

**VOZES DE MARACANGALHA: INTERSECÇÃO DE SABERES E AFETOS****VOICES OF MARACANGALHA: INTERSECTION OF KNOWLEDGE AND AFFECT**

Railda Maria da Cruz dos Santos<sup>54</sup>  
<https://orcid.org/0000-0002-3151-689X>

Edil Silva Costa<sup>55</sup>  
<https://orcid.org/0000-0002-3151-689X>

**Resumo:** Apresenta-se brevemente a produção poética tradicional de Maracangalha, povoado de São Sebastião do Passé, Bahia, a partir do repertório da manifestação cultural “Lindro Amor”. As cantigas analisadas foram registradas no caderno de anotações “Cultura popular”, da professora Nívea, moradora da localidade. Partimos do pressuposto que a dinâmica dessa produção, ao longo do tempo, coloca nesse território os corpos de mulheres negras que, com suas vozes, interseccionam saberes, fazeres e afetos, de si e de seus pares, como dispositivo de (re)existência. Para tanto, o artigo se ampara no método qualitativo de cunho etnográfico e nos teóricos: Foucault (1996), Guattari e Rolnik (1986), Kilomba (2019), Quijano (2005) e Zumthor (1993, 2005, 2007, 2010). Além do repertório do caderno, trataremos também das narrativas de mulheres que integram o grupo de cultura popular supracitado. Por fim, tecemos considerações acerca dos caminhos trilhados por essas mulheres para o deslizamento e permanência da poética da voz nos dias atuais.

**Palavras-chave:** Maracangalha. Lindro Amor. Poéticas orais. Cultura popular. Mulheres negras.

**Abstract:** The traditional poetic production of Maracangalha, a village in São Sebastião do Passé, Bahia, is briefly presented, based on the repertoire of the cultural event “Lindro Amor”. The songs analyzed were noted down by a local teacher, known as Pró Nívea and recorded in a notebook named by her as “Popular Culture”. We start from the assumption that the dynamics of this production, over time, places in this territory the bodies of black women who, with their voices, intersect knowledge, actions and affections, of themselves and their peers, as a device of (re)existence. To this end, the article is based on the qualitative method of ethnographic nature and the theorists: Foucault (1996), Guattari (1986), Kilomba (2019), Quijano (2005) and Zumthor (1993, 2005, 2007, 2010). In addition to the repertoire of the section, we will also deal with the narratives of women who are part of the aforementioned

<sup>54</sup> Possui graduação em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana/UEFS (2006), Especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade Católica de Ciências Econômicas da Bahia/FACCEBA. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural (Pós Crítica/UNEB).

<sup>55</sup> Possui Graduação em Letras Vernáculas (Universidade Federal da Bahia/1987), Mestrado em Letras e Linguística (Universidade Federal da Bahia/1995) e Doutorado em Comunicação e Semiótica (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/2005). É Professora Titular Plena de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado da Bahia, atuando como professora permanente no Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural (Pós Crítica/UNEB). Integrou por diversas vezes a coordenação do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, pesquisando os seguintes temas: tradição oral, identidade cultural, literatura oral e conto popular.

popular culture group. Finally, we make considerations about the paths taken by these women for the sliding and permanence of the poetics of the voice today.

**Keywords:** Maracangalha. Lindro Amor. Oral poetics. Popular culture. Black women.

## O Lindro Amor de Maracangalha

*Eu vou pra Maracangalha, eu vou  
Eu vou de uniforme branco, eu vou  
Eu vou de chapéu de palha, eu vou  
Eu vou convidar Anália, eu vou...*

(Caymmi, 1978)

A voz corrobora a existência de um coletivo, de uma ação política, de uma cultura. Nesse sentido, “a voz exerce no meio humano uma função forte, mas não idêntica” (ZUMTHOR, 2005, p. 80), uma vez que se corporaliza, de acordo com o sujeito de enunciação, rompendo e remodelando-se no tempo e no espaço. É a partir dessa premissa que pensamos no texto da cultura popular, mais especificamente, a poesia oral de grupos subalternizados que criam sua linguagem singular como mecanismo de insurgir contra o sistema hegemônico. Assim, é da linguagem das minorias que emanam as reflexões deste artigo, das narrativas e dos cantos tradicionais que fizeram e fazem parte da cultura popular da comunidade de Maracangalha.

O nome do lugar é conhecido pela canção de Dorival Caymmi. Decidido, o eu lírico iria para lá com Anália, se ela quisesse ir, senão ele iria só. Mas, o que nem todos que ouvem a canção sabem é onde fica Maracangalha e porque ele queria tanto ir lá. Vamos atender ao aceno dele, aceitando seu convite para nos aproximarmos desse lugar, com o ouvido atento às vozes de seus moradores.

