



EM UM “LUGAR DO PRETO MAIS PRETO”, UM SAMBA DE PAREIA

Evanilson Tavares de França¹

Jackeline Rodrigues Mendes²

Resumo: A Mussuca, uma Comunidade Remanescente de Quilombo, localizada no estado de Sergipe (Brasil), é conhecida como o “lugar do preto mais preto” ou de “africanos legítimos”, conforme revelam as pesquisas de Lima (2006). Nela, encontra-se uma prática cultural tradicional de matriz africana, o Samba de Pareia, na qual mulheres, cujas idades, hoje, circulam entre 44 e 72 anos, no décimo-quinto dia do nascimento de crianças, naquela comunidade, ou durante os festejos do ciclo junino, “brincam”, sobre tamancos de madeira, ao som de instrumentos percussivos responsáveis por embalar canções que contam, também, a história do quilombo e explicam a própria prática. Tendo isso em lume, objetivamos com o presente texto não apenas apresentar a Mussuca e o Samba de Pareia, é também nossa pretensão refletir sobre as possibilidades advindas desses espaços/tempos para a decolonialidade do pensamento.

Palavras-chave: Mussuca. Samba de Pareia. Decolonialidade.

IN A "BLACKER THAN BLACK PLACE", A SAMBA DE PAREIA

Abstract: The Mussuca, a remaining quilombo community, located in the state of Sergipe (Brazil), is known as the "the blacker than black place" or the place of "legit africans", as shown by the research of Lima (2006). In this place, we find a african originated traditional cultural practice, the Samba de Pareia, in which the women whose ages range between 44 and 72 years old, on the fifteenth day past a child's birth in the community, or during the festivities of the June cycle, "play" while wearing wooden shoes, to the sound of percussion instruments that are responsible for cradling songs that (also) tell the quilombo's history and explain the practice in itself. Focusing on this, it is the objective of the present text not only to present the Mussuca and its Samba de Pareia, but also the intension of bringing forth considerations about the resulting possibilities of space/time for the decoloniality of thought.

Key words: Mussuca. Samba de Pareia. Decoloniality.

¹ Doutorando em Educação (FE/UNICAMP), professor e pedagogo da Rede Estadual de Ensino/Sergipe, membro do GEPIADDE (Grupo de Estudos e Pesquisas Identidades e Alteridades: diferenças e desigualdades na educação) e do PHALA (Educação, Linguagem e Práticas Culturais). E-mail: evanilson@gmail.com.

² Doutora em Linguística Aplicada, líder do grupo de pesquisa PHALA: Educação, Linguagem e Práticas Culturais, docente PPGE-FE-Unicamp. E-mail: jamendes@unicamp.br.



"LA PLACE DU NOIR LA PLUS NOIRE", UN SAMBA DE PAREIA

Résumé: La Mussuca, une communauté devenue de Kilombo, localisée dans l'état de Sergipe (Brésil) est connue comme l'« Endroit du noir plus noir » ou des « africains légitimes », selon révèlent les études de Lima (2006). Dans cette communauté, on trouve une pratique culturelle traditionnelle de matrice africaine, la Samba de Pareia. Dans lequel des femmes, dont les âges, aujourd'hui, circulent entre 44 et 72 ans, dans le quinzième jour de naissance des enfants, dans la communauté, ou pendant les festivités junines, elles « jouent » sur sabot en bois, sous le son d'instruments à percussion lesquels sont responsables par emballer des chansons qui racontent (aussi) l'histoire du kilombo et expliquent la propre pratique. Dans cet esprit, on a pour but avec ce texte pas seulement présenter la Mussuca et la Samba de Pareia, mais aussi réfléchir sur les possibilités résultantes de ces espaces/ périodes pour la décolonialité de la pensée.

Mots-clés: Mussuca. Samba de Pareia. Décolonialité.

EN UN "LUGAR DEL NEGRO MÁS NEGRO", UN SAMBA DE PAREIA

Resumen: La Mussuca, una Comunidad Remanente de Quilombo, ubicada en el estado de Sergipe (Brasil), es conocida como el "lugar del negro más negro" o de "africanos legítimos", según revelan las investigación de Lima (2006). En ella se encuentra una práctica cultural tradicional de matriz africana, el Samba de Pareia, en la que mujeres, cuyas edades, hoy, circulan entre los 44 y 72 años, en el decimoquinto día del nacimiento de niños, en esa comunidad, o durante los festejos del ciclo junino, "juegan" sobre zuecos de madera, al sonido de instrumentos percusionistas responsables por embalar canciones que cuentan (también) la historia del quilombo y explican la propia práctica. En el presente texto no sólo presentamos la Mussuca y el Samba de Pareia, es también nuestra pretensión reflexionar sobre las posibilidades surgidas de esos espacios/tiempos para la decolonialidad del pensamiento.

Palabras clave: Mussuca. Samba de Pareia. Descolonialidad.

PALAVRAS PRIMEIRAS

Na Mussuca eu nasci
Na Mussuca me criei
Com o Samba de Pareia
Na Mussuca morrerei

Recorrer a um dos cânticos do Samba de Pareia³ talvez seja o melhor modo de abrir clareira para uma discussão que busca intercambiar esses dois elementos: Mussuca

³ Não apenas as brincantes, os moradores da Mussuca utilizam a expressão “pareia” para a prática cultural que aqui contemplamos. Há, porém, escritas acadêmicas que, preocupadas em atender à gramática normativa (o emprego de iniciais minúsculas simboliza nosso posicionamento político), recorrem ao vocábulo “parelha”, abandonando o modo próprio daqueles que são os únicos praticantes dessa brincadeira, em todo o Brasil. Não foi essa a nossa opção, mas aquela.



e Samba de Pareia. Com relação estrita ao primeiro, pode-se até pensar em falar do território quilombola e esquecer-se, por cegueira ou descaso, daquela prática cultural afro-diaspórica – os indivíduos⁴ amputados existem e a amputação não subtrai dele a individualidade, mesmo que em maior ou menor grau interfira sobremaneira nos seus processos de subjetivação. Porém, o contrário é, em nosso olhar, simplesmente impossível, porque já não se trataria de uma amputação “pura e simples” (ainda que reconheçamos que não haja simplicidade nas amputações), mas de extração de um órgão vital à vida do sujeito. E não estamos nos referindo a qualquer órgão, mas a um daqueles para o qual a medicina ainda não descobriu um procedimento seguro e funcional de realizar o transplante.

Não se trata de uma razão qualquer aquela que nos impulsiona a fazer uma afirmação tão definitiva. É na realidade cotidiana da comunidade quilombola que bailam os elementos propulsores dessa nossa conclusão. Observemos como a mesma compositora se posiciona em composições outras:

A Mussuca é um quilombo
Eu nasci e me criei aqui
E cadê o samba [de Pareia]?
Olha ele aí

Mais uma...

