

Memórias da mazuca da família Tiago dos Santos

Ana Teresa Barros

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais

Área de Especialidade em Etnomusicologia

Outubro 2017

Memórias da mazuca da família Tiago dos Santos

Ana Teresa Barros

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais

Área de Especialidade em Etnomusicologia

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais na Área de Especialidade Etnomusicologia, realizada sob a orientação da Senhora Professora Doutora Catedrática Salwa El-Shawan Castelo-Branco, e co-orientação do Professor Doutor Rui Cidra.

Outubro 2017

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação de Mestrado resulta da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Lisboa ____ de _____ de 2017

Declaro que esta Dissertação de Mestrado se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

Lisboa ____ de _____ de 2017

Dedicatória pessoal

Dedico este estudo etnomusicológico à família Tiago dos Santos que, motivados por suas memórias, preservam este saber ancestral de tradição oral através dos sentidos e significados de sua prática em suas histórias de vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, a Jesus, a Allan Kardec, ao apoio incondicional de meus pais Teresinha Facó Barros e Manoel Luis Neto, aos meus irmãos Augusto Luis Barros, Pedro Luis Barros e toda minha família. Amarina Maria da Conceição (*in memorian*), Pedro Luis da Silva (*in memorian*), Haidée Facó Barros (*in memorian*), José Augusto Barros (*in memorian*), Maria Teresa da Conceição (*in memorian*). À Profa. Dra. Salwa El-Shawan Castelo-Branco e ao Prof. Dr. Rui Cidra pela criteriosa orientação e co-orientação para conclusão deste trabalho. Ao Sub-diretor da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Prof. Dr. João Soeiro de Carvalho. Aos professores Profa. Dra. Stella Telles, Prof. Dr. Fernando Souza, Profa. Dra. Maria de São José Côrte-Real, Prof. Dr. Pedro Roxo, Prof. Dr. Edson Silva, Prof. Dr. Marcus Carvalho, Profa. Maria José Barboza, Prof. Dr. Thiago Sales. A Tiago José dos Santos (*in memorian*) e a toda família Tiago dos Santos, em especial à Dona Brígida Tiago dos Santos e Dona Neuza Tiago dos Santos por abrirem a porta de suas casas e corações para que eu pudesse conhecer e aprender sobre esse saber da mazuca. Aos meus entrevistados do Brasil, Manoel Luis Neto, tia Mazé, tia Lucinha, tia Maria, prima Maria, tio Zito, Dona Regina, tio Amaro, tia Lúcia, Seu Pepeu, João Leite. Aos meus entrevistados de Angola, Profa. Teresa Silva, Prof. Albano Eduardo, Rosária Daniel e família. Aos meus entrevistados da Polónia Erik Brzezicki e Piotr Wawryka. A todos amigos que me apoiaram para tamanho desafio em além mar Pata, Fran, Conceição, Laís, Lalá, Pri, Jaque, Bira, Otávio, Maria Luísa e família, Chalo, Galiano, João, Claudinha, Thelmo, Bruna, Sr. Fernando, Gal, Apá, Fi, Edu, Joana, Sandra, Celina, Aliona, Darci, Maria Viana, Diana, Kat, Braima, Olinda, Cá, Gu, Fá, Tuca, Jaci, Bi, Bi, Nelmitha, Pedro, Luzonzo, Alcina e família, Prá, Maria Sardinha, Dona Gina, Luz, Almerinda, Sr. Fernandes, Sr. Carlos, Tai, Nur, Annabonita, Anna. E a todos da Residência Universitária Lumiar e da Residência Universitária de Campolide.

Memórias da mazuca da família Tiago dos Santos

ANA TERESA BARROS

RESUMO

A presente investigação incide sobre a mazuca, uma prática expressiva interpretada em comunidades rurais do Agreste de Pernambuco, Brasil. Baseada na leitura de fontes escritas e em trabalho de terreno em várias regiões do estado de Pernambuco, sobretudo entre uma família de praticantes da mazuca residente na zona de Camocim de São Félix, este estudo procura demonstrar como a mazuca constitui o principal instrumento para evocar e construir uma memória familiar. Esta memória edifica-se por relação à figura do pai, um escravo liberto nos finais do século XIX, e aos valores sociais que transmitiu familiarmente. Apesar da mazuca ter sido historicamente entendida como uma apropriação local da *mazurka* de origem polaca, a etnografia realizada com a família Tiago dos Santos, assim como o diálogo com estudiosos angolanos em Lisboa, revelaram que ela é muito provavelmente uma prática expressiva transportada a partir de Angola, e transformada por escravos ao longo do complexo que Paul Gilroy denominou de “Atlântico Negro” (Gilroy 2001).

PALAVRAS-CHAVE:

Memória; Tradição; Família; Escravatura no Brasil; Mazuca, Etnomusicologia

MEMORIES OF THE MAZUCA TIAGO DOS SANTOS FAMILY

ANA TERESA BARROS

ABSTRACT

The present research focuses on mazuca, an expressive practice interpreted in rural communities of the Agreste of Pernambuco, Brazil. Based on the reading of written sources and fieldwork in several regions of the state of Pernambuco, especially among a family of mazuca practitioners residing in the Camocim area of São Félix, this study seeks to demonstrate how mazuca is the main instrument to evoke and build a family memory. This memory is built around the figure of the father, a freed slave at the end of the nineteenth century, and the social values he transmitted familiarly. Although the mazuca was historically understood as a local appropriation of the mazurka of Polish origin, the ethnography carried out with the Tiago dos Santos family, as well as the dialogue with Angolan scholars in Lisbon, revealed that it is most probably an expressive practice transported from Angola, and transformed by slaves along the complex that Paul Gilroy called "Black Atlantic" (Gilroy 2001).

KEY WORDS:

Memory; Tradition; Family; Slavery in Brazil; Mazuca, Ethnomusicology

ÍNDICE

Capítulo 1. Mazuca e memória familiar.....	1
1.1 Introdução.....	1
1.2 Música e memória.....	1
1.3 Enquadramento, questões e hipóteses.....	4
1.4 Experiência de terreno e motivação pessoal para o presente estudo.....	6
Capítulo 2 - A mazuca enquanto prática expressiva: dados históricos e etnográficos.....	10
2.1 Caracterização da mazuca	10
2.2 A mazuca nas fontes escritas.....	21
2.3 Indagando familiares e interlocutores sobre o termo.....	23
2.4 Mazuca ou mazurca?.....	26
2.5 <i>Ananhe? A mazuca: ‘Quem são eles? Os que pisam’</i>	28
2.6 Elos transatlânticos entre a mazuca e as práticas angolanas da <i>zuka</i>	32
2.7 A mazuca como produto do Atlântico Negro.....	37
Capítulo 3 - A festa da mazuca dos Tiago dos Santos.....	39
3.1 O Sítio Mondé dos Cabrais.....	39
3.2 O termo “mondé”	42
3.3 A festa: a mazuca como evento performativo.....	45
3.4 História de vida de Dona Brígida.....	53
3.5 História de vida de Dona Neuza.....	55
3.6 <i>In memoriam</i> à memória do pai.....	58
3.7 O passado escravo silenciado de Tiago dos Santos.....	60
3.8 Memória e esquecimento.....	64
Capítulo 4 – Eixos de Conclusão.....	66
Bibliografia.....	68
Bibliografia eletrónica.....	71
Curriculum Vitae.....	73

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1. Localização geopolítica de Pernambuco indicando vínculos históricos com Portugal e Angola.....	12
Imagem 2. O mazucar dos pés no sítio Mondé dos Cabrais, 2014.	21
Imagem 3. <i>Mazuka</i> , prática em grupo da <i>zuka</i> (pisa ou pila) de <i>bombó</i> (mandioca) em Kwanza Norte. Imagem cedida por Marcela Silva através de Teresa Silv (2017).....	29
Imagem 4. <i>Mazuka</i> em Kwanza Norte, Angola, segundo Teresa Silva (2017).....	36
Imagem 5. Vista dos montes de Camocim de São Félix, PE, Brasil.....	40
Imagem 6. Vista da janela da casa de Jaime Tiago dos Santos em Camocim de São Félix, PE, Brasil.....	40
Imagem 7. Bandeira do município de Camocim de São Félix.....	43
Imagem 8. Neuza Tiago dos Santos - abrindo a festa da mazuca no Sítio Mondé dos Cabrais.....	46
Imagem 9. Local onde fora realizada a mazuca no Sítio Mondé dos Cabrais. 28 de setembro de 2014.....	47
Imagem 10. Seu Neném cantando durante a festa de mazuca realizada em 2014 no Sítio Mondé dos Cabrais, PE, Brasil.....	49
Imagem 11. Pilão, ferramenta utilizada para bater, moer o café e também utilizado na rítmica da mazuca pela família Tiago dos Santos.....	50
Imagem 12. Detalhe dos pés a mazucar durante festa da mazuca sob chão com folhas de eucalipto.....	51
Imagem 13. Dona Brígida (ao centro) dançando mazuca no Sítio Mondé dos Cabrais.....	52
Imagem 14. Dona Neuza (à esquerda) e Dona Brígida (à direita) em 2014.....	55

ÍNDICE DE EXEMPLO EM ÁUDIO

🎵 Áudio 1 – "Kuzuka mama" (Trecho da canção de Cristina Eduardo).....	31
---	----

ÍNDICE DE EXEMPLOS EM VÍDEO

🎬 Vídeo 1 – "Ô morena, ô morena" (Canção de Tiago José dos Santos).....	17
🎬 Vídeo 2 – Profa. Teresa Silva (vídeo).....	34
🎬 Vídeo 3 – "Pisa pilão" (Canção de Tiago José dos Santos).....	35

Capítulo 1 - Mazuca e memória familiar

1.1 Introdução

Este estudo centra-se em contextos sociais em que a memória é acionada pela mazuca, uma prática expressiva envolvendo música, poesia improvisada e dança, interpretada em contextos familiares, comunitários ou em cerimônias públicas na zona do Agreste do Estado de Pernambuco, Brasil. Baseada em etnografia realizada entre uma família de praticantes da mazuca na região de Camocim de São Félix, concretamente no Sítio de Mondé de Cabrais, a investigação procura entender como a prática expressiva mazuca pode funcionar como um instrumento para evocar a memória coletiva através de sua expressividade performativa, representando e construindo as memórias dos seus praticantes. Entre a família Tiago dos Santos, com quem trabalhei, a mazuca aciona sentidos e valores identitários associados ao criador desta prática e figura fundadora da família, Tiago José dos Santos. A sua história de vida, contudo, sobretudo o seu passado enquanto escravo são pouco conhecidos pelos familiares.

1.2. Música e memória

Maurice Halbwachs, num dos seus trabalhos pioneiros sobre a memória, observou que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, e que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. Segundo o autor “um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio” (Halbwachs 1990: 54). A memória individual segundo Halbwachs apoia-se na memória coletiva, “desloca-se nela, confunde-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho”. Já a memória coletiva “envolve memórias individuais, mas não se confunde

com elas. Ela evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal” (Halbwachs 1990: 53-54). O autor sugere que “haveria então memórias individuais e, se o quisermos, memórias coletivas. Em outros termos, o indivíduo participaria de duas espécies de memórias. Mas conforme participe de uma ou de outra, adotaria duas atitudes muito diferentes e mesmo contrárias” (Ibidem: 53). Segundo Cidra (2015), o conceito de memória coletiva em Halbwachs denota um passado ativo moldando as identidades do presente.

Seguindo esta linha de interesse sobre a memória, Paul Connerton (1999) demonstrou que as imagens do passado e o conhecimento dele recolhido são “transmitidos e conservados através de performances (mais ou menos) rituais” (Connerton 1999: 4). Connerton observou que as imagens do passado legitimam geralmente uma ordem social presente (Ibidem: 4). Neste sentido ele afirma: “as nossas experiências do presente dependem em grande medida do conhecimento que temos do passado e que as nossas imagens desse passado servem normalmente para legitimar a ordem social presente” (Ibidem: 4). Para o autor a recordação atua em duas áreas distintas da atividade social, a saber: “nas cerimônias comemorativas e nas práticas corporais” (Ibidem: 8). Connerton refere que “uma tradição de comportamento consiste inevitavelmente num conhecimento detalhado”, uma vez que “o que tem que ser aprendido não é uma idéia abstrata, ou um conjunto de competências, nem mesmo um ritual, mas um modo concreto e coerente de vida em toda a sua complexidade” (Oakeshott 1962: 119, in Connerton 1999: 13). Este modo “concreto e coerente de vida”, segundo Connerton, permeia a memória pessoal (aquela que diz respeito à história de vida de cada um); a memória cognitiva (que abrange o significado de palavras, das ações, e de histórias e sua relação com fatos e o futuro); e a memória hábito (consiste pura e simplesmente na capacidade de reproduzir uma determinada ação).

Nos estudos da música, Kay Kaufman Shelemay (2006) explora o relacionamento entre a memória e a narrativa, verificando o poder metafórico da música neste processo. Segundo a autora “*Memory is first and foremost an individual cognitive faculty in which reside traces of one’s personal and autobiographical experiences; (...) but still vulnerable to recall in response to various types of stimulation.*” (Shelemay 2006: 18). Além de uma faculdade cognitiva individual, a memória é para a autora um

“fenômeno social moldado pela experiência coletiva” (Ibidem). A memória aponta para um “conhecimento” compartilhado através de várias formas de expressão, incluindo fala, música, dança e outros meios expressivos que “emergem de uma expectativa comum de que o momento ou evento são, de fato, memoráveis”¹ (Ibidem).

Ana Suzel Reily, em um dos seus estudos sobre a música como forma expressiva e representativa da memória (2014), define memória como “um espaço em que as esferas biológicas e socioculturais do ser humano se encontram.” (Reily 2014: 2). A autora destaca que, de modo geral, não é pertinente conceber-se o conceito de memória associado a um conjunto de conhecimentos e fragmentos estáticos, mas que deve-se buscar entender diferentes esferas onde a memória é mobilizada pelo, ou através, do fazer musical. Reily observa que “(...) toda performance musical faz parte de um universo estético reconhecível e reconhecido por seus participantes, como também por aqueles que são excluídos dele” (Reily 2014: 2). A autora refere que “a memória é o produto de sucessivas performances” que vão sendo ressignificadas por aqueles que se apropriam dela. Neste sentido, o recurso de lembrar praticado pela performance funciona assim como “uma espécie de arquivo que retém, mesmo que de forma quase imperceptível, o seu desdobramento ao longo do tempo” (Ibidem). Reily, considerando processos de integração de valores da memória na vida cotidiana, aponta que a “sincronização” de participantes durante o fazer musical em conjunto promove o “entrenamento rítmico” - termo que, segundo Judith Becker, representa “sentimentos de revitalização e de um bem-estar generalizado” (Becker 2004: 127 in Reily 2014: 10). Neste sentido, tal como propõe Becker (Reily 2014), o fazer coletivizado permite um envolvimento emocional entre os praticantes a partir de uma expressividade rítmica. Reily propõe que as práticas cotidianas assentam em práticas da memória (Reily 2014: 3-4), visto que cada vez que um ato é repetido, são estimulados os mapas associados a este ato. Reily considera ainda que estes mapas, por sua vez, podem vir a estimular outras redes e assim por diante (Ibidem). Com a repetição de determinados atos, refere a autora, a mobilização de um determinado conjunto de mapas e de redes de mapas torna-se habitual (Ibidem). Em sua análise, a autora considera que as práticas cotidianas, portanto, assentam em práticas da memória.

¹ A este respeito e de acordo com os termos da autora, “*memory is at the same time a social phenomenon, shaped by collective experience. What is often termed “collective memory” is knowledge that is shared with others through various forms of expression, including speech, music, dance and other expressive media, and that emerges in part from a common expectation that the moment or event is, in fact, memorable*” (Shelemay 2006: 18).

De acordo com Reily (2014: 11) “(...) nas comunidades afrodescendentes por todo o Brasil e mesmo nas Américas de modo geral, a experiência do treinamento durante performances de música e dança atrelou-se à africanidade, tornando-se, assim, um veículo para a vivência da negritude e da comunhão com os ancestrais.” A partir disto a autora considerou a “memória ancestral” como uma construção composta de recordações e imagens do passado que um determinado grupo social opta por preservar. A autora, tomando Connerton por referência, distingue “reconstrução histórica” de “memória social”, observando que “reconstrução histórica” se baseia em documentos que comprovam a veracidade do evento enquanto “fato histórico”, ao passo que a “memória social” pode até se opor a tais evidências.

Nestes termos Reily (2006) considera a construção e manutenção de consciência histórica a partir de celebrações, por conceber que a celebração e a sua materialização através de performance fornece um encontro direto com o passado: “para além da memória consciente, as tradições expressivas guardam, muitas vezes, de forma oculta, sua trajetória.” (Reily 2014: 12). A memória, assim compreendida, toma papel dominante em contextos socioculturais onde o passado se torna o centro de interesses de uma comunidade. O papel de consciência histórica estudado pela autora revela ser um resultado peculiar de contextos de confronto intercultural e de negociação de identidades.

1.3. Enquadramento, questões e hipóteses

Como hipótese central deste estudo e principal linha de argumentação defendo que a prática expressiva da mazuca, que na região do Agreste de Pernambuco adquire diferentes configurações, tornou-se para a família Tiago dos Santos, o principal instrumento para evocar uma memória familiar estabelecida a partir da figura do patriarca da família. A continuidade da mazuca é sentida pelos seus atores como um modo de construir uma memória mitificada do pai e, de um modo global, de tornar presentes os valores transmitidos por este. Defendo que a mazuca, retomando os termos de Oakeshot em Connerton apresentados atrás, contém em si um “modo concreto e coerente de vida” que o pai, Seu Tiago dos Santos, gostaria que seus descendentes

aprendessem e por conseguinte perpetuássem através desta prática expressiva. A mazuca emerge como um modo de convívio em família, assumindo-se como uma tradição que deve ser apreendida através da performance e da expressividade.

Paul Connerton defendeu a importância de compreender de que modo os grupos sociais transmitem as suas memórias de uma geração a outra (Connerton 1999: 22). Connerton refere que a produção de histórias narrativas, contadas mais ou menos informalmente, tal como verifiquei em terreno, revela-se “uma atividade básica para a caracterização das ações humanas” (Connerton 1999: 19). Sua abordagem considera que estas atividades narrativas constituem “um traço comum a toda memória comunal” (Ibidem: 19). Conforme observa, “estudar a formação social da memória é estudar os actos de transferência que tornam possível recordar em conjunto” (Ibidem).

Além de histórias narrativas, Connerton destaca igualmente as cerimônias comemorativas e as práticas corporais como “actos de transferência” de importância crucial para a construção de uma memória comunal (Connerton 1999: 44). Como o autor refere, os “corpos, que nas comemorações reencenam estilisticamente uma imagem do passado, conservam-no também de forma inteiramente efectiva na sua capacidade duradoura para o desempenho de certas acções especializadas” (Connerton 1999: 83). Sob esta perspectiva teórica, considero que, além das memórias narrativas que a mazuca desencadeia, a sua ligação ao passado “se encontra sedimentada, ou acumulada, no corpo” (Connerton 1999: 83).

Seguindo a perspectiva do autor, procurei em minha etnografia dar voz às narrativas de histórias orais para que, como refere Connerton, “o passado por estes referido não fique mudo” (Connerton 1999: 21-22). Ainda com base em Connerton, compreendi que para reconhecer a existência de uma expressão cultural, como a da mazuca, “é essencial vermos que se trata de uma cultura em que as histórias de vida dos seus membros têm um ritmo diferente, não sendo esse ritmo estabelecido pela intervenção individual no funcionamento das instituições dominantes” (Ibidem: 22). Esta abordagem mostrou-se também útil a meu estudo, visto que a prática da mazuca revelou-me guardar em sua história uma relação complexa relativamente ao passado e à história da raça em Pernambuco e no Brasil .

Em suma, na mazuca da família Tiago dos Santos, o passado emerge através de narrativas que constituem fator de união e fortalecimento dos laços familiares. Através das reuniões em que esta prática expressiva é central, promove-se o reencontro de

membros da família alargada, entoam-se antigas canções de autoria do pai e, ao se dançarem os passos por ele ensinados, revive-se a sua figura e o seu legado.