Maracangalha é um distrito do município de São Sebastião do Passé, cidade do interior da Bahia, cerca de sessenta quilômetros de Salvador<sup>56</sup>. Fazendo parte da região do Recôncavo, o núcleo urbano de São Sebastião do Passé é bastante antigo: foi uma freguesia criada em 1718, sendo distrito de São Francisco do Conde até 1926, quando foi emancipada e promovida a cidade. A partir da década de 1960, desenvolve-se graças à exploração de poços de petróleo e, embora rica, tem uma das populações mais pobres do Estado e índices de desenvolvimento humano muito baixos.

Com uma população negra predominante, em função do processo de ocupação da área ainda no século XVIII e da necessidade de mão de obra escravizada para a lavoura de cana-de-açúcar, a cultura local preserva fortes traços desse caldeamento. Compreendemos que nesse processo de criação há um dinamismo histórico, cultural e temporal, que possibilita novos modos de configuração e ressignificação do texto tradicional oral na atualidade. Nosso olhar se voltará mais especificamente para as mulheres negras e sua produção cultural nos dias de hoje. Desse modo, focaremos nos modos de produzir de mulheres que interseccionam saberes, dizeres e afetos, e seus corpos como território de (re)existência da voz poética nessa localidade.

<sup>56</sup> São Sebastião do Passé está situado na Região Metropolitana de Salvador e fica distante 58 quilômetros da capital, a 37 metros de altitude. Segundo dados do IBGE de 2019, sua área total é de 538,32 km<sup>2</sup> e população de 44.300 habitantes. O município possui quatro distritos: Nazaré de Jacuípe, Lamarão do Passé, Maracangalha e Banco de Areia.

Nos limites deste artigo, destacamos a manifestação cultural denominada Lindro Amor. De acordo com informações locais, trata-se de uma brincadeira presente em Maracangalha desde o período dos engenhos que lá existiam, estendendo-se pelo processo de industrialização da cana-de-açúcar pela Usina Cinco Rios e sendo recriada por moradores da vila atualmente. Segundo Pró Nívea – como é conhecida a professora Nívea –, uma das mulheres integrantes do grupo Lindro Amor, o cortejo saía nos dias de feira e nos dias de pagamento dos trabalhadores da usina para arrecadar fundos, mas também com objetivo de simplesmente brincar ou festejar a vida. Assim ela explica:

O Lindro Amor é um festejo, um cortejo formado por mulheres, homens e crianças, [...] que pediam ajuda para o caruru de São Cosme, São Roque e Santa Bárbara. Então, vinha na frente uma caixinha toda enfeitada de flores com a imagem do santo, as mulheres dançando e os homens tocando e cantando o ritmo de afoxé. O cortejo saía na rua de casa em casa, pedindo oferenda ao dono da casa [...]. Um cortejo nascido de dentro dos terreiros de candomblé que aqui existiam, surge da necessidade de angariar fundos para fazer e dar as oferendas para os orixás [...]. Além disso, o Lindro Amor participava do ritual da botada da usina, ou seja, quando a usina ia começar a funcionar, moer a cana (Pró Nívea, informação verbal, 31/07/2019).

Como percebemos no depoimento acima, há inicialmente uma motivação financeira. O *peditório* sempre foi costume nas irmandades e nos terreiros de candomblé. Nasce da necessidade para angariar fundos, mas também é uma forma de envolver a comunidade nas celebrações, tornando a festa uma promoção coletiva. O peditório pode ser individual como, por exemplo, por parte do iniciado no candomblé que não tem recursos para bancar a feitura do santo ou a festa para o seu orixá. Nesse caso, o sujeito pede de porta em porta a ajuda necessária, em nome do santo. Em geral, usam as indumentárias de sua condição e hierarquia, portam balaios com imagens, pipocas ou a comida do orixá e pedem dinheiro ou outro tipo de ajuda. Esse costume, menos frequente nos dias atuais, também serve como exercício de humildade para o filho de santo, assim como para tornar pública sua condição de iniciado. As irmandades costumavam pedir esmolas para obter recursos destinados à ajuda humanitária para os mais necessitados, mas também para as festas dos santos de sua consagração.

Na descrição de Pró Nívea, o balaio é substituído por “uma caixinha toda enfeitada de flores com a imagem do santo” e a “ajuda” seria para o “caruru de São Cosme, São Roque ou Santa Bárbara”, santos católicos, mas que têm estreita relação com as casas de santo no Recôncavo da Bahia. Pedir ajuda para oferecer comida (o caruru) justifica-se porque, nesse contexto, o banquete deve servir a toda comunidade. Não existe festa sem comida, sem fartura e sem compartilhamento. Oferece-se a comida do santo, mas esta deve ser também compartilhada com os envolvidos e assim se exerce a devoção.