Na Mussuca tem um grupo
Ele nunca se acaba assim
Na Mussuca tem um grupo
Ele nunca se acaba assim
É o Samba de Pareia
As muié sambando assim⁵

⁴ Recorremos à metáfora com o intento de mostrar como a unidisciplinarização de toda e qualquer leitura, que pode se efetivar por ignorância ou descaso, produz um aleijamento ou uma deturpação do objeto que se tenta abarcar. E isso ganha maiores preocupações quando, em regiões colonizadas/racializadas, o alvo em investigação pertence à população subalternizada.

⁵ Optamos pela transcrição literal dos versos (e faremos o mesmo em relação às “falas”), respeitando, por essa via, as variedades linguísticas do campo de pesquisa para o uso do português em situações coloquiais. Atitude contrária a isso, ou seja, a utilização do advérbio latino “*sic*” ou a adequação das falas às regras estabelecidas pela gramática normativa (como já dito em outra nota de rodapé, o emprego de iniciais minúsculas simboliza nosso posicionamento político) se assentaria, em nosso entendimento, num comportamento colonial.



As três estrofes, transcritas acima, pertencem ao repertório de canções compostas por Maria Nadir dos Santos, Dona Nadir, simplesmente, ou, como ela é mais conhecida, Nadir da Mussuca: brincante, compositora e cantora do Samba de Pareia e do São Gonçalo (outro grupo cultural/tradicional do quilombo). Dona Nadir é também uma espécie de líder cultural da comunidade quilombola e uma figura capaz de trilhar por entre-lugares e a partir deles “provocar múltiplos deslocamentos, redemoinho do lírico que produz e promove aproximações entre temporalidades, territorialidades e práticas culturais diversas” (Dumas; Brito, 2016, p. 19). Tais potencialidades renderam à Dona Nadir da Mussuca os títulos de “Mestre dos Mestres” – apenas sete pessoas foram laureadas por tal honraria no município (Laranjeiras), uma delas já falecida, o senhor Sales (líder do São Gonçalo) –, e de “Rainha da Mussuca”.

Maria Nadir dos Santos, com 72 anos, hoje, é filha de Maria Pureza dos Santos e de José Paulino dos Santos. Foi com esse, segundo nos conta a “mestre dos mestres”, que ela se embrenhou pelos territórios das práticas culturais tradicionais, ainda que nem todas estabeleçam vínculo direto com as africanidades, é o caso do Reisado e do São Gonçalo: “Eu comecei com dez anos. Eu sambei muito depois que o meu pai adoeceu. Ele não tinha mais condições de tirar o Samba de Pareia porque ele sofreu um derrame: ficou sem força, ficou sem voz, o braço num dava mais pra balançar o ganzá, aí ele passou pra mim” (Entrevista, fevereiro de 2019).

Outra figura emblemática para a Mussuca, notadamente no tangente às práticas culturais tradicionais, é Dona Maria “do Samba de Coco”, como é mais conhecida a senhora Maria da Conceição de Jesus, de 79 anos. Ela não nasceu na Mussuca. Veio à luz em um povoado vizinho, a Várzea, localizado no mesmo município (Laranjeiras): “Eu nasci e me criei ali no povoado Várzea, ali vizinho... do outro lado da pista [BR-101], um povoado que tem, que vai pra lá, o povoado Várzea” (Entrevista, fevereiro de 2019). Não obstante, sua relevância para o Samba de Pareia é indiscutível. E não apenas porque é ela, atendendo a uma solicitação da Primeira Dama do município, quem reestrutura o grupo, mas é devido a essa reestruturação que o Samba de Pareia consegue atravessar as fronteiras do quilombo e alcançar o Brasil. E isso tem o reconhecimento de Dona Nadir:



Aí, a gente sambava muito na Associação [de moradores], que hoje em dia tá caída lá, caiu lá, né? Nós sambava muito, e na época [a Primeira Dama] sempre vinha espiar nós brincar, a sanfoneira, Samba de Pareia, São Gonçalo, era tudo. Aí, ela veio; aí, ela achou muito bonito, mas só que ela já reconhecia, entendeu, porque eles [o prefeito e a esposa] são conterrâneo daqui de Laranjeiras, né? Aí, ela chamou... *na época a líder era Maria da Conceição*, que hoje em dia ela tem o Samba de Coco, que ela saiu do Samba de Pareia, entendeu? (Entrevista, fevereiro de 2019, destaque nosso).

Como se vê, vários elementos se entrecruzam e se retroalimentam para que uma prática cultural possa ser, a contento, compreendida. E, ainda que essa seja uma condição *sine qua nom* ao entendimento de vários modos de existir, cremos que para aqueles assentados na oralidade, a imprescindibilidade dessa condição ganha contornos ainda mais substanciosos. É que, nesses casos, por não se abrigarem na lógica ocidental-moderna, os saberes não têm a compartimentalização como um dever de origem; ao contrário, eles compõem um tecido tão harmoniosamente confeccionado que a perda de uma linha poderia conduzir a outra tecitura. Talvez seja por isso que Ki-Zerbo (2010) considera a interdisciplinaridade um princípio indispensável à prática metodológica realizada em comunidade de tradição oral. Talvez seja também por isso que intelectuais sergipanos, por nós entrevistados, consideram o Samba de Pareia uma modalidade do Samba de Coco e esse não seja o mesmo entendimento daqueles que praticam essa “brincadeira”. Deixemos isso para outra discussão. Entremos por agora nos territórios do quilombo.

Antes, entretanto, convém negritar que as discussões aqui implementadas domiciliam-se, embora moventes, em pesquisas iniciadas em 2017, com cunho etnográfico, na Comunidade Quilombola Mussuca (Laranjeiras, Sergipe, Brasil), cujo objetivo é compreender se e como se efetivam os processos de assujeitamento das práticas culturais daquele quilombo, com ênfase no Samba de Pareia, a partir dos (des)encontros e/ou confrontos com as práticas curriculares que se desdobram na escola implantada naquela comunidade. Para tanto, conversamos (e continuamos a fazê-lo) com as/os brincantes do Samba de Pareia assim como com as/os estudantes e professoras/es da Escola Municipal Prefeito José Monteiro Sobral, situada na Comunidade Quilombola Mussuca. Nossa crença (e esperança!) é que essas incursões



investigativas possam fundamentar tanto as reflexões quanto as práticas que movem a educação escolar quilombola (EEQ), a qual, em nosso olhar, vem se concretizando, por mais das vezes, alheia à Resolução n.º 08/2012⁶.

Um negrito, nesse ínterim, se faz imprescindível. A pesquisa desenvolvida nessa comunidade não pretende produzir interpretações para os modos como os mussuquenses vivem, constroem e são construídos em suas práticas cotidianas. Ao percorrer suas narrativas, dispomo-nos a seguir um caminho pelo qual se torna possível tecer considerações sobre aquilo que nos provoca e nos modifica. Noutras palavras: caminhamos pela impressão de movimentos que se inspiram e são impulsionados nos, e a partir dos, atravessamentos e provocações, no sentido freireano (Freire, 2000) que tais práticas nos possibilitam.