1.4. Experiência de terreno e motivação pessoal para o presente estudo

A minha motivação em desenvolver um estudo sobre a mazuca veio de meu interesse em melhor conhecer uma prática por mim vivenciada na infância em Agrestina, cidade localizada no Agreste de Pernambuco. Lembro-me que em períodos de férias escolares e festas de São Pedro, participei de reuniões familiares na casa de meu avô Pedro Luis da Silva. Estas festividades incluíam novenas e expressões de música e dança como a mazuca. Este dado reforçou minha motivação de, em meados de 2014, saber mais sobre grupos de mazuca no meu Estado. Tomei então conhecimento de um grupo de mazuca no sítio Mondé dos Cabrais, em Camocim de São Félix, distando 40 km de Agrestina, que assentava numa estrutura familiar, cada vez mais rara na atualidade.

A partir da oportunidade de visitar comunidades de mazucas do Agreste em contextos festivos, pude registrar em fotos e vídeos a mazuca dos Tiago dos Santos quando estes praticantes organizaram uma festa em 2014 no Sítio Mondé dos Cabrais para os familiares na presença de pesquisadores da Universidade Federal de Pernambuco coordenada pelo antropólogo Thiago Sales². Além de observação participante em eventos de mazuca, recolhi relatos de memória individual e coletiva dos entrevistados, que posteriormente cruzei com os dados históricos contidos na literatura. Acumulei oito entrevistas na comunidade Mondé dos Cabrais a partir de estadias médias de dois dias em fins de semana. Em 22 de fevereiro de 2015 mudei-me para Lisboa para cursar o mestrado em Ciências Musicais, mas mantive contatos telefônicos continuados com os familiares dos Tiago dos Santos. Durante minha estada em Lisboa conheci pesquisadores angolanos com os quais desenvolvi novas pistas de interpretação

² Este grupo de investigadores coordenado por Thiago Oliveira Sales estava presente na festa dos Tiago dos Santos para verificar a presença de eventos de mazurca na região Agreste de Pernambuco. Diante do facto do coordenador de investigação tomar conhecimento de meu interesse investigativo na respectiva mazuca dos Tiago dos Santos, fui convidada a contribuir com parte de meu registo fotográfico da festa desta respectiva comunidade para seus registos.

sobre dados da mazuca através de várias entrevistas. Esta aproximação permitiu-me verificar possíveis raízes africanas da mazuca. Em 27 de junho de 2015 realizei minha primeira entrevista com a linguista Teresa Silva.

Em março de 2016 voltei ao Brasil para concretizar um regresso ao terreno de estudo. Em 3 de março de 2016, a convite de dona Neuza Tiago dos Santos, estive em sua casa no Sítio Mondé dos Cabrais durante uma semana. Durante essa estadia pude acompanhar o quotidiano e as rotinas dos Tiago dos Santos (especialmente de dona Neuza, de seus irmãos Jaime, Maria, Isaura, de suas sobrinhas e de outros familiares) de modo a melhor compreender a mazuca nos dias de hoje. Em 20 de março de 2016 iniciei minhas viagens por cidades vizinhas de Camocim de São Félix. Considerei igualmente testemunhos de outros familiares e de pessoas com algum vínculo à mazuca. Entrevistei alguns dos meus parentes sobre os modos e motivações de praticar a mazuca visto que a minha tia-avó Teresa Silva, comandou uma mazuca no município de Agrestina, localidade que dista cerca de uma hora de Camocim de São Félix. No decorrer do trabalho de terreno, desloquei-me ainda a outras cidades e comunidades no estado de Pernambuco, percorrendo os municípios de Gravatá, Recife, Olinda, Camocim de São Félix, Caruaru, Novo Agreste e Agrestina. No intuito de conhecer mais sobre a mazuca praticada no Sítio Capivara em Agrestina, onde moraram meus avós paternos, fui visitar minhas tias paternas Maria José da Silva, e minha prima Maria Teresa, tio Zito, tio Amaro e realizei oito entrevistas acerca da prática da mazuca em cidades vizinhas a Camocim de São Félix.

De volta a Lisboa em 2017 retomei contatos com meus entrevistados de Angola, realizando mais 6 entrevistas de fundamental importância. Os depoimentos de Teresa Silva, doutoranda em Linguística na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa, de Rosária Daniel, estudante de licenciatura em Engenharia Informática do Instituto Universitário de Lisboa - ISCTE, e de Albano Eduardo, natural da Província de Malange, aluno de mestrado em Linguística pela FCSH, revelaram-me dados inéditos sobre o que entendi ser uma cultura própria das províncias de Angola. Todas estas entrevistas foram estruturadas por um guião aberto de conversa, visto que entendi que deste modo os depoimentos dos meus interlocutores fluiriam melhor. Algumas das entrevistas assumiram um carácter de informalidade. Por essa razão escolhi não registar algumas delas em áudio, vindo a tomar notas posteriores sobre essas conversas.

Em minha abordagem etnográfica concentrei-me na observação, discussão e interpretação de alguns dos elementos constitutivos da mazuca e de sua função social de acionar a memória. Para tal, parti de depoimentos de Brígida Tiago dos Santos e Neuza Tiago dos Santos, filhas mais novas dos dois casamentos de Tiago José dos Santos. Brígida Tiago dos Santos, com 102 anos de idade, é a filha mais velha ainda viva. Ela é a filha mais nova do primeiro casamento, estando para a família de praticantes desta prática expressiva no Mondé dos Cabrais como um símbolo e porta-voz vivo da história desta família. É considerada a matriarca de todos, que por ela nutrem profundo respeito e admiração. Neuza Tiago dos Santos, de 71 anos de idade, é a outra voz central de meu estudo. É a filha mais nova do segundo casamento, que por sua vivência profissional deslocada de Camocim de São Félix para outros estados do Brasil antes de retornar ao sítio Mondé dos Cabrais, vem atuando intensamente entre os parentes e praticantes da mazuca no intuito de revigorar e não deixar cair no esquecimento esta tradição por eles herdada do pai. Ambas constituem para o grupo familiar as personalidades predominantes de acionamento da mazuca e da referência da tradição herdada, como mantenedoras da continuidade. Este tipo de compromisso as fez serem as vozes centrais deste estudo a partir das quais busco entender o papel da mazuca na manutenção da memória coletiva deste grupo familiar.

Em sua história de vida Tiago José dos Santos formou duas famílias no Sítio Mondé dos Cabrais. A primeira família foi a partir do casamento de Seu Tiago com Eufrazina Maria do Espírito Santos que trabalhava cuidando da casa e dos filhos. Deste matrimônio nasceram quatro homens Francisco, Elódio, Ananías e Zé Tiago e sete mulheres Zilda, Brígida, Filomena, Eudócia, Antônia, Livina e Maria. Desta primeira família, a única viva é Brígida Tiago dos Santos, a mais nova dos irmãos, que completou 102 anos de idade este ano de 2017. Brígida trabalhou na roça da família desde criança e aos vinte anos de idade migrou para Recife para trabalhar como doméstica. Atualmente está aposentada e mora na casa dos sobrinhos Edvaldo Tiago dos Santos³ e Sônia Tiago dos Santos em Olinda, região urbana de Pernambuco⁴. Do

³ Edvaldo Santos, nascido em 27 de Março de 1959, sobrinho de Dona Neuza e de Dona Brígida, confidenciou-me um sonho comum a todos de voltar a morar no Sítio Mondé dos Cabrais com toda família. Sua irmã tem uma casa no terreno que fica ao lado da casa de Dona Neuza onde vão frequentemente passar fins de semana e feriados.

⁴ Tal como outros interlocutores no meu trabalho de terreno, Edvaldo Tiago dos Santos (sobrinho de dona Brígida), Sônia Tiago dos Santos (sobrinha de dona Brígida), Socorro Tiago dos Santos (mãe de Sônia Tiago dos Santos) e Nivaldo (marido de Sônia Tiago dos Santos) moram e trabalham na Região

segundo matrimônio, desta vez com Maria José da Conceição, nasceram seis homens Jaime, José Tiago, Severino, Nelson, Esmiro e Fábio, e quatro mulheres Carmelita, Isaura, Maria, e Neuza. Jaime Tiago dos Santos, atualmente com 85 anos, sempre trabalhou na agricultura familiar e sempre residiu no Mondé dos Cabrais. Nelson Tiago dos Santos faleceu em 2016, e em vida migrou para trabalhar em Recife. Esmiro Tiago dos Santos mora em São Paulo, que tem atualmente perto de 80 anos, vive há mais de vinte anos em São Paulo. Fábio Tiago dos Santos, apelidado por Seu Neném, faleceu em 2015, José Tiago dos Santos, faleceu há 15 anos e Severino faleceu há 2 anos. Isaura Tiago dos Santos, uma das filhas do segundo casamento de Tiago dos Santos tem 86 anos e não migrou para fora do Mondé, ali vivendo até hoje. A sua irmã Maria Tiago dos Santos, atualmente com 82 anos, trabalhou durante grande parte da sua vida na ‘panha’ de café (cultivo e colheita do café) e de castanha, tendo ainda trabalhado durante 10 anos como doméstica no Rio de Janeiro. Atualmente mora no Sítio Mondé dos Cabrais. Carmelita Tiago dos Santos, a primeira filha do segundo casamento, morreu ainda criança. Neuza Tiago dos Santos, nascida em vinte e oito de outubro de 1945, atualmente com 72 anos, migrou com fins laborais para o Rio de Janeiro, retornando ao Mondé dos Cabrais após obter aposentadoria. Sendo um dos principais ativadores da mazuca, conjuntamente com Jaime Tiago dos Santos, Fábio Tiago dos Santos (Seu Neném) nasceu em 24 de janeiro de 1937 e morou em Barra de Guabiraba. Ele iniciou-se na prática de cantar mazuca com 14 anos de idade. Em sua performance destacava-se a habilidade de criar versos improvisados. Esta sua habilidade, emicamente designada de ‘embolada’, determina o poder de criar rimas no auge da performance da mazuca, justamente no momento musical também designado “mazuca”.

Durante todo o período de investigação etnográfica realizei algumas entrevistas e recolhi dados através de contatos telefônicos, e-mails e conversas utilizando recursos tecnológicos como o Skype, Facebook e Whatsapp com meus entrevistados do Brasil e os de Angola.

Metropolitana de Recife, especificamente na cidade de Olinda. Edvaldo trabalha como enfermeiro em Recife e, ao lado de Sônia, são hoje os responsáveis por cuidar de Dona Brígida.

Capítulo 2. A mazuca enquanto prática expressiva: dados históricos e etnográficos

2.1. Caracterização da mazuca

A mazuca é uma prática expressiva envolvendo o canto, a improvisação poética e comportamentos expressivos como o bater ritmado dos pés no chão, o bater de palmas e a dança. A sua performance pode recorrer a instrumentos musicais de que os seus participantes disponham, com predomínio de instrumentos de percussão como o pandeiro e o ganzá⁵, usados na acentuação do bater dos pés e dos ritmos da voz. Tradicionalmente a mazuca está associada a momentos de lazer e de celebração de comunidades rurais no quotidiano, sobretudo nos intervalos do trabalho agrícola. Entre estas ocasiões contam-se a edificação de casas através do ato de pisar o solo (tapagem de casas⁶), as cerimónias vinculadas ao calendário religioso que acompanham as festas joaninas, casamentos e outros eventos comunitários. A mazuca da família Tiago dos Santos, em particular, evoca memórias do passado associadas à colheita e ao plantio, outrora acompanhados de cânticos coletivos de trabalho.

Considero a mazuca uma “cultura expressiva” ou uma prática englobando “comportamento expressivo” ao seguir Cidra (2008), quando este autor observa que há “expressões culturais cujas formas de prática e de conceptualização não se ajustam a categorias de definição rígida, historicamente produzidas pelo pensamento Ocidental ou Europeu como ‘música’, ‘poesia’, ‘dança’, etc.” (Cidra 2008: 105). De acordo com o autor, “cultura expressiva representa a multiplicidade de modos através dos quais diferentes populações e grupos sociais manuseiam diferentes recursos— a forma, a cor,

⁵ Ganzá é um chocalho cilíndrico construído em flandre, preenchido por fragmentos de sementes ou chumbo.

⁶ “Tapagem de casa” é um termo êmico que designa um trabalho feito com barro também conhecido como “rebôco de casa”. Dá conta de uma atividade coletiva e festiva onde se reúnem familiares, vizinhos para levantar a casa de taipa, ou seja, uma casa com paredes feitas com varas de paus cruzados preenchidas com barro. Durante a construção há a festa com bebida, comida, dança e música. Durante a cerimônia pisa-se o chão com barro para o aplainar, e ocorre a mazuca.

o som, a língua, a fala, o movimento corporal— na produção de expressões culturalmente investidas de valor estético e de significado” (Cidra 2008: 105).

Atualmente em municípios do Estado de Pernambuco como Caruaru, Agrestina e mesmo em Camocim de São Félix, a mazuca é interpretada em dois contextos principais: o da congregação de pessoas mais velhas de comunidades locais, que se reúnem para ocuparem seus tempos livres e manterem uma atividade lúdica; e o de eventos públicos estimulados pelas políticas públicas dos respectivos municípios, que se realizam principalmente durante o calendário de comemorações da igreja e festas do município. Neste último caso, aquele que é predominante, a mazuca está sobretudo vinculada à indústria globalizada do turismo na região. Esta é uma realidade recente, uma vez que praticantes mais velhos de mazucas que escutei durante o meu trabalho de terreno indicaram-me que no passado as festas de mazuca eram desenvolvidas em torno de valores afetivos e comunitários, à semelhança da mazuca como praticada pela família Tiago dos Santos.

No Agreste de Pernambuco a mazuca é interpretada por populações vivendo em comunidade rurais ou com origens nessas comunidades num passado mais ou menos recente, mas tendo migrado para meios urbanos situados no estado de Pernambuco ou fora dele. Entre esta população de praticantes da mazuca, incluem-se quer populações negras, quer brancas. Entre alguns dos praticantes da mazuca reconhece-se contudo a origem africana desta cultura expressiva.

Os Tiago dos Santos, assim como praticantes da mazuca de Agrestina referiram-me a pessoa de Dona Amara, conhecida como “a rainha da mazuca⁷”, como portadora de uma tradição ancestral africana da prática. Amara Maria da Conceição era neta de escravos africanos e faleceu em Agrestina aos 108 anos de idade.

A mazuca é predominantemente interpretada em zonas rurais designadas de ‘Agreste’, situadas no interior central do estado de Pernambuco, onde no passado ocorreu grande desenvolvimento agrário a partir do cultivo da cana-de-açúcar, algodão e café. Pernambuco foi desde a primeira metade do séc. XVI e do início da colonização portuguesa do Brasil uma capitania que recebeu grande fluxo de mercadorias e de pessoas fomentado pelo tráfico negreiro. No âmbito do comércio triangular, escravos da Costa Ocidental Africana eram trazidos para a região para trabalharem em plantações

⁷ <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/nacaocultural/musica-danca-de-roda-e-muitas-homenagens/>

agrícolas, sobretudo de algodão e açúcar. A localização do Estado na costa Atlântica (imagem 1) permitiu desse modo um conjunto de fluxos culturais entre África, em especial Angola, e Brasil, a partir do comércio triangular implementando por Portugal.



Imagem 1. Localização geopolítica de Pernambuco indicando vínculos históricos com Portugal e Angola.

Os registos históricos (Carvalho 2012; Santos 2006; Carvalho 1992; Neves 2009⁸; Silva 2014) atestam que na região Agreste de Pernambuco, pelos finais do século XIX e início do século XX, as formas de sobrevivência das populações estavam associadas ao corte da cana de açúcar, à colheita do café, da mandioca e das frutas para consumo doméstico e comércio local, como também e principalmente, ao sistema de produção de exportação da cana de açúcar e do café. A colonização portuguesa implantou a agromanufatura açucareira no Brasil visto que o açúcar era um produto muito apreciado na Europa (Santos 2006). Santos, em seus estudos, verificou este processo, ao referir:

“Nesse período, Portugal fortificou os meios de funcionamento do conjunto de mecanismo de exploração colonial, tendo como objetivo organizar-se de maneira a extrair e explorar o máximo possível as terras brasileiras em benefício exclusivo e único da burguesia europeia, causando assim, uma difícil situação dos rudimentares engenhos de açúcar e dos precedentes núcleos povoadores do Brasil.” (Santos 2006: 16)

⁸ <https://pt.scribd.com/doc/22051849/Saire-datas-e-acontecimentos>

Enquanto um dos primeiros locais onde aportaram os colonizadores portugueses no início do século XVI, Pernambuco tornou-se palco de invasões e conflitos pela posse da terra. Uma das principais intervenções foi a dos holandeses durante o século XVII⁹. Desde as primeiras expedições marítimas, em 1501, quando o navegador Gaspar de Lemos fundou feitorias no litoral da colônia portuguesa, teve início o processo de colonização de Pernambuco. Entre os anos de 1534 e 1536, Dom João III, então rei de Portugal, instalou o sistema de Capitânicas Hereditárias no Brasil, que consistia na doação de um lote de terras, chamado Capitania, a um Donatário, a quem caberia explorar, colonizar as terras, fundar povoados, arrecadar impostos e estabelecer as regras do local. No período colonial, Pernambuco tornou-se um grande produtor de açúcar e durante muitos anos a região onde se produziram mais de metade das exportações brasileiras. A intervenção holandesa trouxe para Pernambuco uma forma de administrar inovadora com inúmeras obras de urbanização e desenvolvimento da lavoura da cana¹⁰. O lugar de Camocim de São Félix, onde posteriormente se veio a sediar Tiago dos Santos, foi marcado por um processo bem sucedido de cultivo e extração de produtos agrícolas que incentivou a busca de mão de obra escrava. O açúcar foi o cultivo mais divulgado, ainda que o café tivesse vindo a ter grande incentivo. A importância pouco divulgada do café esteve economicamente associada a interesses centrados na produção de engenhos do açúcar:

“O êxito e o crescimento das capitânicas de São Vicente e Pernambuco ocorreu porque receberam uma eficiente administração e empregaram capitais de mercadores de Lisboa iniciando com isso o plantio da cana e a produção do açúcar”. (Ibidem)

De modo mais evidente, a maior visibilidade econômica do açúcar tornou esta produção determinante para a introdução do comércio de escravos negros em Pernambuco, tal como também observa Santos:

“A lavoura e o engenho de açúcar progrediram, o donatário de Pernambuco rogou com grande empenho licença real para introduzir escravos negros, o que se alcançaria anos mais tarde. (...) Nos idos de 1559, foi admitida a permissão da metrópole para que cada senhor de engenho introduzisse até 120 negros. Em fins da segunda metade do

⁹ <http://www.infoescola.com/demografia/populacao-de-pernambuco/>

¹⁰ <http://www.pe.gov.br/conheca/historia>

século XVI, o jesuíta Cristóvam de Gouveia escrevia: ‘Nos engenhos de Pernambuco a população negra oscila entre 15 a 20 mil africanos’, isso era justificável devido a necessidade da manufatura do açúcar e mais o status social em que passaram a ter os poderosos senhores de engenho”. (Santos 2006: 19)

Acerca da presença de escravos nesta região pernambucana, Silva (2014) observou que o Agreste também esteve em muito associado à produção de algodão. O autor verificou como esta economia esteve ligada a tendências locais de libertação de escravos para produção em pequena escala sem custo demasiado para os senhores donos de terras. Assim, complementando um entendimento do contexto político em evidência na época em que Tiago José dos Santos veio para o atual Sítio Mondé dos Cabrais, no início dos século XX, havia favorável possibilidade de um escravo comprar sua liberdade para ingressar numa produção local autônoma, ainda que dependente de um mercado promovido pelos senhores de terras. Sob este sistema de gestão da produção associada a ex-escravos, é provável que Seu Tiago tenha tido a oportunidade de se instalar na localidade do Mondé dos Cabrais e ali iniciar sua vida em família. No entanto, tal como relatado pelos familiares e praticantes da mazuca no Sítio Mondé dos Cabrais, Tiago dos Santos concentrou-se na produção de subsistência centrada no café, na mandioca para fabrico de farinha, e na colheita de frutos. Esta tendência local de época observada por Silva, permite ainda compreender todo o processo de transferência de um contingente escravo dos engenhos para latifúndios do Agreste, sem perder uma dependência, antes escrava e depois servil:

“Entre os finais do XVIII e início do XIX, a produção de algodão vai se concentrar nas grandes propriedades”. “Tollenare apud R. Junior (1981, p.238) cita que para cada produtor havia em média entre 50 e 300 escravos. Koster (1942, p. 238) apud R. Junior (1981,p.238) afirma que estes escravos poderiam alcançar a alforria comprando a liberdade, pois era permitido produzir um pouco de algodão nas terras reservadas para a sua subsistência. O que vemos, após um século da diáspora palmarina, é o emprego da mão-de-obra africana concentrada na atividade algodeira em quase todo o Agreste. O mercado do algodão transferiu um contingente de escravos dos engenhos para latifúndios do Agreste, e com isso, a população negra ainda se via nas amarras do

trabalho escravo e presa a uma regime misto de escravidão e servilismo” (Silva 2014: 100).