A música e a dança, do jeito que são apontadas por ela, nos remetem para a saída do terreiro para a rua: “as mulheres dançando e os homens tocando e cantando o ritmo de afoxé”. Afoxé é um ritmo do terreiro, uma evocação ou chamamento para o santo. Tocar e dançar na rua o ijexá, ou seja, o “ritmo de afoxé” é também tornar pública a relação do cortejo com os terreiros. Curiosa a estratégia de colocar o cortejo na rua coincidindo com o dia do pagamento dos trabalhadores e dias de feira, porque nessas ocasiões haveria mais dinheiro circulando e, portanto, seria mais vantajoso para alcançar o objetivo. Com o passar dos anos, o cortejo ganha características mais de folguedo ou festejo e a função de peditório vai se esvaziando. Daí surge a questão: quais as funções que assume hoje? O que leva esses sujeitos a reinventarem essa tradição e como ela se configura na contemporaneidade? Qual o papel das mulheres nesse contexto?

Assim, procuramos compreender o Lindro Amor, suas motivações de criação e permanência, enquanto texto que produz sentidos para a comunidade de Maracangalha e para as mulheres, demarcando seus territórios de identidades e produção de subjetividades. Félix

Guattari, em *Subjetividade e história*, ao abordar sobre produção subjetiva, traz para seu debate o termo *singularização* como forma de recusa à produção subjetiva capitalística. Para o autor, essa singularização seria como dispositivos, vias de escape para que grupos sociais, as minorias, criem seus “próprios modos de referência, suas próprias cartografias” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 49). Assim, propomos pensar a produção poética de Maracangalha como um processo singular em que a subjetividade ocorre “emprestando, associando, aglomerando dimensões de diferentes espécies” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 37). Nesse sentido, processo de singularização relaciona-se com processo criativo, ligações, resistência, troca de saberes, de afetos, mas também com a produção poética.

A nossa análise ancora-se nos estudos culturais, a partir de uma visão interdisciplinar, aliada a um referencial teórico que dialoga com a proposta referida, além das narrativas apresentadas e materiais (orais/virtuais ou impressos/materiais) recolhidos da tradição oral da comunidade. Isso porque consideramos as mulheres integrantes do Lindro Amor enquanto arquivos vivos (COSTA, 2016) e suas narrativas reveladoras de práticas de armazenamento, conservação e catalogação de saberes.

Osmar Moreira Santos, na obra *Arquivos, testemunhos e pobreza no Brasil*, aborda que, para além de seu corpo e performance, caixas de sapatos, baús, gavetas entre outros, podem constituir-se em arquivos de pobres como lugar de resistência (SANTOS, 2016, p. 16). Assim, os relatos, mas também coleções de objetos, documentos e cadernos de anotações, podem ser vistos como arquivos<sup>57</sup> da cultura de tradição popular dessa comunidade. Enquanto resistência, os arquivos podem significar a labuta do trabalho, a criação e recriação da cultura oral, mas também resistência aos embates culturais no interior de um coletivo.

Diante desta silepse, pensar as poéticas orais é também analisar os sentidos, as formas de resistência e ressignificações para a comunidade e para as pessoas que faziam e fazem parte desses grupos. Portanto, a partir da apresentação e breve análise do Lindro Amor, propomos refletir sobre os territórios da voz, os corpos de mulheres negras e a intersecção de saberes e de afetos em sua produção cultural.

## **Delineando o território da voz em corpos de mulheres negras**

Conhecida por sua hospitalidade, poeticidade e musicalidade, Maracangalha é também lembrada por narrativas orais sobre personagens famosos neste cenário, como a história da sambadeira Amália<sup>58</sup> e do capoeirista Besouro<sup>59</sup>. Algumas dessas narrativas remontam ao tempo dos engenhos, quando grupos afrodescendentes eram escravizados e explorados pelo sistema de poder.

Como foi dito, Maracangalha pertence ao município de São Sebastião do Passé, a 51 Km do cruzamento das rodovias BR-324 e BR-110. No acesso à vila, há um monumento, uma espécie de chaminé, que representa partes da usina e identifica o nome da comunidade. Apresenta uma paisagem natural e modificada, marcada pelos canaviais, pelas águas do Rio Joanes e por um solo denominado *massapê*, elementos esses que se fundem no processo de construção de sua linguagem poética.

<sup>57</sup> Entende-se por arquivo “um conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva [ou individual], pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte” (SANTOS, 2016, p. 27).

<sup>58</sup> Faz-se referência a Maria Amália da Cruz (03/05/2011-16/02/1992), foi uma moradora e sambadeira, natural de Maracangalha. “Era uma verdadeira e primorosa artista não só na **arrancada** como no sapateado perfeito, na caprichada rodada e na umbigada final” (PAIVA, 1996, p. 26, grifo do autor). Segundo, Paiva e moradores da vila, Maria Amália da Cruz é “Anália”, musa de Caymmi.

<sup>59</sup> Besouro é descrito como um “homem temido em toda região por sua valentia e mandingas [...]”. Capoeirista de primeira linha, puxador de samba [...]” (PAIVA, 1996, p. 67).