MUSSUCA: “O LUGAR DO PRETO MAIS PRETO”

Embora a Mussuca seja um território, cuja pujança cultural e poder de mobilização de suas/seus moradoras/es convertem-se em características não apenas incontestes, mas diferenciadas, cremos não ser possível transitar por esse lugar sem olhar para o município no qual ele se encontra inserido. Prova disso pode ser encontrada observando-se as práticas culturais tradicionais: se a Mussuca, em Laranjeiras, é a comunidade com a maior diversidade de grupos culturais tradicionais; no estado de Sergipe é o município de Laranjeiras quem ocupa esse *locus*. Então, conheçamos a cidade onde o “preto mais preto” instituiu/institui caminhos e é por eles instituído.

Um olhar embriagado pela razão metonímica, responsável, de acordo com Boaventura de Sousa Santos (2006), pela produção da não-existência (de saberes e, por conseguinte, de pessoas) ao deparar-se com o município de Laranjeiras (Sergipe), muito provavelmente o enquadraria entre os territórios atrasados, ineptos, incapazes de produzirem práticas culturais plausíveis – ainda que, com seus blocos de notas e equipamentos audiovisuais, os portadores daquele mesmo olhar invadissem essa cidade e revirassem as suas vísceras em busca de provas que justificassem suas convicções

⁶ “Define Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Escolar Quilombola na Educação Básica” (ementa).



(aliás, estamos em tempos de convicções pré-prontas, pois não?). É que, alimentados pela e na lógica da monocultura do tempo linear, aqueles olhos enxergariam, em Laranjeiras, apenas as suas ruas calçadas de pedras e os seus casarios antigos – quiçá, também veriam a vida precária de parcela significativa de sua população.

Laranjeiras se destaca no cenário sergipano pela sua arquitetura colonial e suas manifestações consideradas folclóricas, que arregimentam anualmente centenas de pessoas que se deslocam para lá, com a intenção de ver suas igrejas e seus casarios, andar sobre suas ruas de pedra e se encantar com as dezenas de grupos folclóricos que colorem o branco e cinza da pedra e cal. (Aguiar, 2017, p. 30).

Enxergariam ainda – e Aguiar tem razão – os grupos culturais tradicionais daquele município. Mas, cremos, a visão embotada permitiria apenas que se avistasse o exotismo no qual são encerradas pessoas e/ou práticas inaderentes ao pensamento ocidental-moderno. Além dessas imagens, veriam um tal atraso das/os brincantes e dos seus saberes, já que, para aquele pensamento, eles seriam considerados assimétricos “em relação ao que é declarado avançado” (Santos, 2006, p. 787).

É que acessar o território laranjeirense é como mergulhar noutra século – XVIII ou XIX, talvez. E, embora o município receba continuamente um número significativo de pesquisadores interessados (é, indubitavelmente, uma das cidades sergipanas que mais interesse provoca nesse grupo de profissionais) em sua arquitetura, em seus grupos culturais, na comunidade quilombola nele localizada, as condições socioeconômicas de Laranjeiras permanecem precárias. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)⁷, o PIB *per capita*, ou seja, o produto interno bruto (a soma de todos os bens do município) dividido pelo número de seus habitantes (segundo Censo 2010: 26.902 pessoas) corresponde a R\$34.054,59; em dólar, em valores de hoje, seria de aproximadamente US\$8.776,95. Considerando-se que o PIB *per capita* do Brasil⁸, em 2014, era de US\$12.340,00 e que esse país ocupava o septuagésimo sétimo lugar no *ranking* internacional e ainda que o país com maior PIB *per capita*, o Catar, alcançava os

⁷ Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/se/laranjeiras/panorama>>. Acesso em 05 de junho de 2019.

⁸ Disponível em <<https://exame.abril.com.br/economia/os-20-paises-mais-ricos-do-mundo-e-o-brasil-em-77o/>>. Acesso em 29 de julho de 2019.



US\$105.091, ver-se de pronto o enquadre econômico de Laranjeiras. Ainda de acordo com o IBGE

Em 2016, o salário médio mensal era de 3.2 salários mínimos. A proporção de pessoas ocupadas em relação à população total era de 20.4%. Na comparação com os outros municípios do estado, ocupava as posições 4 de 75 e 3 de 75, respectivamente. Já na comparação com cidades do país todo, ficava na posição 115 de 5570 e 1232 de 5570, respectivamente. *Considerando domicílios com rendimentos mensais de até meio salário mínimo por pessoa, tinha 48.9% da população nessas condições*, o que o colocava na posição 41 de 75 dentre as cidades do estado e na posição 1589 de 5570 dentre as cidades do Brasil⁹. (Destques nossos).

Aguiar lembra que os habitantes desse município auferem suas rendas exercendo atividades remuneradas na prefeitura da cidade, trabalhando em empresas dos arredores (responsáveis pela extração de minério), é o caso da Votorantim, no cultivo de cana de açúcar ou em empresas ou instituições públicas localizadas na capital do estado (Aracaju).

Por outro lado, a renda do município é oriunda principalmente da produção de cana-de-açúcar, prática que se inicia contemporaneamente ao período da escravização naquela região, e do extrativismo mineral, notadamente o calcário, amônia e ureia, o que é realizado por empresas como Cimesa, vinculada ao grupo Votorantim, cuja incumbência é a extração do calcário (base da fabricação do cimento), e a Fafen, “responsável pela produção e exportação de amônia e ureia e a White Martins, que responde pela produção de gás no estado de Sergipe” (Aguiar, 2017, p. 36).

Seu nome, Laranjeiras, é oriundo das diversas e frondosas árvores frutíferas produtoras de laranjas que margeavam o rio Cotinguiba, cujos troncos e sombra possibilitavam o descanso e seus frutos serviam de alimento para moradores e viajantes. Sua relação com a escravização do povo negro encontra marco na fundação do porto, em 1.637, à margem do rio Cotinguiba: “a importância econômica de Laranjeiras para a

⁹ Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/se/laranjeiras/panorama>>. Acesso em 05 de junho de 2019.



então província de Sergipe Del Rey explica, hoje, a predominância de indivíduos de origem africana na sua população” (Laranjeiras, 2006, p. 20). Segundo o Censo 2010, a população negra (preta + parda) do município supera os 80%.

Em relação aos grupos culturais de tradição oral, dentre os 25 presentes no município, destacamos: a Taieira, a Chegança, o Cacumbi, a Dança de São Gonçalo, o Samba de Pareia¹⁰, o Reisado, o Samba de Coco.