Este tipo de produção observada por Silva (Ibidem) que emergiu entre a população negra após a libertação escrava foi uma dinâmica recorrente na região Agreste. Esta produção, tal como também observou Lara e Pacheco (2007: 36), mobilizou durante quatro séculos a atividade de imigração forçada de africanos escravizados para o Brasil como ação fundamental para o funcionamento das fazendas:

“A unidade agrícola de produção era a grande fazenda de monocultura (ou *plantation*), que dependia da imigração forçada de milhões de africanos escravizados e despachados para os portos do Recife, Bahia e Rio de Janeiro - mais de 9 milhões durante quatro séculos - a maioria para produzir gêneros exportáveis. A escravidão era fundamental para o funcionamento das fazendas de café.”

(Lara e Pacheco in “Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949”. 2007: 36)

Tal como Carvalho (2012: 225) observou para todo comércio escravo no Brasil, este tipo de negócio de mão de obra escrava difundiu-se por todo interior de Pernambuco a partir das zonas portuárias em benefício de proprietários rurais da província, conforme cita Silva:

“Acreditamos que as atuais comunidades negras do Agreste (de Pernambuco), das quais atualmente encontramos remanescentes, tenham uma origem mais recente, a partir do sinal do século XIX, relacionadas como contexto pós-abolição e do início do século XX” (Silva 2014:100)

Atualmente, o estado de Pernambuco, de acordo com o *site* do governo do Estado¹¹, é o sétimo estado mais populoso do Brasil com 8.796.032 habitantes, o que corresponde a aproximadamente 4,6% da população brasileira, distribuída em 185 municípios ao longo de 98.311 km². Cerca de 80,2% dos habitantes do estado moram em zonas urbanas. A densidade demográfica estadual é de 89,5 hab./km². Conforme

¹¹ <http://www.pe.gov.br/conheca/populacao/>

dados do IBGE e as suas categorias raciais em uso, a composição étnica da população pernambucana é constituída por pardos (53,3%), brancos (40,4%), negros (4,9%) e índios (0,5%), de acordo com o Censo 2010 do IBGE.

Em 2011 o IBGE¹² apontou que menos pessoas estão deixando a Região Nordeste com destino ao Sudeste, mudando a tendência dominante durante o século passado. Os dados do IBGE revelam que o fluxo migratório vem caindo no país nos últimos anos, principalmente entre essas regiões. Este estudo também mostra mais migrantes retornando às regiões de origem. O anuário de atividades econômicas de Pernambuco¹³ indicou atividades pertencentes a ramos da agropecuária, indústria, comércio e serviços, comércio exterior e turismo como predominantes. Este anuário¹⁴ apontou, para o ano de 2015, que a produção agrícola permanente e temporária de Camocim de São Félix e Sairé está concentrada no cultivo de abacaxi, banana, cana de açúcar, laranja e mandioca.

Tal dado por mim verificado no quotidiano dos que residem no sítio Mondé dos Cabrais indicou-me que a produção agrícola familiar dos Tiago dos Santos já não está vinculada ao café como no passado, estando apenas referida nas lembranças associadas a motivações que envolvem a lembrança do pai. A cultura agrícola associada a uma farta produção e colheita no passado, no presente reside apenas na memória coletiva local e familiar, e é particularmente revivida através da prática expressiva da mazuca. Outrora associada à atividade laboral no campo, do plantio e colheita de café e de algodão, a mazuca continua a aludir no presente a esses modos de subsistência económica do passado, quer através dos seus textos alusivos à época e ao trabalho no campo, quer das suas coreografias mimetizando modos agrícolas de pisar o chão¹⁵.

Segundo Dona Brígida, a estrutura da mazuca revela dois momentos de intervenção coletiva dos participantes: o “passeio” e a mazuca propriamente dita, também correntemente referida através do verbo “mazucar”, indicador de ação. Estes momentos determinam a estrutura de uma mazuca dividida em duas partes constitutivas, interconectadas pelo canto e pela improvisação poética. Como exemplo destas partes constitutivas cito a canção de mazuca de nome "Ô Morena, Ô Morena" que foi por mim

¹² Dados verificado no link: <https://noticias.cancaonova.com/brasil/numero-de-migracoes-diminui-nos-ultimos-anos-diz-ibge/>

¹³ <http://www.anuario.pe.gov.br/categoria/atividades-economicas>

¹⁴ <http://www.anuario.pe.gov.br/atividades-economicas/agropecuaria>

¹⁵ Em exemplo, registei em vídeo o modo semelhante de pisar o solo como Teresa Silva também referiu ocorrer em Kwanza Norte durante a manufatura do café. (VIDEO 2)

escutada em terreno em Novembro de 2014 a partir de diversas ocasiões de cantoria entre os Tiago dos Santos.

Ô Morena, Ô Morena

- Mazuca cantada pelos Tiago dos Santos – (VIDEO 1)



“Ô morena, ô morena,
Da tua casa pra minha,
Ô morena, ô morena,
Passa um riacho no meio,
Ô morena, ô morena,
Tú de lá das um suspiro,
Ô morena, ô morena,
E tu de lá supiri e meio.

Pegue essa fita dê um nó desmancha o laço
Você caça mas num acha um amor firme como eu
Pegue essa outra dê um nó no coração
E adepôis me dê a mão, a sua palavra valeu

Ô morena, ô morena
Cravo branco na janela
Ô morena, ô morena
É sinal de casamento
Ô morena, ô morena
Menina guarda teu cravo
Ô morena, ô morena
Pra casá não falta tempo
Ô morena, ô morena

Pegue essa fita dê um nó desmancha o laço
Você caça mas num acha um amor firme como eu
Pegue essa outra dê um nó no coração
E adepôis me dê a mão, a sua palavra valeu

Ô morena, ô morena
Três vez sete são catorze
Ô morena, ô morena
Com mais sete é vinte e um
Ô morena, ô morena
Tenho sete namorado
Ô morena, ô morena

Mai num caso cum ninhum
Ô morena, ô morena"

Esta canção permite distinguir e analisar as partes do “passeio” e da “mazuca” de acordo com a perspectiva dos Tiago dos Santos:

1. O “passeio” é o termo êmico que define o movimento inicial da mazuca. Este modo expressivo consiste numa melodia cantada acompanhada com o bater coletivo dos pés no chão. Este canto apresenta um formato de pergunta e resposta no acto de cantar coletivo. Em sua forma, a performance do “passeio” ocorre quando o movimento dos pés marca um ritmo similar ao das palmas batidas pelo coletivo. Possui uma linha melódica simples (podendo ou não ser harmonizada em várias vozes), com melodia predominantemente modal de carácter diatônico, de métrica basicamente regular, acompanhada ou não por um instrumento de percussão. Durante a prática da mazuca podem ser utilizados instrumentos como o pandeiro e o ganzá. Os pés movimentam-se na rítmica das palmas, e basicamente um pé cumpre função de apoio ao movimento de ir e vir do outro, tal como já presenciei nos cocos em Recife.

Na canção que serve como exemplo, a parte do “passeio” corresponde à seguinte passagem:

Ô Morena, Ô Morena

- Trecho de exemplo do movimento “passeio” -

“Ô morena, ô morena,
Da tua casa pra minha,
Ô morena, ô morena,
Passa um riacho no meio,
Ô morena, ô morena,
Tú de lá das um suspiro,
Ô morena, ô morena,
E tu de lá supiri e meio.”

E sob a rítmica desta canção todos batem palmas e batem os pés ao solo, tal como está apresentado abaixo:

Canção Ô Morena Ô Morena

PASSEIO

Melodia

Palmas

Bater dos Pés

The image shows a musical score for the song 'Canção Ô Morena Ô Morena'. It is divided into three parts: 'Melodia' (Melody), 'Palmas' (Claps), and 'Bater dos Pés' (Foot Stomps). The melody is written on a treble clef staff in 2/4 time. The claps and foot stomps are represented by 'x' marks on a staff, with a dot above each 'x' indicating the timing. The score is divided into measures by vertical lines, with a blue vertical line at the beginning and end of the section.

2. A “mazuca” é o termo ênico que define o momento mais esperado pelos participantes, a ponto de dar o nome à prática. Este movimento ocorre na segunda parte da cantoria, quando o envolvimento coletivo se torna mais intenso a partir da canto em rimas do “puxador”, que recita a sua poesia de forma mais rápida fazendo com que os participantes o sigam corporalmente ao pisar os pés no chão também mais rapidamente. Neste momento, todos os presentes passam a bater e rebater de forma enérgica e forte os pés no chão, acompanhando espontaneamente a performance rítmica vocal do “puxador”.

Segue abaixo a letra da segunda parte designada êmicamente como “mazuca” da canção, “Ô Morena, Ô Morena”:

"Pegue essa fita dê um nó desmancha o laço
 Você caça mas num acha um amor firme como eu
 Pegue essa outra dê um nó no coração
 E adepôis me dê a mão, a sua palavra valeu"

Apresento aqui, a partir do movimento da mazuca (do bater dos pés ao solo) destacado por Brigida em seu depoimento, o modo de pisar característico e predominante do “mazucar”. Neste padrão performativo, o pisar torna-se mais forte, intenso e acelerado como resposta corporal ao ritmo dos versos:

Canção Ô Morena Ô Morena

MAZUCA

Melodia cantada em improviso

Palmas
e
Bater dos Pés

Sob a mesma melodia do primeiro motivo, logo após o improviso e o “mazucar” dos pés, a canção segue com o modo “passeio”, tal como cito abaixo:

"Ô morena, ô morena
 Cravo branco na janela
 Ô morena, ô morena
 É sinal de casamento
 Ô morena, ô morena
 Menina guarda teu cravo
 Ô morena, ô morena
 Pra casá não falta tempo
 Ô morena, ô morena
 A mazuca (“Pegue essa fita ... a sua palavra valeu”)
 Ô morena, ô morena
 Três vez sete são catorze
 Ô morena, ô morena
 Com mais sete é vinte e um
 Ô morena, ô morena
 Tenho sete namorado
 Ô morena, ô morena
 Mai num caso cum ninhum
 Ô morena, ô morena"

Brígida revelou-me que depois do movimento do “mazucar” canta-se a resposta “Ô morena, ô morena”, pisando a forma “passeio”. Dona Brígida referiu-me que esta passagem deveria ser performada “de maneira leve, entende!”.

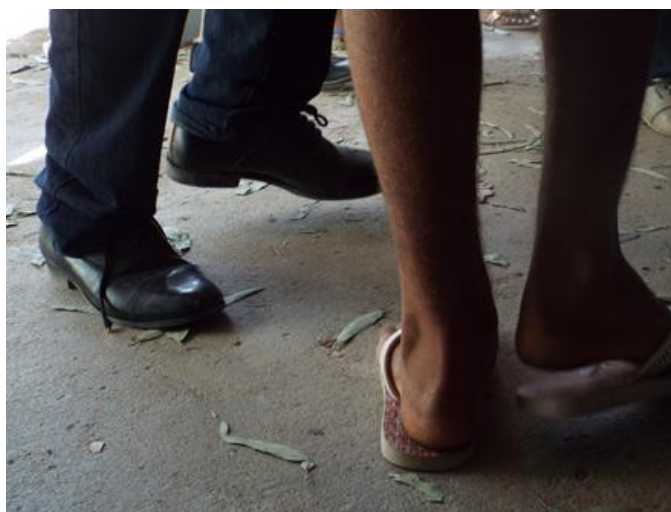


Imagem 2. O mazucar dos pés no sítio Mondé dos Cabrais, 2014.

2.2. A mazuca nas fontes escritas

Como forma poético-musical a mazuca tende a ser associada ao coco como uma variante deste. O termo “coco” designa na literatura uma prática de tradição oral no nordeste brasileiro associada a população de negros e mestiços (Vilela 1951; Andrade 2002; Carneiro 1961). Os primeiros estudos do coco foram desenvolvidos por Mário de Andrade entre 1928 e 1929 no estado do Rio Grande do Norte (Krakowska 2012; Andrade 1972; Andrade 1987; Andrade 2002), a partir do que emergiram estudos folcloristas no Nordeste do Brasil. Mário de Andrade classificou como “coco” qualquer prática de “pobres”, “mestiços”, “negros” e alguns índios, nela incluindo práticas como a mazuca conforme interpretada na região de Pernambuco.

Seguindo esta tendência, Câmara Cascudo (1954) introduziu apenas o termo “coco” no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1972: 274) a partir de informação catalogada por Aloísio Vilela, que em 1951 desenvolveu um estudo sobre os cocos no estado de Alagoas (1980). Edison Carneiro, em 1961, desenvolveu um estudo sobre a origem das práticas negras no Brasil e a sua relação com as danças de tradição oral no Brasil. Este modo de verificação induziu desde então a predominante consideração da mazuca enquanto variante dos cocos. Em seu estudo, este autor classifica como

“batuque” práticas expressivas como a mazuca¹⁶. Posteriormente, em 2009, Lins observa que o termo “batuque”, sugerido pela literatura citada, designa danças nativas de Angola e do Congo em que se praticava umbigada (Lins 2009: 25).

Um estudo de Barreto (2008), na linha de discursos públicos, considera que a prática expressiva mazuca é uma herança do gênero polaco *mazurka* (no mundo de língua portuguesa escrito “mazurca”). Outros estudos recentes (Silva e Franco 2013 e 2015) designam a mazuca como “mazurca”, considerando-a uma variação da dança do “coco” em que ocorre cântico de trabalho e no qual “os escravos negros e índios entoavam quando quebravam a casca grossa do fruto (coco)” (Ibidem). Nesta definição estes autores apontam que “essa tradição surgiu no período de colonização do Agreste (de Pernambuco)” (Silva e Franco 2013: 8). Silva e Franco (Ibidem) indicam, em suas perspectivas, a “mazurca” como resultado de um processo de miscigenação cultural por negros, índios e brancos. Sales (2015) perspectiva possíveis vínculos entre a prática expressiva “mazurca” e danças européias interpretadas por negros e indígenas. No entanto, estas linhas de interpretação revelaram-se opostas às concepções dos praticantes da família Tiago dos Santos, para quem esta prática é oriunda dos seus modos de vida e da história de vida da família traçada a partir da figura do pai.

A literatura folclorista entendeu igualmente as práticas de tradição oral como manifestações associadas a festas e celebrações que apenas ocorrem em épocas juninas. A esse respeito Câmara Cascudo (1954) observou que “o São João é festejado com alegrias transbordantes de um deus amável e dionisíaco com farta alimentação, músicas, danças, bebidas e uma marcada tendência sexual nas comemorações populares, adivinhações para casamento, banhos coletivos pela madrugada, prognósticos do futuro, anúncio de morte do curso do ano próximo” (Cascudo 1954: 930). Associada a essa forma de ver as expressões populares, práticas expressivas como a mazuca tenderam a ser englobadas num rol de comportamentos socialmente censurados, predominantemente vinculados ao profano, à diversão, à gula ou a superstições populares. Em contraste com esta perspectiva, a mazuca dos Tiago dos Santos não estava presa a um tipo de festejos, visto que além de ocorrer em épocas de celebrações de São João e São Pedro, também tinha lugar em contextos de *juntas* associadas ao

¹⁶ O conceito de coco presente nos estudos de Carneiro e outros folcloristas, seguiu uma concepção desta prática, como a mazuca, serem um tipo de batuque.

trabalho no local onde viviam e trabalhavam, ou ainda em comemorações a convite de particulares como casamentos e aniversários.

Estes dados trouxeram para o presente estudo a problemática de conflitos entre conceitos éticos, sobretudo originados na literatura folclorista e difundidos através da política local, e conceitos êmicos. A escassez de estudos específicos e mais aprofundados sobre a mazuca no Agreste pernambucano fez com que esta prática expressiva, que historicamente teve lugar em pequenos grupos comunitários sem representatividade nos centros urbanos, fosse agregada quer à noção de “coco”, quer àquela de “mazurca” de origem polaca.

2.3. Indagando familiares e interlocutores sobre o termo mazuca

O nome mazuca sempre me foi familiar. A minha primeira lembrança sobre o modo de se “brincar¹⁷” e falar sobre mazuca veio através de minha família. Lembro-me de ter presenciado algumas rodas de mazuca em minha infância na casa de meus avós paternos Amarina Maria da Conceição e Pedro Luís da Silva, em Agrestina, Pernambuco. Era tradicional no dia do aniversário de meu avô Pedro— que fora batizado como Pedro em homenagem ao santo católico São Pedro—, que todos os anos, no dia de seu nascimento, 29 de Junho, a nossa família se reunisse em sua casa em Agrestina para comemorar seu aniversário e fazer uma novena em homenagem ao santo. Confraternizávamos com os amigos e vizinhos de meu avô através da novena, ao som de música e dança como forró e mazuca e com “comes e bebes¹⁸” típicos dessa época como milho assado ao redor de fogueiras em frente de casa. Após eu decidir que gostaria de estudar a mazuca fui conversar de maneira informal com meu pai, Manoel Luiz Neto que, nascido em Agrestina, revelou-me alguns detalhes sobre o modo como era a mazuca por ele vivenciada na casa de seus pais. A este respeito ele disse-me: “Assim minha filha, durante o período de São João, tinha a festa junina, os folguedos

¹⁷ O termo “brincar” é emicamente associado a diversão e participação em práticas expressivas de tradição oral. Este termo tem seu uso em todo estado de Pernambuco.

¹⁸ O termo ‘comes e bebes’, em seu caráter êmico, refere contextos em que ocorrem comidas e bebidas durante comemorações e celebrações sociais.

juninos, músicas de Luiz Gonzaga...” - E cantarolou: ““Olha pro céu meu amor, vê como ele está lindo...” E no final fazia uma roda e a gente começava a dançar a mazuca. Basicamente era dançado por homens adultos, algumas mulheres e poucas crianças. Quando alguém cantava, dava alusão ao bater do pé. A mazuca é bater o pé. A gente batia mazuca. Ela levantava a poeira do chão. A mazuca era o coroamento da festa!” disse, sorrindo. “Primeiro eram os folguedos, depois a roda, parecendo uma ciranda e depois, por último, a mazuca” (Manoel Luiz Neto em entrevista cedida, em Recife, no mês de setembro de 2014).

O histórico dessas lembranças é antigo. Também em conversa informal com Maria José da Silva, a minha tia Mazé, em Gravatá, Pernambuco, a mesma me contou sobre a época em que após a reza do terço em homenagem a São Pedro, nossa família se reunia para “brincar” mazuca na casa de meus avós paternos. A tia Mazé referiu que a minha tia em segundo grau Maria Teresa da Conceição, tia Teresa, foi uma cantora afamada de mazuca, tirava versos e dançava. O meu avô cantava e tocava realejo. Ainda “mocinha”, com uns 15 anos, a minha tia Mazé gostava muito de dançar e sempre costumava “ir para a mazuca¹⁹” acompanhando o seu pai que também era um grande admirador e frequentador de mazuca.

Durante minha primeira visita à família Tiago dos Santos em 2014 no Sítio Mondé dos Cabrais em Camocim de São Félix, sempre atenta à questão dos modos particulares do falar contidos no vocabulário de meus entrevistados, escutei que usavam o termo “mazuca” e não “mazurca”. Questionei-os sobre qual o modo correto, segundo eles, de referenciar a prática. Todos foram unânimes ao afirmarem que o correto seria mazuca, sem o “r”. Esta forma de referir-se emicadamente à prática foi recorrente em algumas vozes nos municípios de Caruaru, Gravatá, Agrestina, Novo Agreste. Lembrou-me que José Pedro da Silva, meu tio Zito em entrevista em Caruaru, disse-me: “Era mazuca - uma oportunidade de se conhecer o outro²⁰”; enquanto que minha tia Maria associava o termo como modo de fazer-se a prática, dizendo-me: “Era cantando e batendo mazuca”. Aponto ainda a este respeito a entrevista feita com Dona Regina, natural de Pedra Branca em Gravatá, que me revelou ter brincado mazuca na sua infância através do seu padrasto Amaro Francisco da Silva conhecido como Mestre

¹⁹ “Ir para mazuca” é um termo êmico que significa participar da prática da mazuca. Dá conta, como refiro à frente, que a mazuca é entendida como um evento performativo ou social.