Portanto, ao chegar à comunidade, nos deparamos com uma encruzilhada, que pode ser descrita, percebida e visualizada em suas formas, mas também em sentidos. Na horizontal, temos uma linha férrea que nos leva para outros contextos e cenas culturais. Já no sentido vertical, trilha-se para o centro da comunidade. É importante ressaltar que nesse cruzamento, avistamos, à esquerda, as ruínas da Usina Cinco Rios. Seu nome gasto pela ação do tempo, representa a decadência de uma atividade econômica que permanece na lembrança dos mais velhos.

Nesse território cultural, há uma praça nomeada *Dorival Caymmi* que, em seus contornos, revela traços específicos do local como o desenho de um violão, signo que compõe e faz parte da cultura popular tradicional da localidade. Em volta da praça, casas arquitetadas na época em que os moinhos da usina estavam a todo vapor, a Igreja Nossa Senhora da Guia, além do largo do mercado, que serviu e serve de palco para as festas populares da comunidade. “Maracangalha era toda festa e orações”, como descreve Valdevino Neves Paiva:

O largo da capela parecia uma lapinha. Barracas de palha de pindoba ou dendezeiro, enfeitadas de bandeirolas multicores, eram o principal ponto de atração turística das pessoas vindas das fazendas vizinhas, da cidade de São Sebastião do Passé e de outras, como Candeias, São Francisco do Conde, Santo Amaro, Salvador entre outras. [...]. Por toda parte o povo andava, e em toda parte havia um ponto de diversão: aqui uma roda de samba; [...] adiante uma roda de capoeira com capoeiristas famosos da Bahia, como Mestre Bimba e outros; mais à frente – cavaleiros trajados a rigor, cavalos enfeitados [...]. Nêgo bebo não faltava, perturbando as rodas de samba, intrometendo-se entre os foliões do afoxé organizado por Lau (Ladislau Bispo) na fazenda Quibaca, ou entre os blocos que José Porfírio ou Zé Pretinho colocavam nas ruas (PAIVA, 1996, p. 67).

A saborosa descrição de Paiva nos dá a dimensão de quão colorida e fervilhante era Maracangalha em dias de festa, envolvendo pessoas advindas de outras cidades, num conjunto que misturava religiosidade, cavalgadas, samba e capoeira, tudo regado a muita bebida e podendo haver confusão. É nesse território que analisaremos as produções poéticas dos moradores de Maracangalha, reconhecendo a contribuição dessas produções para a formação identitária baiana e brasileira. O lugar poético, onde mulheres negras trocam saberes para que a memória da tradição atravesse o tempo e o espaço.

Embora o Lindro Amor não seja uma manifestação cultural exclusivamente feminina, nossa pretensão aqui é apresentar um breve olhar sobre o deslizamento dos corpos das mulheres negras que fazem parte da cultura de tradição oral de Maracangalha. Quem são essas mulheres? O que seus corpos produzem?

Tentando traçar um perfil das narradoras maracangalhenses, observamos que elas são senhoras de 60 a 80 anos, em grande parte não escolarizadas ou semianalfabetas, praticantes do cristianismo e de religião de matriz africana. Historicamente, as mulheres negras da região eram trabalhadoras dos engenhos, das casas grandes, amas de leite, rezadeiras e sambadeiras. Atualmente, seus afazeres vão além dos de donas de casa. Exercem atividades representativas em sua comunidade, como mães de santo, costureiras, professoras, líderes de grupo cultural, entre outras ocupações. Mulheres de classes populares que, por intermédio de suas memórias, transportam, mas também conectam passado e presente, percebendo ou não, que suas ações resultam na atualização e conservação da poética oral.

Para o medievalista Paul Zumthor, “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2007, p. 77). De acordo com o pensamento do autor, o corpo é o local que emana a voz. Nele, a voz se materializa, dando uma impressão de presença, impondo-se, preenchendo espaço, tanto material quanto semântico. Enquanto território vocal, o corpo é presença performática. Já a voz precisa do

corpo para atingir sua plenitude (ZUMTHOR, 2005). Portanto, o corpo das mulheres negras deve ser visto como o espaço territorial da voz poética tradicional de Maracangalha, que se articula em um trânsito semântico discursivo para sua (re)existência.

Grada Kilomba, ao discorrer sobre os corpos de mulheres negras, afirma que “No racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como ‘corpos que estão fora do lugar’, por essa razão corpos que não podem pertencer” (KILOMBA, 2019, p. 56). A afirmação da autora pontua, mas também valida o longo processo histórico vivido pelas mulheres negras inseridas no sistema racista, opressor e patriarcal, que invalidam seus corpos e, automaticamente, todos seus conhecimentos. Ao nos referirmos às mulheres negras, seus corpos não podem ser vistos como primitivos ou irracionais, como foi conceituado na perspectiva eurocêntrica para as relações de dominação e exploração de trabalho (QUIJANO, 2005). Entretanto, aqui, o corpo tem uma integridade, uma racionalidade, ele produz linguagem. É o corpo um território em que ganha vida a performance poética. Ele carrega a memória cultural, mas também a voz da tradição. Desse modo, interessa-nos investigar a atuação das mulheres de Maracangalha enquanto corpos que resistem e enfrentam e reverterem os discursos que as desqualificam.