A Taieira de Laranjeiras, segundo Alencar (1998, p. 54), tem forte influência africana “não só pelo ritmo e letra dos seus cantos como pela presença de elementos dos cultos afro-brasileiros desenvolvidos [...] por mãe Belina sua organizadora e chefe por 50 anos e que era Mãe-de-santo em Laranjeiras”. De acordo com Barreto, a Chegança é um auto amplamente presente no Nordeste brasileiro e suas apresentações estão restritas ao ciclo natalino: “trata-se de um folguedo antigo, cuja ação transcorre na terra, onde está o quartel da mourama, e no mar, de onde chega a nau da cristandade” (Barreto, 1997, p. 151). O Cacumbi, para Fontes Júnior (2014, p. 14), “era uma prática exercida pelos escravos africanos nos canaviais e representa as guerras entre reis e rainhas contra os escravos” - em Laranjeiras, a responsabilidade por esse folguedo se encontra nas mãos do Mestre Deca. A Dança de São Gonçalo, cujos brincantes, no município, são quilombolas da Mussuca, não guardam, *a priori*, nenhuma relação com as africanidades; é, em verdade, mais uma dessas heranças deixadas por Portugal e que se desdobram em homenagem a São Gonçalo, um santo muito venerado no país ibérico. O Reisado, assim como o anterior, tem também raízes portuguesas e é “originário de um auto em louvor do Nascimento de Jesus – envolvendo brincantes e músicos” (Alencar, 1998, p. 91). O Samba de Coco encontra-se sobre a responsabilidade de Maria da Conceição de Jesus, a conhecida Maria do “Samba de Coco”, e é, em Laranjeiras, praticado pelos quilombolas da Mussuca. Sua vinculação com o batuque africano parece incontestável.

É nesse município, com uma população negra superior a 80%, que se ambienta a Comunidade Quilombola Mussuca. Beirando a BR-101, a mais ou menos 20 minutos da capital sergipana e a 7km do município que o sedia, o quilombo é cercado pelo rio

¹⁰ Como o Samba de Pareia é elemento chave em nossas reflexões, nós o abordaremos em item específico.

Cotinguiba e pelos antigos engenhos Pilar, Ilha, Pindoba e Gravatá, para onde foram conduzidos diversos negros, uma vez que a economia dessa região (Vale do Cotinguiba, onde se localiza o município de Laranjeiras) era baseada, nos séculos XVII e XVIII, no cultivo e beneficiamento da cana de açúcar. Santana (2008, p. 91) destaca que “tendo como coordenadas geográficas 10°48’27.32”S e 37°08’24.20”O, a Mussuca está implantada em uma elevação com 70m de altitude, à beira do rio Cotinguiba, na chamada Zona da Cotinguiba”. É nesse espaço de elevações, com ladeiras bastante íngremes, que se distribuem mais de 500 famílias, formando uma população aproximada de 2000 pessoas.

Imagem 1: Imagens panorâmicas do acesso à Mussuca



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador

Quanto ao topônimo Mussuca, Laranjeiras (2000, p. 58) assinala que é originário de mutuca “nome vulgar de insetos dípteros braquíceros da família dos tafanídeos, de origem tupi (*mbotuka*) que habitavam os manguezais que cobriam a região onde hoje se localiza o quilombo”. Já Dantas (2016), em prefácio à obra organizada por Alexandra Gouvêa Dumas e Clovis Carvalho Brito, enfatiza que, de acordo com pesquisas realizadas por Armindo Guaraná (como é mais conhecido o intelectual são-cristovense, Manoel Armindo Cordeiro Guaraná), a etimologia do topônimo em lume tem origem indígena, “enquanto [para] o historiador Francisco José Alves, no início do século XXI, sugere ser ele de procedência africana vinculada às línguas do tronco bantu” (Dantas *apud* Dumas, Britto, 2016, p. 07). Esses não simbolizam o entendimento da Comunidade:



[...] o nome de Mussuca veio através de um poço d'água que meu avô, tataravô, segundo a minha vó fala, que vieram refugiados, né, dos trabalhos braçais. Então, eles se esconderam numa mata que tem uma casinha, não sei se você já viu, a capela branquinha que é o primeiro encontro dos negros. Então, eles ficaram ali, dali eles criaram uma roça, fizeram roça, criaram família, vieram outros refugiados, juntaram com ele e daí eles plantavam mandioca, milho, o que comiam, mas num tinha água pra beber. Depois de um tempo, tentaram cavar um poço... e eles tentaram e conseguiram cavar um poço, quando eles cavou um poço, encontrou um peixe preto, que esse peixe dava nome de Mussum. Então ele se originou de Mussuca por causa do peixe Mussum. Era parecido: era um peixe preto e valente igual a eles. Eles eram pretos e valentes. Aí eles encontraram esse peixe, mataram esse peixe chamado Mussum, não sei se você conhece. Então, eles disseram “já que encontramos esse peixe, então, aqui onde estamos vai ser Mussuca porque o peixe foi Mussum. (Marizete, entrevista, agosto de 2018).

O “peixe valente”, o Mussum, passa a compor as narrativas das/os quilombolas no que concerne à origem do nome da Comunidade e dos mussuquenses. A valentia que fez o peixe destacar-se diante dos olhos de homens e mulheres, escravizadas/os, as/os quais encontravam na fuga uma das estratégias para a construção de outra história, pessoal e coletiva, introjeta-se por entre os tecidos daqueles corpos e passa a compor os processos que os localizam no espaço e no tempo, subjetivando-os. Localizar-se espaço-temporalmente, para as/os condenadas/os ao “esquecimento da condenação”, é essencial; caso contrário, ao lado da invisibilização estará a alocação. É imperativo trazer à baila que

De maneira ainda mais concreta, o problema do local ou da alocação se propõe para os homens em termos demográficos. E este problema da alocação humana não é simplesmente a questão de saber se haverá espaço suficiente para o homem no mundo – problema que é, afinal, bem importante –; mas é também o problema de saber quais relações de vizinhança, qual tipo de armazenamento, de circulação, de identificação, de classificação dos elementos humanos deve ser adotado preferencialmente, nesta ou naquela situação, para atingir este ou aquele fim. Estamos em uma época em que o espaço se apresenta a nós sob a forma de relações entre alocações. (Foucault, 2013, p. 114).

Por conseguinte, outrora e agora, a valentia se configura como nutriente essencial às lutas quilombolas. Alocadas/os, de acordo com o pensamento abissal moderno, conforme Santos (2009), “do outro lado da linha”, a resistência ao poder assimétrico sempre se fez necessária ao combate da produção da inexistência de suas



práticas e de seus corpos. Estar “do outro lado da linha” é, pensamos, ser alocado numa zona que, em termos de Maldonado-Torre, pode ser compreendida como o espaço/tempo de esquecimento da condenação e dos condenados. Essa região, em palavras daquele professor,

[...] faz parte integrante da verdadeira doença do Ocidente, uma doença comparável a um estado de amnésia que por sua vez leva ao homicídio, à destruição e à vontade epistêmica de poder – mantendo sempre uma boa consciência. A oposição à modernidade/racismo tem de saber lidar com esta amnésia e com a invisibilidade dos condenados. Para tal, é necessária uma visão histórica que combine espaço e tempo. (Maldonado-Torre, 2008, p. 83).

Um dos modos encontrados pelas/os mussuquenses para combater o esquecimento da condenação e dos condenados move-se pelas práticas culturais que encontram no território quilombola guarida e movimento. Além do Reisado e da Dança de São Gonçalo, cujas origens não têm em África sua matriz, há ainda, como já dito, o Samba de Coco e o Samba de Pareia. Em ambos, as africanidades não são apenas as colunas que lhes garantem sustentação, são também as molas propulsoras que energizam seus modos de ser e de fazer.