²⁰ Expressão êmica “conhecer o outro” significa ter oportunidade de relacionamento social com maior aproximação através da prática da dança da mazuca.

Tabocal, mestre da Banda de Música Tabocal²¹ no município de Gravatá. Ao questioná-la sobre o nome da prática vivenciada na infância ela respondeu-me: “É mazuca, lá no sítio quando a gente andava, lá na roça... no interior... era mazuca... Após as novenas, as festas, tinha a mazuca. Lá em Pedra Branca meu padraço era quem ‘puxava’²², tocando e dançando e falando os versos. Era muito bom! As dona da casa, os dono da casa, a gente... todo mundo dançando!” (Depoimento de Dona Regina, Recife, 2017).

Durante a fase de levantamento bibliográfico acerca da prática da mazuca no Brasil identifiquei como problemática sensibilizada pelos praticantes no Agreste pernambucano o uso por vezes sobreposto e conflituoso dos termos mazuca e mazurca. Tive a oportunidade de ouvir dos praticantes da mazuca no Mondé dos Cabrais, que o certo deveria ser mazuca, mas que, como pessoas com pouca instrução, não se sentiam em condições de confrontar pessoas estudiosas que vinham da capital.

Há ainda no Brasil mazurcas que se assumem com influência polaca, como a “mazurca do cacete”²³ ou ainda “mazurca do bastão” em ocorrência no estado do Rio de Janeiro em que os integrantes dançam ao som da sanfona. Porém esta é dançada apenas por homens que em círculo batem bastões de madeira com as mãos. Existem igualmente mazurcas interpretadas por descendentes de africanos sobretudo mazucas ligadas a comunidades quilombolas que têm características semelhantes às das mazurcas polacas na parte instrumental e no formato da dança em par como a “mazurca do sertão do Pajeú”²⁴ na região do Sertão de Pernambuco. Este tipo de práticas expressivas referidas como mazurca no Agreste pernambucano pareceu-me ser um exemplo de processos de apropriação da mazurca polaca. Há ainda mazurcas como a mazurca do Sítio Santa Catarina²⁵ em Monteiro, na Paraíba, Estado vizinho de Pernambuco, com características semelhantes às da mazuca dos Tiago dos Santos por serem realizadas em roda, e por apresentarem canto coletivo numa estrutura de pergunta e resposta. Esta prática é entendida pelos seus atores como “mazurca” e não como “mazuca”. Os termos

²¹ Taboca, segundo Dona Regina, é como localmente designa-se o pife, um instrumento de sopro da família das flautas confeccionado com uma madeira chamada taboca.

²² “Puxar” é um termo êmico que neste caso, significa comandar, ser o principal responsável pela mazuca. Ou ainda “puxar versos”, outro termo êmico que significa cantar as músicas e improvisar os versos durante a prática da mazuca.

²³ Mazurca do cacete: <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/mazurca-do-cacete-da-serrinha-do-alambari>

²⁴ Mazurca do sertão do Pajeú assim denominada por existir em ocorrência na região geográfica do sertão em Pajeú, município do estado de Pernambuco: https://www.youtube.com/watch?v=jrB_Wt3xAeg

²⁵ Mazurca do Sítio Santa Catarina em Monteiro na Paraíba: <https://www.youtube.com/watch?v=aPQJ-fuU9pU>

“mazuca” e “mazurca” revelam, deste modo, sentidos díspares e sobrepostos relacionados com uma multiplicidade de práticas de tradição oral em diferentes regiões do Brasil. Edson Silva²⁶ (1995: 134) refere, por exemplo, uma prática chamada “mazurca” entre os índios Xukurus no estado de Pernambuco.

A mazurca de origem polaca tende a ser pulsante e ligeira em seu andamento, apresentando predominantemente melodias por instrumentos como sanfonas ou violinos, e sendo dançada coreograficamente em pares fixos num padrão rítmico destacadamente ternário. A mazuca do Agreste pernambucano que observei mais detalhadamente entre os Tiago dos Santos se revelou caracterizada por andamentos lento e/ou andante, por melodias contendo rimas repetidas pelo coletivo, intercaladas por uma criação improvisada com base na rima e na melodia anteriormente apresentadas. Este canto improvisado é, no ato da performance, ritmicamente reproduzido ou mimetizado pelo bater de pés no chão pelos participantes. Este bater dos pés é livre, sem que todos tenham que representar uma mesma espécie de coreografia. Cada pessoa se expressa como sente que melhor interage com os versos cantados. Na mazuca não há obrigatoriedade de instrumentos acompanhantes, pois como me foi revelado em terreno, o principal é a canto interativo entre o “puxador” de versos e todo o coletivo envolvido na roda. Assim a dança da mazuca não é em pares fixos, pois as pessoas estão de mãos dadas, ou de mãos soltas, se movendo num sentido contrário aos ponteiros de um relógio. A métrica da mazuca é binária.

As diferenças entre mazurca e a mazuca são claras para os praticantes da mazuca do Mondé dos Cabrais. Estas características distintivas, somadas a uma origem relatada como negra do patriarca da família Tiago dos Santos, me induziu a verificar a mazuca do Mondé dos Cabrais como um exemplo de herança africana em terras pernambucanas.

2.4. Mazuca ou mazurca?

No *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o musicólogo Stephen Downes define mazurca como:

²⁶ Tese de Edson Silva: http://indiosnonordeste.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Tese_Edson-Silva_Xukuru.pdf

“Mazurka (Pol. mazur). A Polish folk dance from the Mazovia region. Mazovian folk culture is notably diverse; the 19 th-century collector of Polish folksongs Oskar Kolberg divided the region into ‘Polne’ (‘field’), ‘Lesne’ (‘forest’), ‘Stare’ (‘old’) and ‘Pruskie’ (‘Prussian’) areas, but with social and environmental changes the boundaries between these traditions have not always remained distinct. The most clearly defined area is ‘field’ Mazovia, which has identifiable traditions in dress, decorative arts and architecture. Chopin spent his childhood in this area and was greatly influenced by its musical culture, features of which are still found in the repertory of folk ensembles today.” (Downes 2001: 189-190).

Henrique Autran Dourado (2004), observa que o termo “mazurka” refere uma “dança de casais em compasso ternário moderado, fortemente acentuada no segundo tempo, que costumava ser acompanhada por uma espécie de gaita-de-foles e foi popular na região de Varsóvia” (Dourado 2004: 199)²⁷.

Charles Rosen (2000) observou que em sua estrutura a mazurca polaca era consideravelmente ambígua, induzindo concepções vagas de uma dança de caráter improvisativo de certo feitio por vezes “selvagem”, podendo “expressar todos os tipos de sentimentos” (Ibidem). Rosen destacou ainda nas “mazurkas” polacas um caráter aberto combinando espécies de ritmos imprecisos de classificação, que ele define como “ritmos confusos” (Rosen 2000: 556) e expressivamente livres. O fazer expressivo identificado como mazurca esteve presente em grande parte das histórias de vida relatadas na literatura acerca do Brasil rural do século XX. No seu estudo de elementos do folclore musical brasileiro, Flausino Rodrigues Vale (1978) cita a propósito das suas “memórias de infância” a ocorrência de uma mazuca: “Lembro-me com saudades, do tempo em que, quando menino, na fazenda de minha bisavó, em Barbacena, assistia às festas dos negros e ainda trago na memória uma espécie de mazurca, dançada e cantada, ao som das violas e sanfona, de caráter visivelmente triste.” (Vale 1978: 47). O autor identifica a mazurca como um gênero polaco de música e dança apropriado por populações negras.

Esta concepção foi também defendida por Tinhorão (1972) nas suas teses sobre música popular no Brasil. Tinhorão, a este respeito, identificou um processo de

²⁷ Durante o período Barroco, seu espírito alegre contagiou outras partes da Europa, avançou Classicismo e Romantismo adentro e inspirou as célebres, intrincadas e virtuosísticas *55 mazurcas para piano* de Chopin.” (Dourado 2004:199).

aculturação que justificaria negros estarem dançando uma mazurca polaca ao dizer: “os negros, inicialmente, é claro, preferiam cultivar os seus batuques no estilo das diferentes nações africanas de onde se originavam. Quando porém, como demonstrava o escritor Nuno Marques Pereira em seu *Compêndio Narrativo Do Peregrino Da América*, os brancos perceberam que muitos desses batuques não eram simples danças de diversão, mas práticas rituais denominadas *calundus*, a perseguição a música tribal teve início, e os negros foram logicamente obrigados a adotar, pelo menos de forma ostensiva, os gêneros de danças impostos pelos brancos” (Tinhorão 1972: 121). A este respeito este autor observa sobre este processo de aculturação: “o certo é que ainda no fim do mesmo século XVIII a adesão dos escravos às danças impostas pelos colonizadores brancos não era total.” (Ibidem: 122).

Guiado sob esta perspectiva Barreto (2008) referiu: “Mazuca na verdade é Mazurca, uma dança polonesa muito dançada na época do império, onde animava as Casas-Grandes, comum no Brasil no século XIX, que os índios e negros viam de longe e tentavam reproduzir ao seu modo. A mazuca nasce no encontro dos escravos que fugiam das senzalas e dos índios que viviam no meio do mato” (Barreto 2008: 55). Esta literatura indica, então, que todas as expressões que emicamente sejam designadas enquanto “mazuca” na verdade correspondem a uma mazurca polaca aculturada na zona rural brasileira.

2.5 Ananhe? A mazuka: ‘Quem são eles? Os que pisam’

Do meu contacto com os linguistas angolanos, Teresa Francisco da Silva²⁸ e Albano Agostinho Eduardo²⁹, e com Rosária André Eduardo Daniel³⁰, estudante angolana, emergiram dados significativos acerca de uma ligação transatlântica entre práticas expressivas de povos de cultura bantu do norte de Angola e a prática expressiva mazuca por mim estudada no Brasil.

²⁸ Angolana, natural da Província de Kwanza Norte, professora e doutoranda em Linguística pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa.

²⁹ Angolano, natural da Província de Malanje, professor e mestrando em Linguística pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa.

³⁰ Angolana, natural de Kwanza Norte, graduanda em Engenharia de Informática no ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE/IUL)

Teresa Francisco da Silva permitiu-me estabelecer uma possível ligação entre a prática expressiva da mazuca dos Tiago dos Santos e o termo da língua angolana *kimbundu* ‘*mazuka*’. A partir da reflexão desta linguista introduzi em minha abordagem dados sistemáticos de verificação do uso do termo *mazuka* entre os praticantes da mazuca do Mondé dos Cabrais. Seus depoimentos baseiam-se no conhecimento sobre *mazuka* a partir da memória de sua única tia viva, Marcela Domingos da Silva, a partir da qual Teresa Silva agregou suas lembranças pessoais. Sob estas bases ela associou o termo *mazuka* da língua *kimbundu* ao sentido de uma dança coletiva: “Conforme minha tia disse, *mazuka* é a identificação dos que dançam *kuzuka*. E *kuzuka* significa pilar numa ligação direta com o pilar do café, e os que dançam juntos para tratar do café”³¹.



Imagem 3. *Mazuka*, prática em grupo da *zuka* (pisa ou pila) de *bombó* (mandioca) em Kwanza Norte. Imagem cedida por Marcela Silva através de Teresa Silva (2017).

A partir da sua pesquisa no domínio da linguística apontou que a prática de “pilar” (moer) quando praticada coletivamente transforma a palavra *kuzuka* em *mazuka* a partir da mudança do prefixo ‘*ku*’ (singular) pelo prefixo ‘*ma*’ (plural) para indicar um sentido coletivizado, muito similar ao sentido que observei no Sítio Mondé dos Cabrais. Com base nestes dados percebi o forte vínculo entre o uso coloquial da prática expressiva de pisar ou pilar coletivizada em Kwanza Norte e a prática expressiva referida de bater e os pés coletivamente no chão, também associada ao ato de pisar ou pilar café, entre os Tiago dos Santos.

³¹ Nas palavras de Teresa Silva: “As mulheres torram o café, as crianças transportam o café, e os homens e as mulheres pilam o café e dançam (*kuzuka*)”.

Tal como observara Teresa Silva, Albano Agostinho Eduardo sugeriu-me verificar o termo *kuzuka* em dicionários na língua *kimbundu*, dando-me suporte linguístico na análise destes. Verifiquei então que Ilídio da Silva Lopes (1939) constatou que a língua coloquial brasileira sofreu forte influência da cultura oral africana de origem bantu, para além das culturas sudanesa, ameríndia local e portuguesa (Lopes 1939: 6). Lopes refere que a mão-de-obra africana bantu utilizada na formação do Brasil teve grande impacto nos modos expressivos e linguísticos brasileiros. Suas referências indicam um predomínio do *kimbundu* entre este percentual *bantu*, de modo que depois do tupi-guarani, foi o *kimbundu* que deu maior contribuição ao dialecto brasileiro e, em último lugar, o iorubá. Lopes (Ibidem) indica ainda uma predominância do *kimbundu* sobre o iorubá a partir de dados do etnólogo brasileiro Nina Rodrigues. Verifiquei também que o Pe. Antônio da Silva Maia[30] (1951, 1955, 1957, 1958) considerou o *kimbundu* uma língua prefixal e aglutinativa. Albano Eduardo observou que os contextos de ocorrência da prática da *zuka* no passado envolviam diversas metáforas para sentidos reais da palavra a partir dos diversos adjetivos associados ao sufixo *zuk* como bater, pilar, pisar, moer, cantar, dançar, que em alguns contextos assumem papel de interjeição com sentidos para maior intensidade, força, ânimo, alegria ou motivação. Por exemplo, usa-se em frases como: “*Nga muzuka kia.....*” para dizer “*bati-lhe mesmo, dei-lhe uma sova*”. Ou como na frase “*Twa muzuka massa...*” no intuito de dizer “estamos a *moer* o milho”. Ou ainda como na frase “*Twa muzuka mbombó...*” para dizer-se “estamos a *pilar* a mandioca”. E principalmente a frase “*Zukeno, zukeno anangola...*” para dizer “*pisem* [indicando o bater pés no chão com alguma força, vivacidade, mas de forma cadenciada]/ cantem/ vibrem filhos de Angola”.

Outro depoimento significativo veio de Rosária André Eduardo Daniel que me possibilitou acesso a fontes de informação direta com seus familiares em Angola. Seus familiares apontaram uma íntima relação com a pisa do café conforme já observado neste estudo, reforçando a hipótese de um vínculo real entre a prática do Mondé dos Cabrais e a de Kwanza Norte. O padrão local da *mazuka* revelado por Rosária ficou evidente quando sua mãe, Cristina João Eduardo, cantou para mim, através do telemóvel, a seguinte canção: (AUDIO 1)

Canção Kuzuka Mama

"Kuzuka mama!

Walembe Muzukuta tucande

Ía mamá, ía. Ía mamá ía. "

The image shows a musical score for the song "Kuzuka Mama". It consists of two staves of music in a 6/8 time signature. The first staff has the lyrics "Kuzu ka Ma ma" and "ku zu ka Ma -ma walem ba mu zu ku ta" written below it. The second staff has the lyrics "tu can de" and "Ku zu ía Mama ía ía Mama ía" written below it. The music is written in a simple, rhythmic style with eighth and sixteenth notes.

(Canção "Kuzuka Mama" de Cristina João Eduardo. Transcrição: Ana Teresa Barros)

Cristina João Eduardo, acionando suas referências retidas na memória, buscou mesmo através da ligação telefônica realizar o movimento da dança como se estivesse pisando no pilão: "Tipo que tô a pisar! (risos)". Em seu interesse de se fazer entender, ela de imediato revelou a tradução para o português: "Mama vamo pisar/ Mama vamo pisar/ Aquela que tem lábios grande amanhã já não vamos le dá/ Mama vamo pisar/ Mama vamo pisar/ Quem tem lábios grande amanhã não vai comer mais!". Cristina Eduardo, estimulada pela oportunidade de reviver estas lembranças, esclareceu-me que este tipo de prática expressiva é uma herança transmitida transgeracionalmente.

Referiu-me que era interpretada para tornar o trabalho mais leve. De acordo com Cristina Eduardo atualmente mulheres, homens, jovens e crianças aprendem a fazer isto como uma tradição envolvendo o canto e o movimento corporal. Sua descrição revelou-me então traços comuns entre a prática da *mazuka* em Kwanza Norte e a mazuca dos Tiago dos Santos. De entre os traços apresentados observei existirem vínculos identitários fundamentados numa estrutura familiar e na convivência social do grupo. Também percebi haver uma forte ligação do canto e da performance ao trabalho agrícola de moagem de raízes como a mandioca, e de sementes, com predominância do café, assim como o recurso coletivizado de dançar, pisando o chão em função deste ato de pilar.

Outro traço significativo evidenciado foi o termo ser fonética e semanticamente o mesmo.

2.6. Elos transatlânticos entre a mazuca e as práticas angolanas da *zuka*

Para os Tiago dos Santos o momento de realização da mazuca tem como referência o pisar do café no pilão, momentos de “*junta*³²” para limpeza de terrenos, para colheita de frutas, comemorações festivas e ocasiões associadas a cerimônias religiosas em período joanino. Os depoimentos que emergiram em terreno pernambucano indicaram-me ainda que para outras mazucas do Agreste, como por exemplo, as que se fazem para aplainar o chão de casas feitas de barro, os principais pontos de referências são o de convívio coletivo das pessoas.

Para Teresa Silva, o ato de *zuka*, ou seja, o ato de pisar no pilão, representa a prática de referência para se tratar do café em Kwanza Norte, mas também pode ocorrer em construção de casas de adobe e em funerais. Para Rosária Daniel, a *zuka* existe tanto no pisar de cereais, de café e de fubá no pilão, como no pisar do adobe para construção de casas - esses dois modos provocam a pisa do chão e, em alguns casos, conseqüentemente, uma prática expressiva envolvendo a música e a dança. Para Albano, da Província de Malanje, o pisar do chão, ou seja o *zuka*, relaciona-se tanto com a moagem de alimentos no pilão, como com momentos cerimoniais ou rituais como funerais.

Rosária Daniel, referindo-se a sua tradição referiu: “Tem (música) sim. O corpo todo fica em movimento. Dos pés a cabeça... Quando alguém está a pisar no pilão, o corpo todo fica em movimento, é uma prática de dança. Quando estavam a fazer a *kuzuka*, estavam a cantar. Na hora de pisar é com todo o corpo, mas na hora de dançar é só com o pé”. Sua descrição revelou-me que o bater dos pés, acompanhando e reproduzindo o bater do pilão, é um traço comum destas expressões separadas pelo

³² Segundo relato de Manoel Neto, *junta* ou *eito* é um termo êmico que significa reunir os familiares, vizinhos e ou pessoas conhecidas para uma atividade coletiva, como limpar um terreno, construir uma casa entre outras. Nos contextos dessas atividades são realizadas mazucas.

Oceano Atlântico, mas ligadas através da realidade histórica do Atlântico Negro (Gilroy 2001).

Em ambos os casos existe uma orientação do pisar com base em três movimentos dos pés a partir de um padrão rítmico também expresso no pilão, e na métrica do cantar. Este padrão centra-se em três batidas que se repetem fornecendo estrutura para cantar, dançar e improvisar versos. A prática da “*zuka*” angolana referida possui um padrão similar ao padrão do “passeio³³” da mazuca dos Tiago dos Santos como descrito por Dona Brígida. Este padrão é estruturado pela repetição de acentuações rítmicas presentes nas palmas e no pisar e bater dos pés. Em ambos os casos estas acentuações determinam três batidas que se repetem diretamente na performance da prática ou se revelam subentendidas. Este padrão de acentuação também guia a métrica dos versos cantados e respondidos por todos os presentes. Seu formato emerge da própria ritmo da “*zuka*” ou seja, do pilar³⁴ no pilão, com consequente movimento do corpo e bater dos pés.