### Entre a oralidade e a escrita, extensões da memória

Adentrar a comunidade de Maracangalha, enquanto pesquisadoras, é vasculhar, com o olhar minucioso, as gavetas, baús e quartinhos, à procura de objetos, indumentárias, bandeiras, cadernos, livros, instrumentos musicais, CDs, DVDs etc. Compõem o cenário investigado, altares, imagens de São Cosme e Damião, do Sagrado Coração de Jesus e Maria, Santo Antônio, quadros que representam outras paisagens culturais. Interessa-nos a poesia oral/escrita, o canto, as narrativas em performances, entrelaçando discursos do ontem e do agora, mas também todo esse cenário e os objetos que o compõem. Esse conjunto integra a produção da cultura local, revelando as formas de arquivamento da memória, individual e coletiva.

Todo arquivo é uma seleção e parte de uma ação, valor, significação que determinado objeto representa para um indivíduo ou seu grupo, pois desde a seleção para essa guarda, de forma intencional ou não, o ato de arquivar os objetos, carregam em si a memória de seu guardião. Os arquivos da cultura popular estão distantes dos arquivos públicos, dos grandes centros culturais, das instituições que representam o Estado, mas também são formas de salvaguardar e preservar a memória cultural, seus fazeres, suas crenças, seus costumes, da ação do tempo. Ademais, percebemos que os sujeitos também selecionam seu arquivo material com formas próprias de organicidade e metodologia, cuja diversidade se faz presente nos arquivos públicos, mas com cuidado e zelo, pelo valor simbólico que esses arquivos representam para os indivíduos e para a comunidade. Portanto, metodologia e organicidade perpassam por um ato subjetivo dos sujeitos.

Além disso, os arquivos trazem em si o vazio, o silêncio, o rastro de outros tempos, experiências e vivências. Assim, vemos que podem servir de testemunhos de lembranças e esquecimentos, assim como são também ferramentas para a preservação de informações culturais relacionadas ao grupo do Lindro Amor. Destacamos dentre os objetos de fixação de memórias um dos cadernos da professora Nívea.

Para a leitura dos signos presentes no acervo cultural do Lindro Amor, apropriamo-nos da expressão *arquivista anarquista* proposta por Reinaldo Marques que, ao fazer referência ao perfil do pesquisador ao lidar com o arquivo literário, deve atuar como “arquivista anarquista, lendo o arquivo a contrapelo” (MARQUES, 2008, p. 117). Segundo o autor, isso possibilita uma leitura crítica, a desconstrução da ordem dos arquivos, formulando novas formas de



leituras e interpretações. O sujeito do arquivo desafia o arquivista, pois o força a olhar para o que é ocultado e acurar o ouvido para ouvir os silenciamentos.

O pesquisador/ouvinte, em contato com as formas de arquivos, deve voltar seu olhar “para a natureza discursiva, sua ocultação ou exposição [...], mas também para a narrativa que se estabelece nesses fragmentos” (COSTA, 2016, p. 60). Nesse sentido, vemos que o pesquisador deve atentar para a linguagem presentes nos objetos, os sentidos revelados pelo arquivo. Desse modo, considerando os narradores como arquivos vivos (COSTA, 2016), a construção de sentidos da poética oral se atualiza, se ressignifica, apresentando a “intervocalidade” que, segundo Paul Zumthor (1993), deve ser entendida como a voz que faz uma trilha no tempo e no espaço, mas que também carrega a tradição.

Importante notar que, embora a transmissão dos saberes seja predominantemente oral, encontramos no caderno de anotações um suporte valioso que indica não só o domínio do código escrito, mas o uso adequado dessa ferramenta em função do desejo de registro e salvaguarda. Zumthor (2010, p. 39) prescreveu que “a poesia oral hoje se exerce em contato com o universo da escrita”. Para o autor, esse contato pode acontecer em um prazo mais ou menos longo, chamando a atenção para o impacto da escrita sobre a poesia oral. A declaração de Zumthor apresenta relação com as formas de arquivo da cultura popular de Maracangalha, uma vez que os arquivos carregam a voz da tradição. Ao acessar esses arquivos virtuais/materiais, seus narradores/ouvintes, através da performance, proporcionam a produção e a transmissão da poética oral. Por outro lado, o caderno de anotações, como o de Pró Nívea, revela a transcrição da voz, materializando a palavra oral em escritura, uma espécie de “segunda língua” (Zumthor, 2005), afirmando o domínio do código escrito em um território aparentemente dominado pela oralidade. Pode-se também revelar, numa perspectiva espacial, um território afetivo em que pares trocam afetos e experiências.