É de suma importância negritar, mesmo porque aquela valentia não pode arrefecer, que a Mussuca ainda não adquiriu a titulação de suas terras, mas sua certificação foi efetivada em 20 de janeiro de 2006, através de processo n.º 01420.003078/2005-11, como consta no Livro Cadastral L05/RG465/FL73. De acordo com a Fundação Cultural Palmares, nessa comunidade residem 503 famílias. E parcela significativa dessas famílias sobrevive daquilo que o rio proporciona: aratu¹¹, sururu, sutinga¹², maçunim¹³, caranguejo, guaiamum e outros pescados.

¹¹ Nome popular de diversos caranguejos semi-terrestres do mangue, principalmente da família dos sesarmídeos. Destas, a mais importante é o *Goniopsis cruentata*, comestível, que muitas vezes é chamado simplesmente de “Aratu”. Disponível em <http://www.planetainvertebrados.com.br/index.asp?pagina=especies_ver&id_categoria=25&id_subcategoria=24&com=1&id=190&local=2>. Acesso em 31 de maio de 2019.

¹² Marisco bastante semelhante ao sururu, sendo, entretanto, menor que esse e tendo menor valor de mercado.

¹³ Molusco bivalve marinho da família dos venerídeos, comestível e de ampla ocorrência no litoral brasileiro, onde vive enterrado no lodo. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Chumbinho>>. Acesso em 31 de maio de 2019.

“VAMOS SAMBAR DE PAREIA”

Paul Gilroy enfatiza que “a arte, particularmente na forma da música e da dança, era oferecida aos escravos como um substituto para as liberdades políticas formais que lhes eram negadas no regime da *plantation*” e acrescenta que essas práticas culturais, notadamente a dança e a música, as quais Gilroy denomina de “expressivas”, continuam guardando em si necessidades que ultrapassam a satisfação tão somente de desejos materiais. “Elas celebram o enraizamento do estético em outras dimensões da vida social” (Gilroy, 2001, p. 128). É que essas manifestações, assim como outras práticas culturais, respeitando-se os seus modos de concretização e sua capacidade de penetração num contexto de terror indizível, que foi a experiência de escravização do povo negro (para esse povo, obviamente), tinham (e têm) também como tarefa: 1) alimentar e movimentar os processos de luta em direção à desejada liberdade; 2) pavimentar as bases de uma cidadania que povoava os projetos de cativas e cativos; 3) manter os liames que conectavam e conectam África e Américas; 4) fortalecer os vínculos afetivos e de interesses entre as/os escravizadas/os. Essa leitura reverbera o próprio Gilroy quando esse afirma que as artes “continuam a ser o meio pelo qual os militantes culturais ainda hoje se engajam em ‘resgatar críticas’ do presente tanto pela mobilização de recordações do passado como pela invenção de um estado passado imaginário que possa alimentar suas esperanças utópicas” (Gilroy, 2001, pp. 129-130).

O Samba de Pareia parece ser esse espaço/tempo que se esgueira positivamente por entre esses desejos e projetos; também por entre essas zonas ambivalentes que têm o poder de estabelecer intercâmbios não apenas através dos espaços, também pelas veias dos tempos. Quando presenciamos as mulheres brincando emparelhadas, acompanhadas de cânticos e batucadas, sobre tamancos de madeira, não nos sentimos esvaziados do presente, tampouco arrastados para um passado imemorial: é numa região de contato entre tradição de matriz africana e saberes espalhados na e pela contemporaneidade que os corpos, assim nos parece, de brincantes e espectadores são arrebatados. E é a isso que estamos chamando de zona de ambivalência.



Claramente, nossa intenção é trilhar, no que se refere a esse conceito, pelos territórios de Homi Bhabha (1998). Com ele, pensamos ambivalência como um lugar (também um tempo), não necessariamente fixo, onde as interações culturais se concretizam, onde os sujeitos se constituem a partir de experiências que lhes são particulares ou estrangeiras, pelo menos até certo instante. É sempre um lugar de fronteira, mesmo que não sejam fixas. E embora defendamos que o hibridismo seja marca quase “natural” das práticas culturais e dos sujeitos, cremos que ela se faz mais nítida nos territórios colonizados. Os sujeitos colonizados são, por essa via, sujeitos híbridos, ambivalentes, hifenizados – suas práticas socioculturais também o são. É também preciso compreender que qualquer esforço de retornar a um conjunto alternativo de origens culturais não contaminadas é simplesmente impossível. Como sublinha Hall, “é impossível voltar pra casa de novo” (Hall, 2003, p. 416). E se isso é válido para as pessoas e culturas metropolitanas, é mais ainda para os sujeitos e as práticas culturais das colônias.

Um parêntese aqui parece se fazer necessário. Convém sublinhar que considerar uma prática cultural híbrida ou ambivalente – uma prática de fronteira – não equivale a classificá-la como menor ou como ilegítima. Ao contrário disso. As práticas culturais de fronteira são resultantes de negociações e/ou resistências, às vezes, sangrentas, que lhes asseguram a sobrevivência e a renovação, já que muitas vezes se faz necessário o erguimento de estratégias que garantam sua permanência e manutenção. Consideramos o Samba de Pareia uma prática cultural de fronteira. O que se evidencia, por exemplo, na indumentária escolhida para as apresentações do grupo, que se assemelham às quadrilhas juninas do Nordeste, e que, segundo Dona Nadir, foi uma cópia dos vestidos do Reisado de Lalinha:

[...] ela chamou Maria e perguntou o que era que a gente precisava pra poder fazer duas apresentação lá em Aracaju, na Orla de Atalaia. Aí Maria disse: era roupa, chapéu e tamanco e fita, colar e brinco. Aí, ela, Maria fez o, a, escreveu tudo. Ela levou. [Maria] disse quantos metros era que pegava... cada, cada uma usava, três metro cada uma pessoa. Na época, era vinte e três metro. Aí, ela levou. Aí, comprou a roupa, aí ela mandou saber do modelo do vestido. *Eu, como era muito esperta... aí, eu aí eu fui pra Laranjeiras, aí, eu não sei que você lembra, tinha aquele Reisado da finada. [...] É bem rodado, aí eu peguei um vestido de uma e trouxe. [...] Maria levou pra dona Jacir e ela levou pra*

casa da, da costureira. A costureira fez o mesmo jeito. (Entrevista, fevereiro de 2019, destaques nossos).

Nos cânticos é, também, comum a presença de versos pertencentes a composições outras (da música popular brasileira), como é possível perceber da estrofe abaixo:

Não deixe o samba morrer,
Não deixa o samba acabar,
Eu quero ver,
O samba não pode morrer,
Torna a sambar,
O samba não pode parar.

Ou mesmo estrofes inteiras retiradas de músicas infantis:

Da laranja quero um gomo
Do limão quero um pedaço
Da morena mais bonita
Quero um beijo e um abraço.