Basicamente este padrão comum à “*zuka*” e ao “passeio” pode ser representado a partir da concepção musical de que existem pulsações contínuas sobre as quais estas acentuações surgem, formando um ciclo rítmico. Represento este ciclo através do uso da letra ‘X’ para as respectivas acentuações determinantes destas três batidas; e através do uso da letra ‘y’ para o conjunto de pulsações que se deve contar entre as batidas. Assim, seguindo este modelo de representação do padrão comum a “*zuka*” e ao modo “passeio” da mazuca de Camocim, descrevo uma fórmula rítmica de acentuações e contagens intermediárias a cada acentuação: X y y X y y X y. A ideia interpretativa deste padrão torna-se aplicável a partir do momento em que o executante repete continuamente esse padrão de acentuação. Sob esta condução interpretativa o padrão toma corpo e vida, de modo a criar um panorama sonoro que condiciona os presentes a dançarem e cantarem conjuntamente.

No caso da “*zuka*”, este padrão em repetição continuada parte do pilar do pilão na moagem do café (tal qual referiu Teresa Silva, para a *zuka* em Kwanza Norte, e como também referiram os integrantes da mazuca de Camocim de São Félix). No caso atual e

³³ Como já referido, o ‘passeio’ é o termo definido emicamente entre os Tiago dos Santos para um modo de cantoria e respectivo bater coletivizado dos pés.

³⁴ O contexto centrado no pilar emergiu por descrição êmica em contexto específico de tratamento do café em Angola, ou no contexto descrito pelos Tiago dos Santos a partir de suas memórias do passado.

por mim observado entre os Tiago dos Santos, este padrão parte das palmas e bater dos pés a partir do canto ou mesmo de um uso eventual de pandeiro.

Em exemplo, a partir do modelo sugerido por James Koetting³⁵ (1970), apresento este padrão representado em um trecho musical da mazuca ‘Pisa pilão’, onde, como referências de execução musical, podemos contar continuamente 1 2 3 + 1 2 3 + 1 2, para o que temos como X y y + X y y + X y:

Pi - SA	PI - LÃO ,	PI - SA	PI - SA PI	LA DOR -	- -
X y y	X y y	X y	X y y	X y y	X y
1 2 3	1 2 3	1 2	1 2 3	1 2 3	1 2
Pi - SA	PI - LÃO .	PI - SA - DOR	PI SA	PI LÃO -	- -
X y y	X y y	X y	X y y	X y y	X y
1 2 3	1 2 3	1 2	1 2 3	1 2 3	1 2

Este trecho da canção Pisa Pilão acima exemplificado, praticado pela tradição da mazuca no Sítio Mondé dos Cabrais, evidenciou-se como dado central do entendimento e confirmação do vínculo entre a prática vivenciada em Angola e a praticada entre os Tiago dos Santos.

Em vinte e sete de Julho de 2015, durante entrevista a Teresa Francisco da Silva, pude registrar elementos identificadores deste vínculo entre Angola e Pernambuco que vão além da fonética e semântica do nome da prática. Tais vínculos tornaram-se mais evidentes em 2017 quando Teresa Silva permitiu-me registrar em vídeo o modo de mazucar de Kwanza Norte (VÍDEO 2). Estes elementos emergiram em terreno quando do primeiro contacto de Teresa Silva com um vídeo da mazuca dos Tiago dos Santos a performarem mazuca ao som desta respectiva canção “Pisa Pilão”. No respectivo vídeo (VÍDEO 3), os Tiago dos Santos cantavam acaloradamente num padrão de pergunta e resposta a partir da voz coletivizada em uníssono pelo coro, com frases improvisadas de um único puxador:

³⁵ Modelo sugerido por James Koetting (1970) para concepções africanas, designado *Time Unit Box System* – TUBS (Sistema de caixas de unidade temporal), desenvolvida por Philip Harland, no qual as linhas de compasso tradicionais são substituídas por quadrados ou símbolos (X ou Y por exemplo) para representar timbres e técnicas de execução.

Pisa Pilão

Canção tradicional dos Tiago dos Santos

Transcrição: Ana Teresa Barros

Pisa pilão

Pisa, pisa, pilador

Pisa pilão

Pilador pisa pilão

O pilão com duas bocas

Pila numa, qu'eu pilo noutra

Que'u pilo com duas mãos

Pila pilão

Minina case comigo

Pila pilão

Que se não eu morro de fome

Pila pilão

Que já tenho uma pretinha

Pila pilão

Que'é gamada no meu nome

Pila pilão

The image shows a musical score for the song 'Pisa Pilão'. It consists of two staves of music in 2/4 time, written in treble clef. The melody is simple and rhythmic, with a mix of quarter and eighth notes. Below the first staff, the lyrics are: 'Pi-sa pi- lão pisa pisa pisa - dor pi-sa pi - lão pisador pisa pi- lão pi -sa pi - lão o pilãocomduas duas'. Below the second staff, the lyrics are: 'bo - ca pi - la numa qu'eu pi - lo nou - tra qu'eu pi - lo com du - as mãos Pi - la pi'. The score is presented on a light yellow background.

Como me referiu o Prof. Rui Cidra em orientação presencial acerca de indicadores culturais presentes no cancionero da mazuca interpretada pelos Tiago dos Santos, e mais especificamente acerca da canção Pisa Pilão acima transcrita, “o pilão para populações africanas ou afro-descendentes é o que permite a renovação da vida e da reprodução biológica e social” (Transcrição a partir de notas pessoais).



Imagem 4. Mazuka em Kwanza Norte, Angola, segundo Teresa Silva (2017)

Todos estes dados revelaram-me que a mazuca da família Tiago dos Santos não é uma versão da mazurka polaca, mas sim uma prática muito provavelmente transportada para o Brasil por escravos vindos da região de Angola na época da colonização do Brasil.

Gerhard Kubik, afirma no seu livro “*Angolan traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*” (1976) que “o transplante de culturas musicais africanas para o Novo Mundo foi um processo *multi-track* [de múltiplos caminhos] e *multi-time* [de múltiplos tempos]” (Kubik 1979: 7). Em seu modo de entendimento, Kubik sublinhou a importância de considerarmos processos de continuidade de tradições originais de África transplantadas para terras brasileiras³⁶ O conceito de “transplantação” usado pelo autor aponta para o modo como elementos culturais foram transportados de um contexto sociocultural original para outros, vindo a sofrer continuadas transformações. À luz destes dados considero a mazuca como praticada pela família Tiago dos Santos como um exemplo de uma transplantação desta cultura africana no Agreste de Pernambuco. Na introdução do livro “*Extensions of Africans Cultures of Brazil*”, Gerhard Kubik, em 2014, volta a refletir que as culturas africanas foram transplantadas para o Brasil através da instituição transatlântica da escravatura dos séculos XVI ao século XIX. Para este autor estas culturas ainda existem em território brasileiro hoje, em formas transformadas e misturadas entre populações de ascendência predominantemente africana. O autor observa igualmente que estas culturas africanas também tiveram uma

influência notável nos segmentos europeus-brasileiros da população. Estes encaminhamentos teóricos deram norte a minha forma de aproximação de uma realidade não apenas material, mas sobretudo simbólica e afetiva através da qual os praticantes da mazuca no sítio Mondé dos Cabrais criaram a prática expressiva da mazuca e desenvolveram um conjunto de práticas socioculturais em relação com o meio ambiente ou ecológico onde tradicionalmente viveram.

Sob esta compreensão, a mazuca desenvolveu-se a partir de um complexo cultural que articula a cultura expressiva, valores e práticas culturais mais vastos. Nesse sentido defendo que a mazuca, na continuidade deste passado transformado, é uma prática expressiva associada a valores sociais, emotivos e a comportamentos participativos e integradores de um grupo social de origem africana em Pernambuco.

2.7. A Mazuca como produto do Atlântico Negro

A tradição expressa por todos os entrevistados revelou-me o fazer funcional do pilar ou pisar como elemento acionador de toda uma cultura expressiva comum a pessoas e comunidades separadas geograficamente pelo tráfico negreiro. Defendo então que o termo mazuca como utilizado em Pernambuco, em especial no Sítio de Mondé dos Cabrais, tem origem nos termos angolanos *zuka*, *kuzuka* ou *mazuka*, atendendo quer à proximidade fonética das palavras, quer às práticas culturais que agrega.

Na sua obra *O Atlântico Negro* (2001), Paul Gilroy recorreu à simbologia imagética que gira em torno de barcos negreiros interligando continentes e uma diversidade de culturas expressivas. Em sua definição e caracterização do que é o Atlântico Negro, o autor aborda os efeitos e consequências do processo colonial que recorreu ao tráfico de escravos vindos de África, e que interligou a Europa, a América, a África e o Caribe. Gilroy refere que “os navios concentram a atenção na *Middle Passage*³⁷, nos vários projetos de retorno redentor para uma terra natal africana, na

³⁷ Segundo Gilroy, expressão “*Middle Passage*” tem uso consagrado na historiografia de língua inglesa e designa o trecho mais longo - e de maior sofrimento - da travessia do Atlântico realizada pelos navios negreiros. (N. do R.)” Gilroy (2001: 38)

circulação de idéias e ativistas, bem como no movimento de artefatos culturais e políticos chaves: panfletos, livros, registros fonográficos e coros” (Gilroy 2001: 37).

Gilroy enfatiza que “os navios eram os meios vivos pelos quais se uniam os pontos naquele mundo atlântico. Eles eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que eles conectavam” (Ibidem). Este autor refere ainda que os navios negreiros “precisam ser pensados como unidades culturais e políticas em lugar de incorporações abstratas do comércio triangular”. Visto que, “eles eram algo mais - um meio para conduzir a dissensão política e, talvez, um modo de produção cultural distinto”. Par ao autor o “navio oferece a oportunidade de se explorar as articulações entre as histórias descontínuas” entre a Europa e o “mundo mais amplo” (Ibidem).

Conforme observa Eufrázia Cristina Menezes Santos (2002), o Atlântico Negro refere-se metaforicamente às estruturas transnacionais criadas na modernidade que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais . Em sua abordagem, ainda a partir de Eufrázia Santos, Gilroy questiona a definição de cultura nacional introduzida pelo absolutismo étnico e busca explorar as relações entre raça, nação, nacionalidade e etnia, para colocar em xeque o mito da identidade étnica e da unidade nacional (Ibidem). Nestes termos, segundo Santos (2002) “o conceito de diáspora de populações negras em deslocamentos transatlântico implicou formar-se uma cultura sem vínculo fixo e exclusivo com bases culturais caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas elas ao mesmo tempo, sob um caráter híbrido oriundo especificamente do Atlântico Negro. E esta relação diaspórica, segundo a abordagem de Santos (Ibidem), extrapola fronteiras étnicas nacionalistas, permitindo às populações dispersas conversar, interagir e efetuar trocas culturais. Em seu conceito de diáspora Gilroy aponta um processo que redefine a mecânica cultural e histórica do pertencimento, observando que: "Sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem" (Gilroy 2001: 25).

Considero a mazuca do Sítio de Mondé de Cabrais à luz dessas formas geopolíticas e culturais resultando do Atlântico Negro, apontando para sobrevivências, transformações e laços culturais transatlânticos entre Pernambuco, Brasil, e a região Ambundu de Kwanza Norte, Angola.

Capítulo 3. A festa da mazuca

“E lá estavam eles com seus sorrisos, ritmo, jeitos e trejeitos. Histórias de vida, do tempo e das coisas a dançar, cantar e viver um só corpo musical, afetivo, estético, etéreo e humanístico. E lá estava eu para tentar registrar toda aquela aura de sons, movimentos, valores e imagens que estava se formando diante de meus olhos, se chegando aos meus ouvidos...” (Notas de terreno).

3.1. O Sítio Mondé dos Cabrais

Num reluzente dia de sol e intensa brisa fresca do alto dos montes do Sítio Mondé dos Cabrais, no município de Camocim de São Félix, Pernambuco, Brasil, fui recebida no meio da manhã, por volta das 10 horas, em 28 de setembro de 2014 (domingo) pelos sorrisos de Jaime Tiago dos Santos, Neuza Tiago dos Santos, Maria Tiago dos Santos, e de mais alguns dos 21 filhos e demais parentes do Sr. Tiago José dos Santos, o criador da prática expressiva mazuca segundo os entrevistados.

A minha primeira viagem de Recife até Camocim de São Félix foi de carro pela estrada BR 232, durou cerca de 1 hora e 50 minutos, algo em torno de 122 km de distância entre os dois municípios que integram o Estado de Pernambuco, Brasil. Seguindo as coordenadas dadas por Neuza Tiago dos Santos e guiada pelos bons ventos comecei a desbravar esta, a princípio, silenciosa terra com quem iniciei meus primeiros dedos de prosa através do contato com seus montes sinuosos, o seu acolhedor clima Agreste, quente no período do dia e frio no período da noite e a sua vegetação típica do Agreste, com cactáceas como palmas e xique-xiques, arbustos secos e retorcidos e pelo fresco perfume dos eucaliptos.

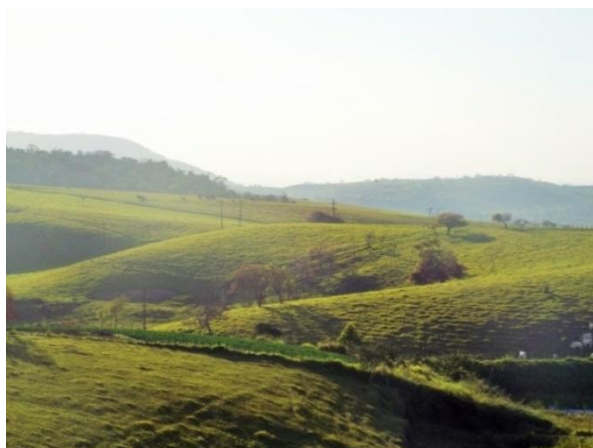


Imagem 5. Vista dos montes de Camocim de São Félix, PE, Brasil

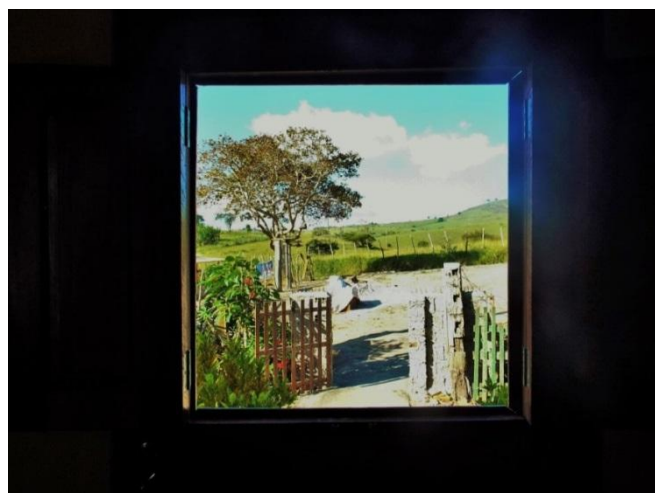


Imagem 6. Vista da janela da casa de Jaime Tiago dos Santos em Camocim de São Félix, PE, Brasil.

Segundo fontes históricas citadas oficialmente pela prefeitura de Camocim de São Félix na web, por volta de 1890 esta localidade era apenas um ponto de passagem de viajantes a caminho do município de Bonito, localizado a 19,2 km de Camocim de São Félix. Os dados históricos citam ainda que o clima frio, a altitude e condições favoráveis do terreno propiciaram fazendeiros do município de Bezerros, localizado a 27,8 km de Camocim de São Félix, ao cultivo do café na região. Tais referências indicam que primeiramente Camocim veio a ser chamada de Camocituba, e depois reconhecida como distrito de Bezerros em 1893. O nome Camocim de São Félix foi reconhecido em 1953

após a emancipação política do antigo distrito. Os dados referem que este nome surgiu devido à existência de uma igreja católica dedicada a São Félix de Cantalice no local (Barbosa; Santos, 2009 in Silva 2012: 67). O significado da palavra “Camocim” segundo consta no *site* da Prefeitura de Camocim de São Félix, definido por Mário Melo (1931) e Dauray da Silveira (1982), provém de “camucim”, da língua indígena brasileira tupi “kamu'si”, que significa pote, vaso e/ou urna funerária. Isto, segundo estes autores, porque ao serem construídas as primeiras casas na região, foram encontrados vários objetos artesanais indígenas que estavam enterrados. Já em registros do IBGE³⁸, a palavra provém de caá: pau + mocina: polir, significando “pau lavrado”, ou ainda “buraco de enterrar defunto” (co: buraco + ambyra: defunto + anhotim: enterrar). O município de Camocim de São Félix possui população 17.104 habitantes, dispostos numa área de 72,477 km². Seu bioma é a Caatinga e Mata Atlântica. Ainda segundo o IBGE está inserido na Mesorregião Agreste e na Microrregião Brejo de Pernambuco, limitando-se a norte com Sairé, a sul com Bonito e São Joaquim do Monte, a leste com Sairé e a oeste com Bezerros. Possui uma área total de 53,58 km², que corresponde a 0,0545% do Estado.

Autores como Pereira de Oliveira e Peixoto de Oliveira (2009: 4) revelam que áreas rurais do Agreste Pernambucano onde está localizada a cidade de Camocim de São Félix são reconhecidas economicamente pela predominância da atividade pecuária leiteira. Segundo estes autores, esta área apresenta como característica peculiar, marcante em diversos municípios, a predominância da pobreza da pequena propriedade rural. Estes autores observam que de acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2009, a pequena propriedade rural, de cunho familiar explora atividades agrícolas como os cultivos de feijão e mandioca, constituindo-se assim a base produtiva de sustentação econômica das famílias rurais, com reflexos na arrecadação, circulação e distribuição de recursos financeiros municipais. Para além do cultivo familiar de feijão e mandioca, o terreno revelou nas referências dos entrevistados um histórico associado ao cultivo de frutos, cana de açúcar e grãos como o café e o milho. Esta atividade se mostra favorecida pelo clima do tipo tropical chuvoso, com verão seco. Segundo Aryêcha Silva (2012: 34) nesta região, além do clima semiárido, há locais de clima ameno e com alta pluviosidade. A vegetação predominante é própria das áreas Agrestes, mas que por situar-se a uma altitude elevada, o clima frio faz com que

³⁸ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - www.ibge.gov.br

sua vegetação seja mais densa e mais diversificada que as regiões de Bezerros ou Caruaru. Segundo depoimento de Dona Neuza Tiago dos Santos, no Sítio Mondé dos Cabrais plantam-se diversificados tipos de frutas, leguminosas, hortaliças e grãos como o café. Lembro-me que Dona Brígida³⁹, resgatando em suas memórias a festa, referiu: “Era assim... quando tinha uma brincadeirinha... quando tinha... numa comparação... porque o sítio tinha café *num sabe?*.. tinha laranja, banana... essas coisas pouco, mas tinha e quando tava pra colher, quando tava maduro, tinha que fazer uma juntazinha pra colher se não se perdia. Fazia uma juntinha, fazia uma almoçozinho. E depois fazia a mazuca. Fazia aquela união. Uniãozinha... Porque essas coisas (as frutas) se caiu, se perde” (Dona Brígida Tiago dos Santos, em 25.02.16).

3.2. O termo “mondé”

O termo mondé emergiu neste estudo como determinante para compreender modos de auto-identificação dos praticantes da mazuca dos Tiago dos Santos, assim como critérios de classificação utilizados pelo senso comum da sociedade pernambucana, sobretudo de meios urbanos, relativamente a pessoas descendentes de escravos na região do Agreste. O Sítio Mondé dos Cabrais esteve presente em diversos depoimentos por mim registados na voz dos Tiago dos Santos, inclusive em poesia do próprio repertório da mazuca, tal como uma mazuca de autoria do Tiago dos Santos cantada por Jaime Tiago dos Santos em 5 de março de 2016 apresentando o modo como os Tiago dos Santos chegavam às casas de conhecidos para realizar a mazuca: “- Ôi bateu na porta vai vê que é!, - É Tiago véi lá du Mondé!”.

O lugar do Mondé, como local identificador das pessoas, também esteve no decorrer da história desta população associado a categorias raciais, figurando mesmo como indicador de características culturais expressivas. A este respeito, Isaías Silva (2013) em seu estudo da cidade de Camocim, referiu a presença de grupos negros fugidos em comunidades chamadas “mondé” no entorno da atual cidade, por volta da

³⁹ Única filha viva do 1º casamento do Sr. Tiago José dos Santos, que na atualidade é a mais antiga representante da memória da prática.

segunda metade do século XIX⁴⁰. Do mesmo modo, estudos como o de Sivaldo Correia da Silva (2014) associam o termo “mondé” a comunidades de descendentes de negros africanos.