Dentre as mulheres que tem o domínio da escrita no grupo Lindro Amor, Pró Nívea tem as melhores condições para registrar no caderno – que intitulou “Cultura Popular” – aspectos essenciais do Lindro Amor, mas não só. Trata-se de uma relevante produção sobre a cultura de tradição oral, uma espécie de códice, onde estão registradas as narrativas orais que atravessaram e atravessam o tempo na vila. A autora configura esse arquivo em duas partes: na primeira estão escritos cânticos, benditos e louvores em honra a Maria, São Roque e Santo Antônio; na segunda parte, encontramos as cantigas de Bumba-meu-boi, Folia de Reis, Samba de roda, bailados e do Lindro Amor. Nesse breve sumário do caderno, estão listados os interesses da autora/organizadora e os textos característicos da tradição da comunidade que vão de textos religiosos a folguedos.

Nívea afirma que o caderno tem função pedagógica dentro da comunidade, servindo de manual para as professoras ensinarem a cultura de tradição oral aos alunos da escola de ensino fundamental presente na vila, objetivando as apresentações dos eventos escolares e a comemoração do dia do folclore, além de servir de guia para as novenas dos santos católicos e da festa da padroeira – Nossa Senhora da Guia. Assim, o caderno “Cultura popular” é uma produção individual, uma escrita de si, que apresenta os saberes de uma coletividade, mas também, assim como a voz, se move para atender os “múltiplos letramentos”<sup>60</sup> da comunidade.

A cantiga do Lindro Amor que segue faz parte desse arquivo:

Eu não sou daqui,  
Sou de Maracangalha.  
Eu não sou daqui,  
Sou da terra de Anália.

<sup>60</sup> “O ‘significado do letramento’ varia através dos tempos e das culturas e dentro de uma mesma cultura. Por isso, práticas tão diferentes, em contextos tão diferenciados, são vistas como letramento, embora diferentemente valorizadas e designando a seus participantes poderes também diversos” (ROJO, 2009, p. 99).

Trago o samba no pé  
E o meu chapéu de palha.

O sujeito poético dessa cantiga demarca um lugar e sua identidade cultural. O sujeito que fala está em outro espaço que não é Maracangalha, mas sente necessidade de demarcar seu território de identidade, valendo-se dos signos conhecidos do lugar em outros contextos. Desterritorializa-se e reterritorializa-se, autoafirmando-se. Para isso, empreende um movimento de apropriação ou antropofagia cultural da canção de Dorival Caymmi, como uma forma de dar maior visibilidade ao grupo, uma vez que o nome da localidade é conhecido nacionalmente graças aos versos desse compositor. Ademais, chamam a atenção os signos presentes no texto de Caymmi: *Anália, chapéu de palha e samba no pé*. Fazendo referência a Anália, segundo os moradores, a maior sambadeira de Maracangalha e por isso mesmo citada por Caymmi, o sujeito se coloca no mesmo lugar que deu fama ao povoado. A referência ao chapéu de palha, repetindo a mesma rima usada por Caymmi (Anália/palha) é uma clara alusão ao acessório do grupo de samba que, por sua vez, imita as indumentárias dos trabalhadores dos canaviais e outras labutas.

Ao dizer “eu não sou daqui”, o sujeito poético coloca-se no lugar do estranho ou forasteiro em relação ao território-não-lugar ou um *aqui* ocupado provisoriamente. Por outro lado, coloca-se como alguém que sabe bem qual lugar é o seu e o vai descrevendo nos versos seguintes, não com características da paisagem, da localização ou atividade econômica, selecionando aspectos culturais. Descreve o seu lugar como a terra da Anália, e isso lhe basta. Assim como lhe basta descrever a si mesmo como alguém que sabe sambar e usa chapéu de palha. Com esses signos, cria-se uma imagem homogênea que identifica o sujeito poético e todos os outros sujeitos da terra de Anália.

O primeiro e o terceiro versos, “eu não sou daqui”, também nos remetem a uma canção de domínio público: “Marinheiro só”, gravada por Clementina de Jesus<sup>61</sup>:

Eu não sou daqui, marinheiro só  
Eu não tenho amor, marinheiro só  
Eu sou da Bahia, marinheiro só  
De São Salvador, marinheiro só.