Poderíamos aqui puxar fios junto a profissionais da cultura e/ou das artes para pensar o Samba de Pareia, temos material para isso. Poderíamos recorrer a, apesar de curta, bibliografia que se encontra disponível sobre essa prática cultural tradicional para dar-lhe corpo. Mas não o faremos. Pelo menos não exclusivamente e nem prioritariamente. Optamos por ouvir respeitosamente as vozes de suas brincantes: são 20 mulheres praticando o Samba de Pareia na Comunidade Mussuca. Há também um homem, o único, o Senhor Acrísio, o “Seu” Mangueira, como é mais conhecido na comunidade. Essas 21 pessoas, com idades que circulam entre 44 e 72 anos, têm sido responsáveis não apenas por manter a prática cultural afro-diaspórica em movimento, também por levá-la para além das fronteiras do território sergipano: “Primeiro foi Paulo Afonso, depois foi Pernambuco, depois foi Ceará/Fortaleza, São Luís do Maranhão, Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina, Campo Grande, Paraíba, Tocantins/Palma, Salvador e muitos lugares, porque eu esqueço...” (Dona Nadir, entrevista, fevereiro de 2019).

Quando lhe perguntamos sobre a história do Samba de Pareia, assim se posiciona a “Rainha da Mussuca”:



Bom, o Samba Pareia começou assim: foi no tempo da escravidão, né? E naquela época, aqui não tinha rodagem, aqui não tinha energia, aqui não tinha nada, entendeu? Aí, nessa época... aí, os pe... o povo daqui, da comunidade, morava naquelas casinhas de taipa, casinhas de taipa e a e o telhado, o telhado era de palha, palha de coqueiro, palha de licurizeiro. E quando fugia um escravo das senzalas e vinha se acampar aqui... o pessoal daqui é muito bondoso. Todo mundo que chegava aqui, eles acolhia. E aqui o terreno... como todo mundo tem muito terreno, muitas terra, aí dava um pedacinho de terra pra eles fazer uma casinha, entendeu? Aí, começou assim: aí, quando era noite de São João, eles não tinha como sair, com medo de ser pego, tá entendendo? Aí, foi quando eles começaram a gerar o Samba de Pareia, os escravo junto com a comunidade Mussuca [...] E ali, quando era noite de São João, eles viam o foguete soltar nas fazenda, aquelas festona do ricão e eles não, não podia sair porque tinha medo. Aí, eles também... aí, aí ele começou se manifestar, fazer o Samba de Pareia [na] noite de São João, que era pra comemorar a noite de São João (Entrevista, fevereiro de 2019).

Narrativa similar também se faz presente na fala de Dona Sessé, a respeito do Samba de Pareia e de sua história:

Olhe, o Samba de Pareia é um samba. É muito antigo. Não foi, assim, ninguém que criou. Foi uma coisa que foi gerado pela comunidade, pelos antepassados, que ninguém sabe nem dizer a quantidade de ano que existe o Samba de Pareia, porque foi dançado pelos escravo, que eles vieram [...] das fazenda e aqui eles foi refugiados e aqui ficaram. E na hora de que eles tinham [...] um descanso pra o almoço, eles formava um círculo e dançava um pouco do Samba de Pareia, que era para esquecer, pra esquecer as dores e o sofrimento do que lá existia [...] (Entrevista, fevereiro de 2019).

Embora tenhamos entrevistado, até a presente data, 11 das/os 21 brincantes do Samba de Pareia e saibamos que, dentre aquelas/es que conhecem a história, por a terem ouvido de suas/seus antecedentes, a coluna vertebral da narrativa é mantida com variações bastante insignificantes, considerando-se que se trata de prática oral e que os poucos registros que se vem produzindo nas últimas décadas não chegam à comunidade ou quando chegam não são acessados pela grande maioria de suas/seus moradoras/es, principalmente por aquelas/es que praticam a brincadeira, já que a maior parte delas/es não tem escolarização ou a têm precariamente, limitar-nos-emos a essas duas falas; mesmo porque a modalidade de texto que estamos escrevendo, como é comum, estabelece alguns limites pelos quais devemos transitar.



É importante negritar, entretanto, que na tradição oral, como nos lembra Calvet (2011, p. 28), “a permanência do texto repousa unicamente na memória”. E as/os mussuquenses, assim como as/os africanos, nas comunidades tradicionais, como nos lembram Santos Filho e Alves (2017, p. 53), “se valem da memória para transmitir o seu histórico e é justamente a memória que revela suas trajetórias”. Em se tratando do Samba de Pareia, os “sacos de fala”¹⁴, aos quais recorreremos para acessar essa história, que atravessa os tempos, além de não terem vivido os momentos iniciais dela, são senhoras e senhores com idade avançada (as/os mais idosas/os do grupo são, via de regra, as/os melhores contadoras/es), que vivem em um mundo onde a escrita perdeu a calma e a oralidade foi encerrada naquele quartinho lá dos fundos da casa, juntamente com os brinquedos de madeira, as arupembas (peneiras), os abanos, os candeeiros, as moringas, potes de argila e as vassouras de palha.

As investigações de Barbosa ecoam as afirmações da comunidade. A pesquisadora enfatiza, obviamente a partir da escuta das/os mussuquenses, a vinculação que o Samba de Pareia estabeleceu e estabelece com os festejos do ciclo junino e com a “celebração de nascimento das crianças do Povoado da Mussuca, na época em que a Mussuca era um quilombo, por volta do século XVIII. Simboliza a alegria de uma nova vida que chega” (Barbosa, 2014, p. 22). Essa celebração continua ocorrendo com a mesma ênfase quando o neonato completa 15 dias.

O vínculo com o ciclo junino não se limita apenas ao período no qual a brincadeira ocorre mais frequentemente; faz-se presente também no figurino (excetuando-se o tamanco) que colore os corpos e ilumina a cena onde o Samba de Pareia é atração singular e majestosa: vestidos rodados, coloridos e com babados, chapéu de palha enfeitado com fitas em cores diversas (o que lembra a indumentária das quadrilhas juninas mais tradicionais). É desse modo que o Samba de Pareia, hibridamente, abrilhanta as ruas de Laranjeiras e os demais espaços onde a pisada do tamanco embala os corpos. É sempre bom que se diga: para além dos instrumentos de percussão que dão ritmo aos cânticos entoados por Dona Nadir, os tamancos batucam

¹⁴ Estamos lançando mão de uma expressão recuperada por Calvet (2011) para referir-se aos griôs os quais, para muitos, seriam os responsáveis pela guarda dos saberes da comunidade (oral) e por passá-los para as gerações seguintes.

no chão e garantem o desenho coreográfico, às vezes, por conta do terreno, envolto numa nuvem de poeira.