Perspectivas e juízos de valor predominantemente ligados às políticas culturais indicam na atualidade que estas comunidades estiveram associadas ao conceito brasileiro de quilombos— esconderijo no mato onde se refugiavam os escravos⁴¹. Assim, de acordo com esta perspectiva, qualquer mazuca praticada em localidades chamadas “mondé” teria sido fruto de comportamentos culturais “quilombolas”. No entanto, conforme já referi, os praticantes da mazuca do Mondé dos Cabrais não se definem como “quilombolas”, ou seja, não se definem como descendentes de negros fugidos de propriedades com recurso ao trabalho escravo.

Tal dado encontrou amparo em Isaías Silva (Ibidem), que aponta que a prefeitura local reconheceu a comunidade de Mondé de Cabrais como campesina e não como “quilombola”, ainda que este autor tenha identificado a ‘mazurca’ (tal como este autor compreender ser correto grafar) como sendo um traço “de povos quilombolas” (Isaías Silva, 2013). Os Tiago dos Santos, por seu turno, indicaram-me em depoimentos que o termo mondé tem para eles um sentido associado a suas experiências com a terra. Tais considerações induziram-me ainda a considerar como possível a hipótese do vocábulo “mondé” ter origem na palavra ‘monda’, para indicar a prática do plantio e colheita própria do lugar, tal como refere o verbo “mondar”. Nos mondés supostamente se “mondava” a terra através das técnicas da capinação e poda de árvores.



Imagem 7. Bandeira do município de Camocim de São Félix.

⁴⁰ Neste sentido, o termo mondé assumiu a função de sinônimo do vocábulo quilombo - localidade estratégica onde tais grupos humanos de negros considerados fugidos instalavam morada na busca de libertar-se da escravatura.

⁴¹ "Quilombo", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, <https://www.priberam.pt/dlpo/quilombo>

As atividades laborais de plantio e colheita foram localmente associadas a uma característica local do município, visto que a bandeira do município de Camocim de São Félix possui (na imagem 7) a representação simbólica de afirmação de valores da identidade local na construção de referências da cidade, prestigiando socialmente o homem branco, reconhecendo a presença do índio e, desconsiderando o papel do negro. Em seu fundo, a bandeira apresenta duas cores, verde e branca, ostentando do lado direito a imagem de um suposto índio segurando com a mão direita uma folha e na mão esquerda uma espécie de bandeira que tem como base uma árvore. Acima da mesma, uma estrela branca e um leão. Do lado esquerdo, a imagem que suponho ser de São Félix de Cantalice, que tem por característica segurar em seus braços a figura do “Menino Jesus”. Acima da bandeira que o índio segura há um pórtico de entrada de uma espécie de castelo. Esta simbologia identitária resguardada pelo poder público esteve baseada em ideologias dos colonizadores e da igreja, se perpetuando no decorrer da história, constituindo referenciais políticos determinantes para a formação dos municípios locais em todo o Brasil.

Estes dados me permitiram perceber que a história oficial de Camocim de São Félix e de outros municípios próximos, como Sairé, fora edificada como um reflexo da sociedade da época que pouco considerou a chegada e a presença de escravos, e conseqüentemente de seus descendentes diretos como peças importantes para a formação da cidade. Tal tendência deixa evidente uma estratégia política de esquecimento pela memória oficial da cidade.

Estes dados revelam que as raízes culturais, as tradições, identidades e memórias das populações negras não foram politicamente consideradas. Cidra (2015: 3), ao refletir acerca da temática da “política de memória”, permitiu-me perceber que esta situação em Camocim de São Félix demonstra ser um exemplo de *“how through written archives, official commemorations and monumentalisation, state cultural politics tend to select what should be remembered and forgotten in order to materialise a past susceptible to being shared by a ‘unified group moving through history’.*” (Cidra 2015 e Zerubavel 1995: 238, in Cidra 2015: 3).

Historicamente, a cidade de Camocim de São Félix guarda forte ligação à sua vizinha, a cidade Sairé, que segundo dados oficiais de sua Prefeitura, surgiu da presença de desbravadores das matas da região. Esta ligação tem vínculos com o fato destas duas cidades terem surgido a partir da cidade de Bezerros, que segundo dados do IBGE, fora

o pólo administrativo do que atualmente configurou meu terreno de estudos. Originalmente desmembrada do município de Bonito, Bezerros remonta ao ano de 1740, a partir de uma grande fazenda de gado. A partir de sua elevação à condição de cidade e sede municipal com a denominação de Bezerros, pela lei provincial nº 1560, de 20-05-1881, o seu território foi dividido em três distritos: Camocimtuba, São Miguel e Sapucarana. Destes, os distritos de Camocimtuba e de São Miguel respectivamente passaram a ser designados posteriormente de Camocim e Sairé, enquanto que o de Sapucarana foi reintegrado em Bezerros. Os municípios de Sairé e Camocim revelam em suas histórias contextos de cultivo de café, o que indica, em hipótese, a presença de mão de obra escrava e da cultura expressiva da mazuca.

Este dado vincou uma forte relação entre estas localidades e a possível origem dos praticantes após Brígida Tiago dos Santos citar que seu pai tinha parentes na localidade chamada Caiana, localizada no município de Sairé⁴². Relatos locais identificaram que ali, em Caiana, existiu um senzala com base na produção agrícola local. Dados oficiais divulgados pelas prefeitura de Sairé presumem que uma das primeiras tentativas de penetração de desbravadores nestas terras representou a chegada do extrativismo e primeiras plantações das riquezas ali encontradas, que justificaram a implantação de mão de obra escrava, por volta do início do século XIX. O ciclo do café representou um período de expansão econômica no Brasil no qual o principal motor da economia foi o café, que por volta de 1830 já colocava o Brasil como o primeiro produtor mundial, a partir do que progressivamente Pernambuco substituiu a produção do açúcar pela do café em algumas áreas do estado (Carvalho 1992: 25-30). Quanto ao uso do termo ‘caiana’, Eurídes Santos (2014: 268) observou uma relação direta entre o cultivo de antigas plantações de açúcar e as respectivas áreas dessa atividade, que na atualidade ainda se denominam de “caiana”.

3.3. A festa: a mazuca como evento performativo

“Bora mazucar minha gente!” (Neuza Tiago dos Santos, 28. 09. 2014)

⁴² Brígida Tiago dos Santos, em depoimento cedido em 15 de março de 2016, disse-me: “Ele (Tiago dos Santos) tinha uns irmãos lá por Caiana”.

Assim falou animadamente Dona Neuza convidando os presentes na festa para se achegarem à roda de mazuca, quando visitei Mondé dos Cabrais pela primeira vez, em Setembro de 2014. Este momento de meu primeiro contato com os Tiago dos Santos, como já referido, fora-me proporcionado pela reunião destas pessoas em torno de uma celebração da tradição da mazuca que permitiu que todos da família, com poucas exceções, estivessem presentes. A festa, que fora iniciada pela manhã sem hora predefinida para acabar, representava uma oportunidade de reencontro e materialização de suas memórias pela dança e canto coletivos. O evento representava um “todo” entre a performance, as animadas conversas e a refeição. Desse modo, além de uma prática expressiva ou conjunto de comportamentos expressivos, “mazuca” é também um evento performativo, como revelam os diversos usos da palavra. Expressões como “fazer uma mazuca”, “ir para a mazuca”, “preparar” ou “organizar” uma mazuca dão conta de um evento ou acontecimento.



Imagem 8. Neuza Tiago dos Santos - abrindo a festa da mazuca no Sítio Mondé dos Cabrais.

Diante de meu interesse em trabalhar com eles sobre a mazuca, em Setembro de 2014 convidaram-me para regressar ao sítio Mondé dos Cabrais e passar bons momentos com eles durante os festejos do São João que se aproximava. Nessa altura passaram a considerar-me uma nova integrante da mazuca. Esse fato deixa evidente a importância de um contexto relacional e da importância de uma percepção de afinidades entre as pessoas para a performance da mazuca. Em sua especificidade, a performance da mazuca dos Tiago dos Santos em Camocim de São Félix possui um caráter parental

e familiar, não sendo habitualmente frequentada por estranhos. Na maioria das vezes, a mazuca é vivenciada na própria casa dos integrantes da família e a ideia de família estende-se aos vizinhos e amigos, demonstrando um sentimento de confiabilidade, o desejo de interação e de integração social.

O lugar da festa

A festa da mazuca daquela tarde de Setembro realizou-se no salão de entrada da casa de Jaime Tiago dos Santos, local onde no passado residiu o pai⁴³. No entorno deste salão, percebi casas e mais casas onde moram os demais parentes da família Tiago dos Santos, revelando que a antiga casa do patriarca era o centro de toda comunidade. Na atualidade possui o papel simbólico de confluência dos diversos sentidos que a prática representa para todos.

A ligação ao pai é simultaneamente uma ligação ao lugar. Há portanto fortes elos entre o lugar, a prática expressiva e a memória da família. O papel da mazuca na manutenção e continuidade da memória e identidade dos Tiago dos Santos justificava, entre todos, seus esforços para retornarem ao sítio Mondé dos Cabrais. O lugar e a festa emergiram assim como a origem da tradição herdada pelo pai. É como se eles ainda vissem o pai por ali, conversando, capinando, “mazucando”. Os filhos do criador da mazuca, no Sítio Mondé dos Cabrais resistem contra o esquecimento da tradição oral como guardiões da memória transmitida pelo pai.



Imagem 9. Local onde fora realizada a mazuca no Sítio Mondé dos Cabrais. 28 de setembro de 2014.

⁴³ Jaime Tiago dos Santos mora com sua irmã Maria Tiago dos Santos a poucos metros da casa de Neuza Tiago dos Santos e de outros poucos parentes da mesma família, revelando ali haver um sentimento de pertencimento e identidade centrada no passado construído pelo pai.

A performance

A mazuca dos Tiago dos Santos, tal como a de Agrestina, é conduzida pela ação do cantador⁴⁴ que puxa os versos. Esta pessoa responsável pelo canto é emicamente chamado de “puxador”, por assumir no grupo performativo a habilidade de entoar e dirigir a atividade conjunta de todos. Ao “puxador” reconhece-se o dom especial que resulta de cantar de forma improvisada e de ter liberdade expressiva ao dançar. Cada um dos presentes interagiu no dançar e entoar respostas de um modo que me pareceu natural, tornando a mazuca algo desprezioso e leve. Todos se riam, e se olhavam de modo que até eu mesma me senti à vontade para dançar com eles, sem medo de errar.

De início Dona Neuza tomou posse do microfone e pediu que os “puxadores” de versos/ cantores, os músicos e os demais presentes se aproximam. Para existir a mazuca não basta ter o “puxador” de versos e músicos. Acima de tudo é necessário um envolvimento de todos os presentes. A mazuca tem um caráter coletivo de participação que necessita da resposta expressiva do coletivo, no canto, na dança e na presença expressiva, física e emocional de todos. Cada apresentação torna-se um evento único, onde todos se tornam cantores, ao responder aos versos do puxador de versos. Todos participam percutindo com os pés ao ritmo do canto, como se suas ações os tornassem também atores principais da performance, tal qual os músicos e o cantor. Numa palavra, tornam-se participantes, revelando o caráter participativo da performance como refere Turino (2008: 23-65). O contexto de festa passa metaforicamente a tornar um trabalhador rural, de uma lida difícil, dura e causticante do dia-a-dia, num intérprete com sua intervenção participativa.

A frase espontânea “A mazuca é a felicidade!”, dita por Evaldo Tiago dos Santos, neto de Tiago José dos Santos, traduz metaforicamente um sentimento e valores coletivamente partilhados. Do mesmo modo, Dona Neuza disse-me “Mazuca é tradição, divertimento, festa. É essa coisa que a gente inventou!”

⁴⁴ Cantador é um termo êmico que refere a ação de cantoria dominante em cada tema cantado, podendo ser qualquer um dos participantes, ainda que predominantemente os mais antigos e detentores de um padrão tomem a ação de acionar toda performance.



Imagem 10. Seu Neném cantando durante a festa de mazuca realizada em 2014 no Sítio Mondé dos Cabrais, PE, Brasil.

Presenciei a emoção com que Neuza se apressou para segurar no microfone e tentar organizar a festa. Feitas as honras da casa, o início da mazuca dá-se após farto almoço oferecido à família e aos convidados, por volta das 13h40 da tarde. Seu Neném (Nelson Tiago dos Santos), localmente considerado como “aquele que nunca irá ficar velho” (metáfora por ele reforçada), deu início ao canto sobre uma espécie de tapete de folhas de eucalipto, árvore comum na região. Dona Neuza referiu-me que as folhas de eucalipto são colocadas no chão para impedir que a poeira suba durante o “rebate⁴⁵” ou bater dos pés no solo, e também servindo para perfumar o ambiente.

Ladeado por parentes que empunhavam dois instrumentos de percussão (um pandeiro, e um chocalho designado localmente de ganzá), e já com um microfone na mão, Seu Neném localizou-se bem ao centro da roda ao lado de seus irmãos Severino e Jaime Tiago. Ao seu redor iniciou-se a formação de uma roda com vários familiares, vizinhos, amigos e convidados de mãos dadas, girando no sentido contrário aos ponteiros do relógio. Jaime referiu que ali, naquele momento, a árdua senda da vida cotidiana era esquecida, como se os participantes suspendessem a recordação dos sacrifícios da vida. A festa e a performance da mazuca permite-lhes criar um tempo comum, compartilhado e paralelo às suas histórias particulares de vida. Neste contexto festivo a prática expressiva surge também como uma resposta a tudo o que possa desagradar. Sob este mote o corpo “fala”, e esta fala começa pela voz e termina no bater dos pés. A experiência aqui é dominada pelos sentidos.

⁴⁵ O termo ‘rebate’ designa emicamente o ato de bater e rebater os pés ao solo na rítmica determinada pelas palmas das mãos e métrica da poesia cantada.

A partir dos “tiradores⁴⁶” e “puxadores⁴⁷” de mazuca inicia-se a improvisação, a criação de versos que se encaixem na rítmica e na métrica de um verso padrão base já conhecido pelos praticantes no momento da prática. Com o passar do tempo, das canções cantadas, do suor escorrido de seus rostos e corpos, de pés ocasionalmente pisados, de um copo de cerveja desafortunadamente caído ao chão pela graciosa, mas desatenta mão de Dona Neuza, dos sorrisos, das risadas, dos trejeitos ora firmes, ora leves, ora cômicos diante da brincadeira, surgiu em suas falas a recordação do pai, da mãe, do passado feliz.



Imagem 11. Pilão, ferramenta utilizada para pisar, bater, moer o café e também utilizado na rítmica da mazuca pela família Tiago dos Santos.

No decorrer da festa, de repente, surge uma senhora de meia idade com um dos batedores de pilão que estava num local de destaque em redor do salão principal onde ocorreu a mazuca. Euforicamente, com este pilão nos braços, ela bate com os pés no solo rodopiando o corpo e sorrindo no meio do salão ao escutar a canção de mazuca chamada “Pisa Pilão” que faz alusão ao bater do café no pilão. O pilão fora então indicado por todos como algo importante e essencial para seus modos de relação com a mazuca, para o que mencionávamos o período passado do cultivo do café como marca de suas vidas e de suas representações identitárias como família.

Outro personagem que literalmente me saltou aos olhos no contexto da performance festiva da mazuca foi um senhor de meia idade que, destacando suas botas pretas de bico fino no meio da roda, se movia na roda da mazuca próximo ao cantor, na espreita de iniciar um virtuoso bater dos pés no momento do verso cantado em

⁴⁶ Tirador é um termo émico que indica aquele que canta um tema de mazuca. Este termo émicamente é sinônimo de puxador, cantador e líder da performance.

⁴⁷ O termo puxador, conforme referido, é sinônimo de tirador e cantador.

acelerado. Ele se tornou um participante destacado diante dos demais ao atrair os olhares e atenções dos presentes por estar mazucando de maneira alegre e desinibida, divertindo-se ao seu feliz prazer e encanto. Pude perceber o valor do pisar o chão ao ritmo do canto como uma forma de exteriorizar sua importância no grupo. Como se buscasse construir, traduzir e afirmar através da dança e canto um valor de identidade e emoção comungado por todos. Em geral, os participantes demonstraram felicidade em estar ali, no tempo presente da festa da mazuca, como que viabilizando e promovendo um contexto de resgate e continuidade comum a todos.



Imagem 12. Detalhe dos pés a mazucar durante festa da mazuca sob chão com folhas de eucalipto.

A única filha viva, de entre onze filhos do primeiro casamento de Seu Tiago dos Santos, Brígida Tiago dos Santos, assumiu, para todos os presentes de gerações mais novas da família, o estatuto de matriarca, mesmo que, como me declarou em entrevista, este reconhecimento nunca tenha sido por si exigido. Dona Brígida é reconhecida como um ser de respeitada importância diante da família, o que se traduz por exemplo nos pedidos de bênçãos dos mais novos ao chegarem à festa. Num primeiro momento, sentada numa cadeira, acompanha tímida mas sorridente as emoções da festa. Passados os primeiros momentos da festa, e guiada por sua sobrinha Sônia e parentes, também se incorporou e interagiu junto ao corpo coletivo da mazuca. Foi interessante presenciar Dona Brígida dançar, cantar e viver momentos de descontração juntamente com os seus familiares. Após dançar, ela voltou à sua cadeira, por mim metaforicamente vista como seu “trono”. Ali comodamente sentada e assessorada por todos, saboreou pedaços de

mamão como sobremesa e em seu mundo particular, escurecido pela cegueira que a acompanha já há alguns anos, mas iluminado por suas lembranças, ela bate palmas, sorri, e canta como, imagino eu, fazia enquanto menina.



Imagem 13. Dona Brígida (ao centro) dançando mazuca no Sítio Mondé dos Cabrais.

Esta festa deixou claro o papel destas duas irmãs mais novas ao representarem o sentido atual da festa. De forma distinta da participação de Dona Brígida nas reuniões que envolvem a mazuca, Dona Neuza é uma cicerone, uma mestra de cerimônia que busca dirigir os participantes principais da mazuca, os músicos e cantores, preocupando-se demasiado com os mais jovens e a sua inclusão no evento. Devido à idade avançada, entre os 70 e os 80 anos, tem dificuldades em caminhar, mas quando começa a cantar e dançar, é como se por aqueles instantes se esquecesse do peso da idade no corpo e voltasse aos áureos tempos em que brincava mais frequentemente a mazuca. Toda a forma de participação numa mazuca é bem-vinda. Cada participante encontra no coletivo um espaço para se manifestar. Para os Tiago dos Santos viver a mazuca é celebrar o encontro com a família, com os valores e ensinamentos passados pelo patriarca, Tiago José dos Santos.

Brígida, a mais velha ainda viva na família, por sua autoridade conquistada pela idade e maior vivência com o passado, e Neuza, por sua destacada iniciativa em ações e interesses na luta por um resgate da prática que a família teme que desaparecerá, são reconhecidas como os pilares para a continuidade da prática. Por isso me parece importante apresentar as suas histórias de vida.

3.4. História de vida de Dona Brígida

Nascida em 2 de Julho de 1920 no Sítio Mondé dos Cabrais, no município de Camocim de São Félix, Brígida Tiago dos Santos, após perder sua mãe aos seis anos de idade, foi criada com seus irmãos na nova família que seu pai constituiu. No seu relato biográfico Dona Brígida referiu que em Camocim de São Félix trabalhou na casa de farinha com a sua mãe adotiva e seus irmãos, colhendo também café e algodão, e ainda diversos frutos, juntamente com seus familiares. Referiu que pouco brincava, estando sempre predominantemente com sua madrastra, organizando e assistindo todos dançarem mazuca. Não tendo oportunidade de estudar, teve uma vida dedicada a serviços domésticos, em sua casa, seja ajudando a criar seus irmãos menores, seja trabalhando na roça, vindo posteriormente a migrar para a capital do estado de Pernambuco, Recife, para trabalhar como doméstica com aproximadamente vinte anos de idade, nos anos 40 no século XX. Dona Brígida referiu que a necessidade de migrar foi proposta por seus pais que entenderam ser esta uma oportunidade de ter melhores possibilidades de progresso na sua vida. O momento político social em meados do século XX levou-a a buscar uma vida melhor nos centros urbanos.