Assim como nos versos do Lindro Amor se diz textualmente “sou de Maracangalha”, aqui também é necessário dizer de onde se é, demarcar seu território: “eu sou da Bahia/de São Salvador”. Nos versos do marinheiro fica subentendido que é um sujeito em trânsito, um viajante solitário (“marinheiro só”); nos versos do Lindro Amor, esse trânsito pode se justificar pelo fato de o cortejo também se deslocar para outras localidades para pedir a esmola dos santos, de acordo com a explicação de Pró Nívea mencionada anteriormente. Eis um aspecto que se constitui como forte indicador de identidade: o sujeito gira o mundo, mas se revela a partir do seu lugar de origem: não se diz “eu sou...”, mas se diz “eu sou de...”. Nos versos de ambas as cantigas parece transpirar um certo orgulho ao revelar seu território e também a necessidade de demarcar o deslocamento, explicitado nos versos “eu não sou daqui”.

A cantiga “Marinheiro só” ficou marcada pela interpretação única de dona Clementina de Jesus, dona de uma voz negra que nos remete à ancestralidade e aos cânticos dos terreiros, ela mesma pioneira em gravar pontos de macumba e dar visibilidade ao matriarcado nas religiões de matriz africana. Ao dizer “eu não sou daqui”, essa voz nos diz também desse lugar diaspórico e solitário. Se consideramos que a Marinha do Brasil foi um dos poucos lugares a acolher os negros libertos no período pós-abolição, em função das péssimas condições de trabalho e da forma desumana como os trabalhadores eram tratados, haverá

<sup>61</sup> A composição, de tradição oral, foi gravada por Clementina de Jesus no LP “Marinheiro só”. A cantiga é, por vezes, atribuída a Caetano Veloso, que foi quem produziu o LP de Dona Clementina, lançado em 1973, assim como quem fez a adaptação da cantiga.

ainda muito a se dizer dessa cantiga<sup>62</sup>. No entanto, não caberá aqui, pois nos desvia do repertório do Lindro Amor e das anotações de Pró Nívea.

Em outra folha do caderno, encontramos a cantiga de samba de roda que segue:

Arraste a cadeira e senta, mulher!

Tu não dança, tu não samba,  
que diabo faz em pé?

Arraste a cadeira e senta, mulher.

Como se vê nessa quadra, o contexto de interlocução é a roda de samba. O sujeito poético revela um incômodo pelo fato de a mulher estar de pé, sem dançar. Na roda, o lugar do corpo dançante é o centro. Em volta da roda estão os músicos e os cantadores, os que não dançam e se limitam a responder os refrões e bater palmas. A mulher em geral ocupa o centro, o lugar da dança, assim como o sapateado e a umbigada. Nesse espaço central, espera-se o corpo livre, comandado apenas pelo ritmo da música. No entanto, nessa cantiga, podemos observar que não há liberdade de escolha. O corpo feminino que, apesar de estar de pé, não ocupa o lugar da brincadeira, é convidado a sentar-se, ou seja, é excluído da roda. O tom imperativo “arraste a cadeira e senta” não deixa opção nem meio-termo: ou está dentro ou está fora (ou dança ou senta). A estrutura circular da cantiga, começando e terminando com versos idênticos (a ordem de se sentar) deixa clara a insistência nessa ideia: nos versos centrais está a explicação (“Tu não dança, tudo não samba”) e a indignação (“que diabo faz em pé?”), reforçando o incômodo com a repetição que inicia e fecha a estrofe (“arraste a cadeira e senta”).

Essa mulher parece não ter voz nem escolha, devendo assumir o papel já previamente determinado. Poderia parecer uma preocupação motivada pela gentileza de dar assento a uma dama, não fosse o tom grosseiro da pergunta “que diabo faz em pé?” Como se essa posição da mulher de pé atrapalhasse o samba, ocupando o lugar de quem deveria dançar. Nessa situação, ela é excluída da roda, invisibilizada, sendo colocada como mera observadora. Por outro lado, a ordem de se sentar pode ser interpretada também como uma provocação para que todas as mulheres participem do samba. Os versos dizem claramente qual o lugar que a mulher deve ocupar e, se não o fizer, comete um interdito que se traduz no incômodo e na irritação do sujeito poético. Em última instância, seu corpo ocupa o seu lugar de estar no mundo e, se esse lugar ou seu comportamento é visto como inadequado, é porque ela faz uso da liberdade de desafiar o pré-estabelecido.

É desse modo que essas cantigas se convertem como farto material etnográfico, documentos da memória cultural que revelam os modos de ser e fazer das comunidades narrativas. No Lindro Amor, as vozes das mulheres da comunidade de Maracangalha são resignificadas e traduzidas em discursos. Entende-se discurso como formas de expressão da linguagem que servem de ferramenta para essas mulheres se posicionarem contra hierarquias discursivas que tentam silenciar suas vozes e invalidar seus saberes. Desse modo, vamos ao encontro do pensamento de Foucault (1996) sobre interdição da fala de grupos subalternizados pelo sistema de poder. Segundo o autor, esses grupos até falam, mas existem mecanismos de poder que os impedem de serem ouvidos. Nesse sentido, o discurso dessas mulheres negras é interdito por uma ordem discursiva que, no seu interior ou exterior, dita o que deve ser falado e por quem.