Imagem 2: Samba de Pareia da Mussuca



Fonte: Amanda Machado, 31/07/2017¹⁵

À pergunta “como se brinca o Samba de Pareia?”, vejamos como se posicionaram as duas “mestres dos mestres”, título atribuído pela prefeitura municipal a sete líderes de práticas culturais tradicionais daquele município (três deles atuando no quilombo Mussuca, um deles já falecido), Maria da Conceição de Jesus, de 79 anos e Maria Nadir dos Santos, de 72 anos: “[...] o Samba de Pareia tem que sambar todo mundo, de quatro em quatro. É quatro aqui... tá quatro sambando aqui, pá pá pá [faz o ritmo]; quando essas daqui vira pra cá, já samba com as quatros de cá...” (Entrevista, fevereiro de 2019). Para Dona Nadir: “O Samba de Pareia é quatro pessoas: quatro prá lá e quatro prá cá. Pra trocar o par, tem que ser quatro pessoas: duas sambam aqui e duas sambam ali. Depois, uma dupla passa prá lá e a outra passa prá cá. Aí troca o par. Aí, por causa disso é Pareia, porque troca o par” (Citado por Dumas, 2016, p. 48).

Na tentativa de escriturar a prática afro-diaspórica, Edeise Gomes Cardoso Santos, com um encantamento que “salta aos olhos”, faz a seguinte descrição:

Para visualizar toda a lógica coreográfica, a meu ver, a dança precisa ser executada por no mínimo três pares: um de frente para o outro começa a dançar em um ritmo que identifica este samba, as cantigas determinam a hora da pisada

¹⁵ Disponível em < <https://www.sescma.com.br/2017/07/31/samba-de-pareia-da-mussuca-e-a-ultima-atracao-do-sonora-brasil-em-sao-luis/>>. Acesso em 06 de junho de 2019.



e, conseqüentemente, o ritmo é marcado nos pés que geram um som alto, vibrante e harmonioso (Santos, 2016, p. 93).

Embora a investigadora se porte dignamente na descrição breve dos desenhos coreográficos que os corpos traçam no espaço, a escrita, por sua vez, qualquer uma e todas elas, inevitavelmente será sempre curta para abarcar as práticas sustentadas na oralidade. A imagem que nos vem à lembrança pode ser simbolizada pelas tentativas de transportar um punhado de mel na palma da mão, com os vãos dos dedos em ângulo não nulo: sempre escapará alguma coisa. É que normalmente as comunidades orais se valem também da gestualidade nas suas narrativas: o corpo é elemento indispensável à contação das histórias. Aliás, e aqui buscamos sintonia com Schiffler (2017), a oralidade tem uma dimensão performática que não pode ser abraçada pela escrita.

É verdade, as brincantes em pares e conservando o círculo (“a roda”), sambam por “horas a fio”. E durante a brincadeira, a permuta de pares vai ocorrendo contínua e “naturalmente”, numa frugalidade e harmonia suave, ainda que as pisadas com tamancos soem vigorosamente. Aliás, convém salientar, o tamanco é mais um instrumento de percussão dessa prática cultural afro-diaspórica.

A dança em pares e a permuta de parceiro durante sua evolução explicam, inclusive, a presença exclusiva de mulheres, hoje, nessa prática. Nem sempre foi assim. De acordo com as brincantes, os maridos, os namorados, os companheiros, enfim, ficavam enciumados quando as viam, em par, dançando com um outro homem: “Porque os homem tinha ciúme das mulheres, quando os homem pegava na mão das mulheres pra sambar o Samba de Pareia. Aí, os homem ficou pra tocar os instrumento e as mulher pra sambar o Samba de Pareia” (Dona Maria José, entrevista, fevereiro de 2019).

Mesmo “pra tocar os instrumento” não há, hoje, exclusividade masculina. Apenas o tambor fica aos cuidados de “Seu” Mangueira; já a porca e o ganzá são manipulados por Dona Sessé e por Dona Maria José, nessa ordem.

Durante a conversa que tivemos com Dona Sessé, ela nos lembra de que o instrumento por ela tocado, embora se pareça fisicamente com a cuíca, tem um som mais grave que essa. Acrescenta ainda que, antes do reconhecimento adquirido pelo Samba de Pareia, o que ocorre a partir da década de 1980, “os instrumentos era o

caixote da casa de farinha, que peneirava massa; o ganzá era uma lata de leite, com pedrinhas, com milho ou uma lata de óleo [...] a porca não era de alumínio, era como se fosse um barril de colocar cachaça, era de tábua”.

Desse modo, com seus vestidos rodados e estampas atrativas, sobre tamancos de madeira, cuidadosamente maquiadas e enfeitadas com colares e pulseiras e ainda trazendo sobre a cabeça um chapéu de palha enfeitado com fitas de cores distintas, essas mulheres de idade superior aos 44 anos (chegando aos 72 anos), como quem desrespeita a lógica linear de tempo estabelecida pelo pensamento acidental-moderno, desafiam os espectadores e brincam sobre solo de terra ou de pedra por horas, tanto nas apresentações que acontecem no período junino, dentro ou fora do quilombo, como nas celebrações dos 15 dias do neonato, nas chamadas “visitas”, como é denominado esse momento pelas/os mussuquenses. Nesse último caso, a brincadeira ganha outras companhias: muita comida e a “meladinha da parida”.

O alimento a ser servido não é predefinido, visto que vale o que os pais do recém-nascido puderem assegurar. Quanto à bebida, ainda que outras possam compor o cardápio (aguardente, vinho, cerveja...), não pode faltar a “meladinha”. “Essa é de lei”. Trata-se de uma mistura de cachaça, mel de abelha, arruda, cebola branca e outros ingredientes (que são adicionados segundo o gosto de quem prepara). Na versão de Cascudo (2012, p. 153), a meladinha, também chamada de cachimbo, tem uma composição bem mais simples, é apenas “uma bebida feita com mel de abelha e aguardente”.

Certo é que, dentro ou além fronteira, em chão de terra ou de pedra, no ciclo junino ou alheio a ele, com ou sem meladinha e, também, com ou sem cachê, nas apresentações que atravessam as estrias territoriais e simbólicas erguidas pelo racismo brasileiro, essas mulheres afetam o público de tal modo que é praticamente impossível não mover o corpo ou atender ao chamado de Dona Nadir repetindo os refrãos das cantigas que ela entoa.

Ressignificando e resignificados, esses corpos retornam à Mussuca, reterritorializam-se e contribuem para o fortalecimento das identidades negra e quilombola dos parentes e amigos que mobilizam outras formas de resistência.



O Samba de Pareia não apenas demonstra como a música, o canto e a dança convertem-se em canais de comunicação e instâncias de re/conhecimento, resistência e singularização (Gilroy, 2001), também fotografa como os valores civilizatórios afro-brasileiros (Trindade, 2010) se imiscuem nas práticas culturais das comunidades quilombolas e movem seus processos de subjetivação.

PALAVRAS DERRADEIRAS

Em que pese acreditarmos que o hibridismo é propriedade inerente às práticas culturais e, portanto, às pessoas, e que ele, em nosso olhar, se faz mais vigoroso e palpável nas zonas coloniais, cremos que nessas regiões a preservação de elementos, cujo parentesco é maior com as culturas subalternizadas, é bastante árdua. Considerando, especificamente, as práticas culturais afro-diaspóricas, manter as africanidades, ou seja, os “repertórios culturais brasileiros que em sua origem, dispositivos de base ou (re)elaboração históricas remetem ou se relacionam com as ancestralidades africanas” (Lima; Trindade, 2009, p. 17) não é empreitada para qualquer um.