Segundo Lopes (2003) em suas considerações sobre o panorama econômico, político e social em estados do Nordeste do Brasil, desde a primeira metade do século XX, Pernambuco era constituído por uma sociedade de economia excludente, com desigualdades sociais e de renda. Este sistema político-econômico era dominado por um pequeno número de famílias oriundas da oligarquia rural, que controlava as principais atividades produtivas existentes no estado. Isto implicava a existência de um reduzido grupo de pessoas muito ricas e de um contingente enorme de sua população extremamente pobre. Inicialmente, essas famílias de poder aquisitivo e donos de terras

exerciam o seu poder através do domínio das atividades econômicas de base agrícola, como a cana-de-açúcar, o algodão, café, pecuária, etc., tornando-se os principais responsáveis pelo crescimento da economia local. A conjunção do poder econômico e poder político dava a este grupo o controle quase total não apenas sobre as terras, o trabalho e o capital, mas também sobre a vida da maioria da população. As migrações que marcaram as histórias de vida de dona Brígida, como dos demais filhos de Tiago José dos Santos, ocorreram durante os ciclos da economia regional.

Segundo depoimentos dos entrevistados, na segunda metade do século XX o declínio de modos de produção associados ao ciclo da cana-de-açúcar e do café, motivaram a busca de trabalho em outros setores econômicos por parte da população rural— setores sobretudo associados à industrialização em centros urbanos. As histórias de vida dos integrantes da família Tiago dos Santos dão conta destas transformações.

Dona Brígida lamentou ter vivido longe de sua casa de infância, ter migrado e se adaptado a novos modos de comportamento. Aí não havia mazuca. Em seu depoimento projetou para o passado momentos memoráveis de um tempo “bom” que somente pode ser revivido através da prática da mazuca. Não casou, nem teve filhos. Teve glaucoma aos 43 anos e ficou cega aos 62 anos, quando residia em Olinda, município onde ainda reside na atualidade, em casa de parentes. Desde a sua migração teve poucas possibilidades financeiras para regressar ao Sítio do Mondé de Cabrais. Dona Brígida relatou-me que muitas das vezes, e principalmente após ter ficado cega, apenas pôde retornar ao Sítio Mondé dos Cabrais com os seus parentes.

Aquando de minha estada em sua casa, Dona Brígida apresentou-se a mim como praticante da religião católica. Transmitiu-me que o passado da mazuca somente poderia ser revivido no refúgio das terras onde nasceu, pois nos centros urbanos pensar na mazuca seria algo de “pouco valor social”. O seu percurso de vida é semelhante ao de outros irmãos seus que também saíram do lar para tentar a sorte em grandes cidades. A experiência de migração foi, para todos os irmãos, uma experiência de sacrifício e de insatisfação afetiva, marcada pelo afastamento das reuniões familiares e da prática da mazuca.

Dona Brígida referiu que não se sentia à vontade para cantar as canções do pai durante o tempo em que se dedicou ao trabalho de doméstica. Referiu-me que chegou mesmo a “ter vergonha” de cantar mazucas na casa de seus patrões. “Podia ser falta de

respeito”, referiu-me. As canções entoadas na voz de dona Brígida permitiram-me compreender como sentidos diversos transformavam a mazuca numa metáfora de suas memórias. Neste sentido, observo a pertinência de Reily (2014) ao referir que a própria trajetória da canção é criadora da memória, e que esta criação influi na memória “como uma espécie de arquivo” (Reily 2014: 2). Esta autora observou ainda que a performance, neste contexto “retém, mesmo que de forma quase imperceptível, o seu desdobramento ao longo do tempo” (Ibidem). Sob esta perspectiva, o cantarolar e o relembrar do passado constitui seu modo de recordar e reviver esse “tempo bom” em que me relatou ter sido feliz. Percebi que a música acionava imagens memoráveis que a transportavam para o passado.

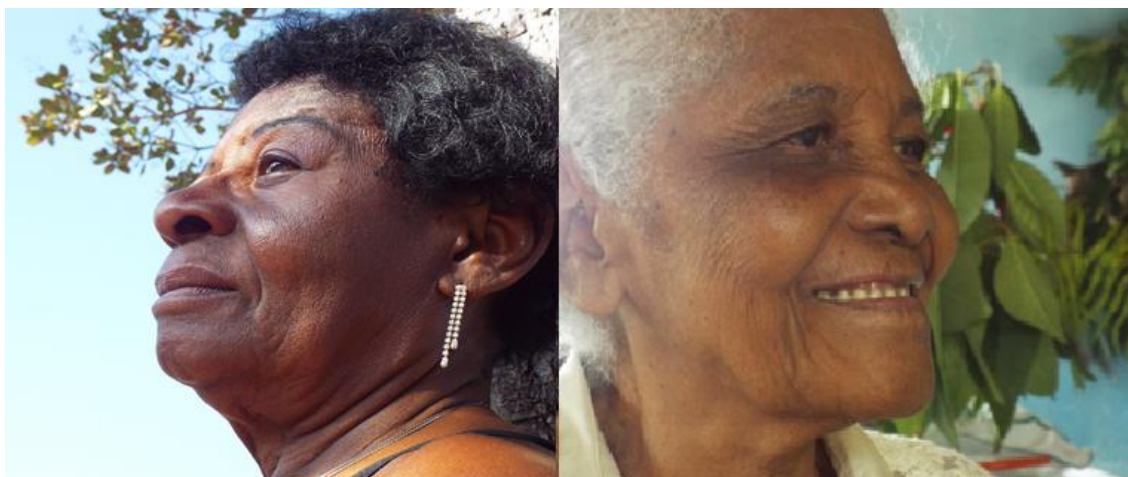


Imagem 14. Dona Neuza (à esquerda) e Dona Brígida (à direita) em 2014.

3.5. História de vida de Dona Neuza

Ao lado de Dona Brígida, como representante dos sentidos coletivizados da prática, também identifiquei Neuza Tiago dos Santos, a filha mais nova do segundo casamento de Tiago José dos Santos, que emergiu em meu estudo como a voz mais atuante na busca da salvaguarda e reavivamento desta prática. Os seus nove irmãos fazem parte da segunda família que Tiago José dos Santos formou com Maria José da Conceição após a morte de sua primeira esposa, Eufrazina Maria do Espírito Santo. Todos foram criados no Sítio Mondé dos Cabrais, ajudando o pai no trabalho da roça e

nos afazeres cotidianos do sítio. Em busca de melhores condições de vida Dona Neuza saiu do Mondé com 16 anos e retornou em 2011. À semelhança da maioria de seus irmãos, migrou para um grande centro urbano, no seu caso o Rio de Janeiro. O seu percurso parece ter sido um dos mais ousados de entre os familiares da sua geração. Foi também um dos mais bem sucedidos, uma vez que obteve o benefício de aposentadoria. Acerca deste seu percurso dona Neuza revelou-me: “Trabalhei como doméstica... Depois no partido de Brizola. Trabalhei no partido dele [Partido Democrático Trabalhista, de sigla PDT, que fora na respectiva época presidido por Leonel Brizola] por 23 anos. Era um amor de pessoa. Trabalhei na sede” (Dona Neuza em entrevista cedida em 2016).

Durante sua estada no Rio de Janeiro lidou conflituosamente com o afastamento de suas origens e práticas sociais. Com o passar do tempo, este afastamento da família transformou-se progressivamente num forte desejo de retornar ao Mondé. Decidiu, deste modo, retornar ao mesmo lugar onde nascera para residir numa casa própria, por si construída ao lado de onde seu pai havia morado, e onde atualmente vive seu irmão Jaime e sua irmã Maria. Os seus depoimentos revelam que a sua vida, na atualidade, se rege pela lembrança do passado e por uma inquietação relativamente ao futuro da prática expressiva da mazuca. Parece-me então importante abordar questões de salvaguarda da tradição, de memória e de esquecimento.

A sua trajetória entre a infância em Mondé, a sua vida laboral no Rio de Janeiro e o retorno à terra onde nasceu esteve sempre expressa em seus depoimentos sobre a importância do resgate e da preservação da mazuca de sua família. Suas palavras indicaram-me que a prática aprendida e vivenciada a partir de seu pai constitui-se como um tipo de fundamento identificador de sua família. A prática tornou-se um indicador de características identitárias que sente que necessitam de ser salvaguardadas. Este modo de perceber a prática revelou-me o modo como o conceito de tradição familiar emergiu entre os Tiago dos Santos como um sentimento de pertença de valores resgatáveis pela memória.

Dona Neuza referiu em terreno que sua vivência em grupos partidários e políticos no Rio de Janeiro lhe permitiu compreender a importância da mazuca como forma de visibilidade da identidade de sua família diante do mundo global. Essa percepção obtida através da experiência de participação em organizações políticas foi crucial para iniciar um processo de consciencialização do valor cultural da mazuca entre

os familiares. Neuza revelou-me a perda sentida ao contactar com a profunda transformação dos marcos culturais dos seus anos de infância quando regressou do longo período de migração laboral no Rio de Janeiro: “Tudo. Tudo. Era diferente. Tinha cafezal, laranjal, muita água, muita terra... Eu sempre vinha, a cada dois ou três anos, mas depois que eu cheguei mesmo... após aposentar-me, senti com mais dureza as mudanças. Os fazendeiros tomando conta, desmataram tudo pra fazer plantação. A mazuca ficou mais fraca porque “os cabeça⁴⁸” morreu, que era meu pai. Se ele estivesse na atividade, seria diferente. Tem muito disso de ser necessário um ‘cabeça’. Tem que ter alguém comandando, porque as outras pessoas só participam” (Depoimento de dona Neuza em 2016).

Esta visão cresceu perante o medo do fim desta tradição oral herdada, visto que no tempo presente os mais jovens da família já não se interessam ou se identificam com ela: “Eu queria que isso nunca acabasse! Eu falo pros meus sobrinhos: Poxa gente! vamos botar essa mazuca pra frente!...Vamos ensaiar! Vamos se interessar!... mas eles não se interessam não! Eles não têm o mínimo de interesse em fazer as coisas. Tem que ter força de vontade, mas você sabe com é os jovens de hoje!.. Os jovens de hoje querem é funk... Num sabe!... Essas coisas antigas pra eles...essas coisas de hoje é coisa de velho... Eles têm vergonha... Meu sobrinho irmão (filho) do Jaime... Ele não quer nem saber...”.

Esta nova iniciativa dos praticantes da mazuca do Mondé, apesar de carregar consigo a memória da família associada à mazuca, trouxe novos anseios, ideias e visões de mundo a partir de uma perspectiva globalizada. Dona Neuza referiu-me desejar “fazer um negócio básico só pra gravação”. Seu intuito era recorrer a tecnologia atual para salvaguardar a mazuca através da edição de um CD. Compenetrada em preservar a mazuca e as memórias em seu redor referiu-me sobre os seus irmãos: “Eles vão me dar uma ajudinha!. Deus queira que saia um negócio bom...”. Suas preocupações indicavam o valor contido na prática, um valor que vai além de um entretenimento.

⁴⁸ Emicamente “os cabeça” são os principais cantores de mazuca. Também denominados: “os cabeça da mazuca”. São os indivíduos que criam os versos de improviso, e cantam as mazucas durante as festas.

3.6. *In memoriam* Tiago dos Santos

“Meu pai recebeu uma missão de uma tradição da mazuca. E com ela continuou... E ficou essa tradição com a gente, tanto com a família mais velha como com a família mais nova. E aí a gente continuamos brincando. Continuamos na roça e brincando.”

(Depoimento de Jaime Tiago dos Santos em 5 de março de 2009, registrado em DVD cedido por Neuza Tiago dos Santos em 05.03.16)

Os filhos de Tiago José dos Santos, conforme observei, pensam e concebem a prática da mazuca como herança deixada pelo pai— uma missão, uma tradição. O sentimento da mazuca enquanto algo herdado esteve presente de forma predominante em todas os depoimentos, tal como dona Neuza referiu: “Mazuca é tradição, divertimento, festa... é essa coisa que a gente inventou!... Nossos pais, nossos avós deixaram pra gente! A gente não pode deixar morrer!” (Neuza Tiago dos Santos em depoimento cedido dia 25.09.2014). Nas narrativas dos filhos sobressai a profunda admiração do pai. Um pai que, em seus olhares, não foi um pai comum. Foi um “homem de bem”, um agricultor, um trabalhador respeitável, honesto e que nas horas vagas se incumbia de ser o portador e mantenedor da tradição da mazuca entre os seus. Os relatos ativados pelas lembranças dos filhos acentuam a dedicação do pai ao trabalho no campo: “Lembro dele plantando laranja, cajú, abacate, ingá, jaboticaba, sabe? Meu pai vendia essas coisas. Banana... Meu pai ía vender as frutas em Bezerro. Agente vendia café também. Pisava o café, tratava do café, e vendia também. Era pouco, mas tinha.”; “meu pai sempre trabalhou na roça, por conta própria”, referiu-me Dona Neuza. Este homem, conforme referiu Brígida, determinou um padrão de comportamento e de personalidade a ser seguido pelos membros da família. Para os Tiago dos Santos, a entrega ao trabalho é um dos valores herdados pelo pai.

Na visão dos filhos, apesar de trabalhar arduamente sempre arranjava tempo para mazucar com sua família e atender a convites que outras pessoas e famílias do lugar lhe faziam no âmbito de relações comunitárias e camponesas próprias da região:

“Não existia esse negócio de pagar não. Era o dono da casa nos tratar bem, um bom café, uma boa janta, uma bebida, pronto. E agente brincava a noite todinha feliz da vida. Mas agora tudo o que vale é o dinheiro. Mas, eu acho que nem mesmo assim..Tá todo mundo velho!..a realidade é essa! Até eu não posso mais mesmo... Eu não tenho condições de enfrentar essa mazuca. A saúde tá pouca! O tempo tá pouco! É lamentável.”

O pai é visto como o criador da mazuca. Ao questioná-lo sobre a história do seu pai, Jaime dos Santos recordou que o pai referia que havia chegado ao Mondé acompanhando um padre da região que ele tivera que conduzir até ali de cavalo, a partir do que ali decidiu viver. Ao questioná-lo sobre o início da tradição herdada do pai, seu Jaime afirmou, diante mesmo da incerteza de como o pai houvera aprendido a mazuca: “Meu pai aprendeu com a mente dele, ninguém ensinou. Foi meu pai... Não tem esse negócio que foi fulano... Foi ele, a mente dele. Amanhecendo o dia brincando”.

Seu Jaime, conjuntamente com dona Neuza, recordaram o trecho de uma mazuca que Tiago dos Santos cantava na casa das pessoas que o convidava:

“Olha o diá manhicêu, mainhicêu, mânhicêu.

Dono da casa adeus, adeus.

Olha o diá manhicêu, manhicêu, mainhiçá!

Dono da casa eu quero almoçá!

Saco vazio num pára em pé,

Dono da casa eu quero café!”

(Mazuca frequentemente cantada na despedida de festas de mazuca. A autoria de Tiago José dos Santos.)

Falecido em 1953, o patriarca está refletido no modo particular de cada um recordar os seus versos e os modos de divertir todos à sua volta. Estes modos são traduzidos pelos seus familiares através de imagens e de termos criados pelo pai como “puxar uma mazuca”, aludindo aos seus modos de cantar e criar canções através de versos improvisados e do bater dos pés no chão. Como exemplo deste exercício de lembrar, em 2014, aquando da minha estadia no sítio Mondé dos Cabrais, Seu Jaime e dona Neuza recordaram conjuntamente um trecho de uma mazuca de autoria de Tiago José dos Santos. Esta canção muito os marcou a ponto de ser evocada com muita

emoção pelos presentes, que cantaram para mim com energia: “Ôi bateu na porta, vai vê quem é. É Tiago, véi lá do Mondé!”.

A propósito do modo como o pai é evocado, durante a festa da mazuca em 2014 Dona Brígida referiu, negativamente, que notava mudanças, pois alguns cantavam de modo diferente:

“Ele não está cantando direito! Mas ele lembra muito meu pai.” (Dona Brígida referindo sobre a canção entoada por Seu Neném)

A figura do pai é aqui vista como um modelo performativo. Neném cantava como o pai e por isso cantava muito bem. Ela, dona Brígida, estava ali sentada apreciando tudo que ocorria em seu entorno durante a festa. Todos a olhavam na expectativa de ela aprovar os esforços conjuntos de refazerem a prática expressiva tal como o pai a interpretara no passado. Este homem, conforme referiu Brígida, determinou um padrão de comportamento e personalidade para a família.

Dona Brígida e Dona Neuza, dão um importante contributo à memória coletiva da família. As suas memórias individuais, as suas experiências, as suas perspectivas constroem a memória coletiva dessa família em torno do pai.

Connerton, a este respeito, observou que “a produção de histórias narrativas, contadas mais ou menos informalmente revela-se como uma actividade básica para a caracterização das acções humanas”, sendo “um traço comum a toda a memória comunal” (Connerton 1999: 19). Considerando Connerton, percebi que as narrativas do passado associadas à prática da mazuca de Dona Brígida e Dona Neuza eram absorvidas por todos como exemplos de experiências comuns ao coletivo, passando a fazer parte do conjunto de narrativas que interligavam a memória do passado à prática da mazuca, a partir de histórias do pai e da relação deste com a prática.

3.7. O passado escravo silenciado de Tiago dos Santos

Ao compreender que o pai era recordado em cada conversa ou em cada interpretação de uma mazuca, busquei saber mais sobre ele e sobre o seu percurso. No entanto, ficou claro que, para os filhos, dados como a sua data e local de nascimento ou

sobre suas origens familiares são ainda hoje incertos. Sobre ele existem apenas recordações fragmentadas carregadas de emoção.

Diante da imprecisão dos dados busquei a palavra de dona Brígida, a mais velha da família ainda viva, que me disse: “Meu pai... ele ía muito pra Caiana. Ele nunca me levou nesse lugar não! Ele tinha por lá uns irmãos...uma coisa por lá...”. E continuou: “Eu não sei se ele quando casou-se se ele era de lá...”. Alguns familiares testemunharam que o pai veio de Caiana, um lugar que dizem não saber onde fica. A exclamação de dona Brígida ao dizer que o pai nunca a havia levado a esse lugar transmitiu-me a ideia de um espaço “proibido”, inacessível, conduzindo a uma identidade perdida.

Dona Neuza reforçou que ele teria vindo de uma localidade chamada Caiana, e que não sabia precisar se se tratava de uma comunidade, um engenho, um sítio ou algum lugar imaginário. Jaime referiu que seu pai lhe mencionou que teria nascido em Caiana. Porém ele também não soube identificar onde ficava esta localidade e revelou-me que nunca procurou saber. Estes dados fizeram-me questionar: quais as circunstâncias de sua vida e vinda deste lugar? Será que seu Tiago tinha laços familiares por lá? E a este respeito, a própria dona Brígida falara-me acerca de possíveis irmãos que o pai poderia ter nessa incerta Caiana. As metáforas acerca do pai podem ser percebidas num depoimento em que seu Jaime indicou todo um imaginário que se materializava na prática da mazuca:

“Quando ele saía pra brincá, brincava a noite toda, de mazuca. Brincava a noite toda de mazuca. Ele era uma criatura que no outro dia... ele era forte, e ele não ia dormir, pegava a enxada e entrava no campo, né! De mei dia era chamado pra armoçá, continuava a tarde, só parava a enxada quando não via mais, que já tava querendo entardecer. Com isso ele acostumou. E assim ele criou duas família aqui, né?” (Depoimento de Jaime Tiago dos Santos em DVD a mim apresentado por dona Neuza)

Nestas palavras está representada a imagem do patriarca como um exemplo de pessoa “de bem”, íntegra. A imagem do pai construída em torno deste tipo de qualidades sobrepôs-se a qualquer iniciativa para desvendar a sua origem. Nestas imagens do passado, o pai era bem quisto na localidade, era um homem trabalhador, forte, que pegava a enxada para trabalhar na lavoura, sempre mazucando.

Segundo Miguel Pessoa das Neves (2009), esta localidade de nome Caiana foi o povoado que deu início ao município de Sairé, cidade vizinha de Camocim de São Félix. A cada conversa com os meus interlocutores, a dúvida sobre a origem do pai resultava em silêncio. Na busca de desvendar este vazio, Edvaldo Tiago dos Santos, sobrinho de Neuza referiu-me que o seu avô sempre trabalhou como agricultor para “Sinhôzinho Cabral” que era dono de 90% das terras do Mondé. Seu Jaime conta que seu pai chegou às terras do Mondé acompanhando um padre e servia o mesmo ao levar e buscar o padre aos seus compromissos montado a cavalo. Conta ainda que seu pai comprou seis hectares de terras no Mondé a três cruzados e daí iniciou sua vida com sua família.