Desse modo, essas mulheres juntam esforços e criam parâmetros para seus modos de produzir. Nos seus corpos, estão as engrenagens discursivas da produção poética e de sua coletividade, o lugar marginalizado pela cultura hegemônica, silenciado historicamente pelo discurso do poder, como nos alerta Kilomba (2019), ao argumentar que o silêncio da

<sup>62</sup> Prova disso é a Revolta da Chibata, rebelião de negros marinheiros em 1910. O que motivou o motim foi justamente o uso de chibatadas, aceito oficialmente, por oficiais brancos para punir marinheiros negros e mulatos.

subalterna tem suas raízes no colonialismo. Nesse sentido, ao produzir e transmitir a poética oral, essas mulheres negras tentam romper essa barreira discursiva colonial, que nega seus conhecimentos e suas vozes. Por outro lado, o que observamos é a existência desse lugar e o eco de suas vozes atravessarem o tempo, mover-se em sua comunidade por intermédio de suas memórias. Nota-se que essas narradoras têm consciência do que fazem e o porquê fazem, não havendo passividade em suas produções.

É na linguagem e com a linguagem que essas mulheres e seus pares buscam o devir emancipatório e político em suas vidas, tentando sair de um lugar comum. Os que a produzem de modo inconsciente ou não, criam uma língua própria que os caracterizam, construindo suas identidades. Esses são os aparatos que determinam o modo de produzir utilizado por essas pessoas, caracterizando um estilo próprio, possibilitando sair do padrão de normalidade discursiva. Portanto, essas mulheres se apropriam da linguagem como dispositivo ou veículo para levar a memória do texto oral a novos interlocutores e outros contextos. E, nesse deslizamento, elas se afirmam enquanto mulheres negras, além de descobrirem outras formas de “ser mulher”, insurgindo-se contra um sistema de poder.

A cena teatral, performática, de transmissão dessa poética, evidencia o protagonismo dessas mulheres negras como os pilares fundamentais da produção, mas também a intersecção de seus saberes e de seus corpos, além dos seus esforços para valorização e revitalização do texto na atualidade. Assim, percebemos os modos de produção da poesia oral como o processo de singularização que geram ligações de resistência, embates e força criativa. Esses elementos possibilitam a produção, a transmissão desse fazer literário, além de categorizá-lo como uma produção de troca dos afetos e saberes.

### Considerações finais

As reflexões apresentadas neste artigo nos levam a pontuar os caminhos trilhados por mulheres para produzir a cultura popular de tradição oral. Analisamos que esses caminhos levam seus fazeres para um campo discursivo onde estão presentes embates internos e externos, ações políticas, relações de força, mas que têm como resultado a valorização e salvaguarda do texto oral. Além disso, a via mostra as engrenagens desse processo, à medida que a produção acontece, a poesia oral se move para a atualização e ressignificação.

Por outro lado, ressaltamos que elas, ao reinventarem o processo de produção, também se reinventam enquanto mulheres. Desse território de fala, com seus pares, buscam emancipação e ascensão social, vivenciam experiências que possibilitam insurgência de práticas que desestabilizam, mas também modificam discursos sociais que servem de barreira para ascensão do grupo e de sua cultura.

Por fim, a produção da poética oral perpassa pela criação artística, singularização, criatividade da linguagem, mas também pela resistência e (re)existência da cultura popular de tradição. Nessa perspectiva, literatura e vida caminham juntas no campo de produção, como possibilidade, ferramenta, maquinaria de criação poética. Ademais, é nessa linguagem e no entrelaçar dos corpos dessas mulheres negras que, historicamente, seu texto é produzido, transmitido e ressignificado no tempo. Vivendo e predominando nos registros e na memória cultural de Maracangalha.

### Referências

CAYMMI, Dorival. Maracangalha. In: **Cancioneiro da Bahia**. Rio de Janeiro: Record, 1978.



- COSTA, Edil. Arquivos do pobre: considerações sobre culturas populares, memórias e narrativas. In: SANTOS, Osmar Moreira dos (org.). **Arquivos, testemunhos e pobreza no Brasil**. Salvador: EDUNEB, 2016, p. 51-62.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. Subjetividade e história. In: \_\_\_\_\_. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 25-126.
- KILOMBA, Grada. Quem pode falar? In. KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p.47-70.
- MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, n.18, p.105-120, jul./dez, 2008.
- PAIVA, Valdevino Neve. **Maracangalha: torrão de açúcar, torrão de massapê**. São Sebastião do Passé: Departamento de Cultura, 1996.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In. LANDER, Edgarbo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Coleções Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p.117-142.
- ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- SANTOS, Osmar Moreira dos (org.). **Arquivos, testemunhos e pobreza no Brasil**. Salvador: EDUNEB, 2016.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

[Recebido: 11 out 2020 – Aceito: 13 jan 2021]