E não o é porque, como nos lembra Quijano (2002, p. 04, destaque nosso), a “colonialidade do poder é um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a *classificação social básica e universal da população do planeta em torno da ideia de ‘raça’*”. Em termos foucaultianos, a ideia de raça e o racismo dela advindo explica a função de morte do biopoder (FOUCAULT, 1999). O posicionamento desses pensadores ilumina as razões pelas quais são costuradas estratégias de produção da inexistência ou, noutros termos, a invisibilização de saberes e práticas e dos grupos humanos que os detêm. Mesmo porque essa lógica que produz a inexistência (de saberes e praticantes) se sustenta na ideia de uma cultura única, de base europeia e branquitocêntrica, uma monocultura eurocentrada.

Para além dessa monocultura, segundo esse pensamento, que Boaventura de Sousa Santos vai adjetivar de abissal, nada há que seja digno de valorização. Restando, por essa razão, a essas regiões e aos que nela habitam, a exploração e apropriação de

seus bens e corpos e a violência em nome de uma missão civilizatória. Afinal, “eles nem mesmo alma têm, logo certamente humanos não são”.

E, embora as pesquisas ainda estejam em andamento, parece-nos ser possível depreender delas que, em que pese as dificuldades “naturais” de uma curricularização de práticas orais (por diversas razões: engessamento, fragmentação, centralidade – dos currículos – no “escrito” etc.), a negação/invisibilização delas é, conseqüentemente, marginalização das/os suas/seus praticantes e inviabilização da EEQ.

Por outra via, e pensando especificamente na prática cultural/oral aqui contemplada, o Samba de Pareia, pensamos que sua institucionalização, por meio do currículo, pode corrompê-lo, por razões já pontuadas anteriormente: compartimentalização do saber, eurocentrismo (e, portanto, monofonia e monocromia cultural), agrilhoamento ao universo escrito. Além dessas (e em razão dessas), acrescenta-se a hierarquização do conhecimento e a marginalização que, disso, resulta – produtos e produtores da modernidade/colonialidade e, conseqüentemente, dos racismos.

Isso, no entanto, não deve ser entendido como condição determinante – ou definitiva. À luz de Boaventura de Souza Santos (2009), é possível pensar em processos de tradução (cultural) que sejam capazes de proporcionar diálogos equânimes e democráticos entre as diversas práticas instituídas e instituintes de subjetividades distintas. Práticas essas já validadas na contextura sociocultural nas quais elas movimentam vidas – e são por elas movidas.

A tradução cultural parece ser uma boa maneira de romper com esse estado de coisas, que pode ser simbolizado pela produção da inexistência (de pessoas e de práticas culturais); é também um bom modo de resgatar, diuturnamente (e em todas/os), o “peixe valente”, o Mussum, que há nos sujeitos e nos intervalos que os separam e os unem. O Samba de Pareia vem sendo, assim entendemos, desde séculos imemoriais, esse peixe, esse Mussum. Lançando mão de seus cânticos, ritmos e brincadeiras tem gritado, a plenos pulmões, nos recônditos do Brasil e se feito ouvir aqui e ali, e além.

Por isso, parece-nos plausível afirmar que sambar de pareia é uma boa maneira de construir um mundo outro. Então, como canta Dona Nadir, “Vamos sambar de pareia / menina [menino também] sapateia”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Luciana. *Celebrações e estudo do folclore brasileiro*. Aracaju: Edise, 2017.
- ALENCAR, Aglaé D’ávila Fontes. *Danças e folguedos: iniciação ao folclore sergipano*. Aracaju: Secretaria de Estado da Educação, do Desporto e Lazer, 1998.
- BARBOSA, Rosane de Assis. *Memória de um lugar: danças e festejos na produção do patrimônio em Mussuca e Laranjeiras/SE*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2014.
- BARRETO, Luiz Antonio. *Um novo entendimento do folclore: e outras abordagens culturais*. Aracaju: Sociedade Editorial de Sergipe, 1997.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CALVET, Luis-Jean. *Texto oral e tradição escrita*. Tradução de Waldemar Ferreira Neto, Maressa de Freitas Vieira. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2012.
- DANTAS, Beatriz Gois. Prefácio. In: DUMAS, Alexandra Gouvêa; BRITTO, Clovis Carvalho (org.). *Corpo negro: Nadir da Mussuca, cenas e cenário de uma mulher quilombola*. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.
- DUMAS, Alexandra Gouvêa; BRITTO, Clovis Carvalho (org.). *Corpo negro: Nadir da Mussuca, cenas e cenário de uma mulher quilombola*. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.
- FONTES JÚNIOR, Irineu Silva. *Cacumbi Mestre Deca: renovando a tradição – a relação grupo cultural e gestão pública*. Monografia (Especialização em Gestão Cultural dos Estados do Nordeste), Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2014.
- FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Estudos avançados*, v. 27, n. 79, 2013, p. 113-122.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no collège de France (1975-1976)*. Tradução de Maria Hermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.



GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

LARANJEIRAS/Prefeitura Municipal. *Laranjeiras: sua história, sua cultura, sua gente*. Laranjeiras: SEMEC, 2000.

LARANJEIRAS. *Território Negro: comunidades quilombolas*. Sergipe/Laranjeiras: CELACUDE, 2006.

LIMA, Maria Batista. LIMA, Maria Batista. *Práticas Cotidianas e Identidades Étnicas: um estudo no contexto escolar*. Tese (Doutorado em Educação), Pontifícia Universidade Católica do Rio Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2006

MALDONADO-TORRES, Nelson. A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 80, 2008, p. 71-114.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, v. 17, n. 37, 2002, p. 04-28.

SANTANA, Regina Norma de Azevedo. *Mussuca: por uma arqueologia de um território negro em Sergipe D'El Rey*. Dissertação (Mestrado em Arqueologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2008.

SANTOS, Boaventura de S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Conhecimento prudente para uma vida descente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Edeise Gomes Cardoso. Encontro com o Samba de Pareia: uma experiência ancestral. In: DUMAS, Alexandra Gouvêa; BRITTO, Clovis Carvalho (org.). *Corpo negro: Nadir da Mussuca, cenas e cenário de uma mulher quilombola*. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.

SANTOS FILHO, Eudaldo Francisco dos; ALVES, Janaína Bastos. A tradição oral para povos africanos e afro-brasileiros: relevância da palavra. *Revista da ABPN*, v. 9, Ed. Especial - Caderno Temático: Saberes Tradicionais, 2017, p. 50-76.



SCHIFFLER, Michele Freire. Literatura, oratura e oralidade na performance do tempo. *Revel*, v. 02, n. 16, 2017, p. 112-134.

TRINDADE, Azoilda Loretto. Valores civilizatórios afro-brasileiro e Educação Infantil. In: BRANDÃO, Ana Paula; TRINDADE, Azoilda Loretto. *Modos de brincar*: caderno de atividades, saberes e fazeres. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010.

Recebido em 30/04/2019
Aprovado em: 30/06/2019