O passado determinando o presente revelou-se perdido principalmente para pessoas descendentes de negros e índios que vivem no Brasil em zonas urbanas e rurais na atualidade. Isto mesmo sobressai no depoimento autobiográfico do ex-escravo americano Frederick Douglas, *Memórias de um escravo americano* (1845), da metade do século XIX.:

“A imensa maioria dos escravos sabe tão pouco das suas idades como os cavalos sabem das suas. É da vontade dos donos que eu sempre conheci manter os escravos nessa ignorância. Não me lembro de alguma vez ter encontrado um escravo capaz de dizer a sua idade. Raramente conseguem ir além do tempo das sementeiras, do tempo das colheitas, do tempo das cerejas, da primavera ou do outono.” (Douglas 2005/ 1845: 11)

Os depoimentos recolhidos em terreno revelaram que historicamente pouco a sociedade investiu na memória de classes subalternas. Com base em dados sobre o tipo físico de Tiago José dos Santos e dos seus filhos, e considerando que na região houve escravos negros ao longo de todo o período colonial, busquei verificar a real ligação de Tiago José dos Santos com um passado escravo no Agreste pernambucano. Pernambuco, como observou Marcus Carvalho, “é um dos pontos mais importantes da América de recepção de gente da África e talvez seja um dos mais subestimados (...) O comércio atlântico de escravos para o Brasil começou em Pernambuco”⁴⁹. Este dado emergiu em meu estudo como indicador da presença de negros em terras pernambucanas e sua distribuição como mão de obra escrava.

⁴⁹ Dados consultados no link: <https://www.youtube.com/watch?v=TOsa9SV9fCs>

Já tendo encerrado a pesquisa de terreno no Brasil e encontrando-me em Portugal, guardei um fio de esperança de que algum dos familiares viessem a lembrar do ano de nascimento do pai. Foi quando tive a grata notícia através de ligação telefônica de que Maria Davi dos Santos, nora de Tiago José dos Santos, havia recordado quantos anos o seu genro havia vivido. Sônia, filha de Maria Davi dos Santos e de José Tiago dos Santos, referiu-me que o avô havia morrido “com 84 anos, no ano de 53 (1953)”. Este relato acerca da idade e do ano de morte de Tiago José dos Santos representou um grande recurso para meu entendimento da história de vida deste homem e por conseguinte da prática da mazuca no Mondé dos Cabrais. De posse destes dados, e tendo como base uma estimativa mais aproximada e precisa do ano de nascimento do patriarca, consegui identificar que Tiago José dos Santos nasceu em 1869 provavelmente como escravo, e que, com oitenta e quatro anos de idade, já no ano de 1953, faleceu como cidadão livre e integrado na sociedade local de Camocim de São Félix.

Em análise de sua procedência negra de homem nascido na segunda metade do século XIX (ano de 1869 como já referido), verifiquei em definitivo que realmente Tiago José dos Santos nascera escravo, pois apenas no ano de 1888 a Lei Áurea foi oficialmente sancionada no Brasil para libertação dos escravos. Verificando estes dados, Tiago José dos Santos tinha 19 anos de idade quando a Lei Áurea foi decretada. A compreensão dele ter sido realmente um escravo fundamenta-se na certeza dele não ter também sido beneficiado pela lei do Ventre Livre, igualmente conhecida como Lei Rio Branco, promulgada em 28 de setembro de 1871 com o objetivo de tornar livre todos os filhos de mulheres escravas nascidos a partir da data da lei no Império do Brasil. A partir destes dados considero que nasceu escravo, tornando-se homem livre a partir de então.

A mazuca praticada pela família Tiago dos Santos, de acordo com estes dados, revelou-se uma prática centenária. A este respeito, Silva (2014) observou ter havido economicamente na região nordeste do Brasil uma produção agrícola de subsistência associável a ex-escravos, como a que ocorreu na localidade de Camocim de São Félix. Quanto à presença de escravos nesta região pernambucana Silva (Ibidem) apontou em seu estudo que o Agreste pernambucano também esteve em muito associado à produção de algodão, e que esta produção esteve ligada a projectos de produção agrícola de pequena escala por escravos libertos, visto que esta forma de produção em mãos de

pequenos proprietários de terra representava um baixo custo para os grandes senhores donos de terras. Assim, complementando um entendimento do contexto político que evidenciou a época em que Tiago José dos Santos veio para o atual Sítio Mondé dos Cabrais, no início do século XX, ficou claro para mim que havia favorável possibilidade de um ex-escravo comprar sua liberdade para ingressar numa produção local autônoma, ainda que dependente de um mercado promovido pelos senhores de terras.

Tal como é possível avançar a partir dos dados reunidos, o patriarca Tiago José dos Santos foi favorecido pelo sistema de gestão da produção associada a ex-escravos, pois teve a oportunidade de se instalar na localidade do Mondé dos Cabrais e ali iniciar sua vida em família, seja na produção familiar do café, da mandioca para fabrico de farinha e da colheita de frutos. Esta tendência local de época observada por Silva (Ibidem), permite ainda compreender todo o processo de transferência de um contingente escravo dos engenhos para latifúndios do Agreste, sem perder uma dependência antes escrava e depois servil.

3.8. Memória e esquecimento

O cruzamento dos diversos dados com os depoimentos colhidos em terreno a partir das memórias dos integrantes da mazuca do sítio Mondé dos Cabrais acerca do patriarca e fundador desta prática revelaram-me a importância do passado no presente influenciando nas lembranças e modos de relação com a prática da mazuca. Este passado é mitificado, nostálgico e exclusivamente associado a memórias positivas de existência familiar e comunitária que são revividas através da prática da mazuca. No terreno, as imagens vividas e herdadas dão conta da importância de viver e sentir um lado grandioso e enobecedor de ser um “Tiago dos Santos”. Os depoimentos revelaram-me haver motivos que não devessem ser lembrados, nomeadamente a proveniência escrava do pai. Nos relatos da família estes motivos mais estigmatizantes são substituídos por uma imagem feliz do pai e da festa da mazuca. Esse distanciamento da experiência escrava vivida pelo pai pode ter sido criado por ele próprio, à medida que iniciou a sua vida no sítio de Monde de Cabrais; ou pode ser um modo dos filhos não lidarem com

um passado do pai com o qual não se identificam e que os obrigaria a assumirem-se socialmente como descendentes de um escravo ou como “quilombolas”.

Viver a memória do pai pela prática expressiva da mazuca a partir do presente emergiu como oportunidade de reviver um passado feliz a partir dos aspectos enaltecidos da biografia do pai. Evitar e mesmo desconhecer este passado é um modo seguro de resguardo e de superação de todas as adversidades de suas histórias de vida.

Capítulo 4. Eixos de conclusão

A partir de etnografia realizada na região do Agreste pernambucano pude verificar que a mazuca não é apenas uma performance de música e dança, mas sim uma prática expressiva que constitui um recurso de ligação ao passado. Esta ligação ao passado, herdada através da oralidade e da tradição expressiva da mazuca, forneceu a este grupo mecanismos para a continuidade de suas identidades.. Halbwachs, acerca do papel e mecanismos da história evocada pela memória observa: “Não é na história aprendida, é na história vivida que se apóia nossa memória” (Halbwachs 1990: 60). A prática da mazuca, nestes termos, enquanto mecanismo de expressão da história vivida e revivida periodicamente pelos Tiago dos Santos, se apoia na memória afetiva de suas identidades a partir do pai, o ex-escravo Tiago José dos Santos.

A tradição da mazuca aqui apontada, emergiu assim como um elo entre o passado e o presente, não apenas entre filhos de um mesmo pai em comunidade, de tradição oral de zona rural do Agreste pernambucano, mas também entre povos de dois continentes ligados através da história do Atlântico Negro (Gilroy 2001) Considero que a mazuca em ocorrência no Agreste pernambucano através da prática da família Tiago dos Santos pode ser entendida como um produto do Atlântico Negro. De acordo com a hipótese que desenvolvi, a mazuca advém da prática angolana da *zuka*, tendo sido historicamente interpretada e transformada no Agreste pernambucano a partir da memória coletiva da família e, sobretudo, a partir do legado do pai, o escravo liberto Tiago dos Santos. A relação complexa entre as culturas expressivas do continente africano, sobretudo de regiões afetadas pelo tráfico de escravos, e do Brasil, teria contudo de ser aprofundada e confirmada num estudo mais alargado reunindo e confrontando outras fontes escritas sobre a história do Atlântico Negro entre ambos os territórios.

Por ora, e à luz dos dados etnográficos apresentados, considero a mazuca como um exemplo de “transplantação” de uma cultura africana no Agreste de Pernambuco. Considerando a premissa de Oakeshot (1962: 119) apresentada por Connerton (1999:13), a mazuca constituiria um “modo concreto e coerente de vida” herdado pelo

pai, contendo um vínculo transtlântico, e que este terá procurado transmitir aos filhos. A preservação destes saberes herdados oralmente por essa comunidade familiar é ativado através de cerimônias comemorativas desenvolvidas a partir de práticas corporais, que, como sugeriu Connerton, indicaram “actos de transferência de importância crucial para a construção de uma memória comunal” (Connerton 1999: 44). Os corpos ativados pelo “mazucar”, e assim pela prática corporal, como refere Connerton (Ibidem: 83), permitem que nas comemorações se reencene estilisticamente uma imagem do passado.

Este objeto de estudo carece de futura investigação que possa evidenciar o papel da música como elemento crucial da continuidade e uso da memória.

Bibliografia

- Andrade, Mário. 1972. *Ensaio sobre a música brasileira*. (3ª ed.) São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL.
- Andrade, Mário. 1987. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte, Itatiaia.
- Andrade, Mário. 2002. *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Barreto, Luiz Bernardo Paiva. 2008. 'Do Compasso à Sambada. Um estudo interpretativo sobre as diferentes formas de cantar e dançar Coco no Estado de Pernambuco'. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação, da Universidade Católica de Pernambuco.
- Câmara Cascudo, Luís da. 1954. *Dicionário do folclore brasileiro*. (9ª ed.) Rio de Janeiro: Ediouro.
- Carvalho, João Carlos Monteiro de. 1992. *O desenvolvimento da agropecuária brasileira: da agricultura escravista ao sistema agroindustrial*. Brasília: Embrapa, SPI.
- Carvalho, Marcus J. M. 2012. 'O desembarque nas praias: o funcionamento do tráfico de escravos depois de 1931'. Universidade Federal de Pernambuco. *Revista de História*. São Paulo, Nº 167, p. 223-260, Julho/Dezembro 2012.
- Cidra, Rui. 2008. 'Produzindo a música de Cabo Verde na diáspora: redes transnacionais, *world music* e múltiplas formações crioulas', in Góis, Pedro (ed.) *Comunidades Cabo-Verdianas. As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*. 105-125. Lisboa: ACIDI (Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural), Coleção Comunidades.
- _____. 2015. 'Politics of memory, ethics of survival: the songs and narratives of the Cape Verdean diaspora in São Tomé', *Ethnomusicology Forum*, 24(3):1-27.
[doi: 10.1080/17411912.2015.1070677]
- Connerton, Paul. 1999. *Como as sociedades recordam..* Oeiras: Celta editora.

- Douglas, Frederick. 2005 [1845]. *Memórias de um escravo americano*. Lisboa: Edição da Mareantes.
- Downes, Stephen. 2001. 'Mazurka'. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Macmillan Publishers Limited London. 189-190.
- Gilroy, Paul. 2001. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos.
- Halbwachs, Maurice. 1990 [1968]. *A memória coletiva..* São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA.
- Koetting, James. 1970. 'Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music'. In *Selected Reports* (University of California, Los Angeles: Institute of Ethnomusicology) 1(3): 115-147.
- Krakowska, Kamila. 2012. 'O Turista Aprendiz e o Outro: A(s) Identidade(s) Brasileira(s) em Trânsito'. Coimbra: Universidade de Coimbra, P: *Portuguese Cultural Studies 4 Fall*. ISSN: 1874-6969.
- Kubik, Gerhard. 1979. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural.
- _____. 2014. *Extensions of African Cultures in Brazil*. Nova York: Diasporic Africa Press.
- Lara, Silvia Hunold e Pacheco, Gustavo (orgs.). 2007 [1949]. *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: Cecult.
- Lins, Cyro H. de Almeida. 2009. '*O zambê é nossa cultura. O coco de zambê e a emergência étnica em Sibaúma, Tibau do Sul - RN*'. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.
- Lopes, Eliano Sérgio Azevedo. 2003. '*Considerações sobre o Panorama econômico, político e social do estado de Sergipe*'. Texto Para Discussão Nupec, Aracaju, v. 1, n. 1: 3-38.

- Lopes, Ilídio da Silva. 1939. 'Línguas Selvagens e Línguas Civilizadas. Alguns vocábulos portugueses de origem angolana.' Separata do *Anuário da Escola Superior Colonial* de 1938-1939. Luanda.
- Maia, António da Silva. 1951. *Guia prático para a aprendizagem das línguas Portuguesa e Omumbuim. Dialecto do kimbundo*. Luanda: Escola Tipográfica das Missões - Cucujães.
- _____. 1955. *Dicionário Elementar. Português - Omumbuim - Mussele. Dialectos do Kimbundu e Mbundu*. Luanda: Escola Tipográfica das Missões - Cucujães.
- _____. 1957. *Lições de Gramática de Quimbundo (Português e Banto) Dialecto Omumbuim*. Luanda: Escola Tipográfica das Missões - Cucujães.
- _____. 1958. *Dicionário Complementar. Português - Kimbundu - Kikongo*. Luanda: Edição de Autor.
- Oliveira, V. P. De ; Oliveira, M. H. P. 2009. 'Um recorte no Agreste Pernambucano: diversidade, riqueza e pobreza em Garanhuns e municípios vizinhos'. In: *IV Simpósio Internacional de Geografia Agrária*, Niterói, RJ.
- Reily, Suzel Ana. 2006. 'Remembering the Baroque Era: Historical Consciousness, Local Identity and the Holy Week Celebrations in a Former Mining Town in Brazil'. *Ethnomusicology Forum*, v. 15(1) :39-62. [doi: 10.1080/17411910600634247]
- _____. 2014. 'A música e a prática da memória - uma abordagem etnomusicológica'. *Música e Cultura*. 9.
- Rosen, Charles. 2000. *A geração romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Sales, Thiago de Oliveira. 2015. *Sobre mazurca*. Recife: Editora George Michael.
- Santos, Eufrázia Menezes. 2002. 'Gilroy, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.' *Revista de Antropologia*, 45 (1), 273-278. <https://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012002000100013>
- Santos, Haspreno Marcos dos. 2006. *Camocim, seu tempo e sua história*. Camocim de São Félix, PE: Ed. Do Autor.

- Shelemay, Kay Kaufman. 2006. 'Music, Memory and History'. *Ethnomusicology Forum*, 15(1):17-37.
- Silva, Aryêcha Arruda. 2012. *Estudo Etnobotânico da família Asteraceae em Camocim de São Félix, Pernambuco*. Recife: Edição de Autor.
- Silva, Isaías; Franco, Maria Joselma do Nascimento. 2013. 'Educação do e no Campo e a Construção de Identidades: um olhar para o Projeto Político Pedagógico de uma escola em uma comunidade quilombola em Pernambuco - NE - Brasil'. In: I Seminário Internacional de Educação no Campo, 2013. Amargosa/ Bahia: UFRB.
-
- _____. 2015. 'Mazurca: do campo para o campo – As marcas identitárias -' In: Iranete Maria da Silva; Cynthia Xavier de Carvalho; Maria Joselma do Nascimento Franco. (Org.). *Educação do Campo e Diversidade Cultural Faces e Interfaces*. 1ed. Recife: UFPE, v. 1, p. 121-130.
- Silva, Sivaldo Correia da. 2014. *Toponímia Afro-indígena do Vale do Ipojuca*. Recife: Edição de autor.
- Silva, Edson Hely. 1995. 'O lugar do índio. Conflitos, esbulhos de terras e resistência indígena no século XIX: o caso de Escada - PE (1860-1880)'. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em História da Universidade Federal de Pernambuco, em cumprimento às exigências para obtenção do Grau de Mestre em História.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago ed Londres: The University of Chicago Press.
- Vale, Flausino Rodrigues. 1978. *Elementos de folclore brasileiro*. (3ª ed.) São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Bibliografia eletrônica

- Entrevista com o Prof. Dr. Marcus Carvalho:

<https://www.youtube.com/watch?v=TOsa9SV9fCs> (acesso em 10.10.2017)

- Livro de Charles Rosen (2000) :

https://books.google.pt/books?id=nOIxdqHa4LYC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (acesso em 10.10.17)

- Dissertação "Do compasso à sambada" de Barreto (2008):

<http://www.overmundo.com.br/banco/do-compasso-a-sambada> (acesso em 09.10.17)

- Documentário "Do Compasso à Sambada":

<https://www.youtube.com/watch?v=AXL4eNruzOM> (acesso em 12.10.17)

- Neves, Miguel Pessoa das. 2009. Sairé, datas e acontecimentos.

<https://pt.scribd.com/doc/22051849/Saire-datas-e-acontecimentos> (acesso em 09.10.17)

- Missão de Pesquisas Folclóricas realizada em 1938 pelo Norte e Nordeste do Brasil, por iniciativa de Mário de Andrade :

www.youtube.com/watch?v=JEQONzpvIpE (acesso em 12.10.17)

- Entrevista de Gerhard Kubik ao Programa África and the Blues:

<http://www.afropop.org/8638/africa-and-the-blues-an-interview-with-gerhard-kubik/>
(acesso em 27.10.2017))

- Portal Fundarpe:

<http://www.cultura.pe.gov.br/canal/nacaocultural/musica-danca-de-roda-e-muitas-homenagens/>

Curriculum Vitae

Ana Teresa Barros – Brasileira - Nascimento: 17/08/1983

R.G.: 5798701 - Órgão emissor: SSP - UF: PE - CPF: 050414264-06

Passaporte: FLO74686

Residência

Avenida Boa Viagem, 1140 – Bairro: Boa Viagem - CEP: 51.011-000 – Recife/PE.

Celular: +351 920427459

E-mail: anateresabarros2017@gmail.com

Formação Acadêmica

2017 Mestranda em Ciências Musicais com especialização em Etnomusicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa - Portugal.

2010 Graduada em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Faculdade Metropolitana da Grande Recife - Pernambuco.

Cursos

2013 Concluiu Curso de Extensão em canto erudito no Conservatório Pernambucano de Música – CPM em Recife.

2012 Iniciou seus estudos de fabricação de rabeça e do instrumento musical rabeça com rabequeiro Dinda Salú, filho de Mestre Salustiano.

2011 Participou do Curso de Extensão "Música e Religião" realizado na Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP com o Professor e Músico Silvério Pessoa.

2011 Formou-se no Curso Acupe – Formação do Bailarino-Intérprete Pesquisador em Dança pela Acupe – Produções e Artes do Professor Paulo Henrique Ferreira.

Atuação Profissional

2017 Apresentou seu trabalho musical autoral "Pernambuc-Ana" no Centro Interculturabilidade em Lisboa/Portugal.

- Apresentou seu trabalho musical autoral no Café Tati em Lisboa/Portugal.
- 2015 Apresentou seu trabalho musical autoral em Genève - Suíça, no Forró de Genebra que integrou o Festival Fête de La Danse.
- Apresentou seu trabalho musical autoral na Casa do Brasil em Lisboa/Portugal.
- Apresentou seu trabalho musical autoral no Palco Planisfério, evento promovido pela Associação Renovar a Mouraria em Lisboa /Portugal.
- 2014 Participou da Abertura do Carnaval do Recife tocando alfaia no Maracatu Encanto da Alegria do Mestre Toinho com mais 10 *Maracatus-Nação* sob a batuta do músico Naná Vasconcelos.
- 2013 Participação como instrumentista (tocando rabeca) e no coro da peça teatral “Melhor juiz, o rei!” de Lope de Vega, com direção musical de Max Almeida com temporada no Teatro Valdemar de Oliveira.
- Participação como musicista tocando rabeca no CD “Natureza revelada aos olhos de um cantador” do poeta Esperantivo.
- 2012 Estágio como cantora da Banda GAC (Gerência de Animação Cultural) da Prefeitura do Recife coordenada por Flávio Andrade.