

# **Samba de Pareia**

## **Uma análise da arte como processo cultural**

Victor Hugo Neves de Oliveira

Bacharel em Dança Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Resumo:** A pesquisa aqui proposta busca os significados de uma manifestação popular encenada apenas por mulheres, em uma região quilombola de Sergipe (Mussuca): o Samba de Pareia, cujo objetivo principal é comemorar o nascimento de indivíduos dentro da comunidade.

Resultado de uma viagem realizada pelo pesquisador ao nordeste brasileiro, o trabalho é uma abordagem etnográfica do ritual e de seus contextos e tem por foco direto o reconhecimento da manifestação como processo cultural. O ensaio teórico, portanto, se propõe a discutir não só a plasticidade da encenação popular, mas também como a lógica das culturas se estende às suas representações artísticas, demonstrando as ações humanas conectadas a uma rede local.

**Palavras-chave:** cultura; arte; samba de pareia.

### Introdução

Como insinua Rodney Needham: um etnólogo pode ser descrito, ao entrar em contato com uma sociedade desconhecida, como culturalmente cego. Não somos etnólogos, isto é bem verdade, mas o que Needham esqueceu de dizer é que não é preciso ser etnólogo para se sentir

culturalmente cego. Ao nos depararmos em uma pesquisa, ou não, com arquétipos sociais tão diferentes dos nossos, não compreendemos a lógica da femmage – um tipo de idéia da colagem/semblage da Arte Moderna – proposta. O cenário semelha-se a livros de recortes, álbuns de fotos, tecidos de patchwork e obras de Picasso; relacionamos diretamente a nova realidade plástica oferecida a um amontoado de textos, desordenados e sem nexos. Aos poucos, entretanto, as imagens começam a fornecer contextos, a se “ordenar” (se é que precisam se ordenar, no sentido literal da palavra) e é aí quando o diverso vira conhecido, o outro se torna informação, que empreendemos esforços para codificá-lo.

Codificação, obviamente, realizada pelas nossas vivências, mas que ainda assim possibilita “a partir de nós um conhecimento do outro”. É como se desvelássemos o outro a partir de ferramentas nossas e dos meios materiais de que dispomos, encontrando naquela realidade similitudes com o nosso conhecimento sobre o real.

É neste sentido que propomos um olhar para a arte como processo cultural; seguindo, sobretudo, um método que pode ser em essência equivocado ou ingênuo: o nosso olhar desperto a diferença.

Apresentamos nas páginas que se seguem a defesa de uma idéia pessoal, mas sobretudo transferível e aberta à intervenção. O ensaio teórico, como todo objeto científico, conta com críticas e sugestões para se desenvolver e o leitor é convidado, portanto, a entrar, servir-se e até mesmo abandonar as reflexões, sugeridas por esta pequena abordagem, de um universo profundo e diversificado que chamamos cultura.

Mussuca: Descrição de um Território

O povoado de Mussuca – localizado no município de Laranjeiras, a vinte

e três quilômetros da capital sergipana – não é simplesmente um pobre complexo residencial; é uma região quilombola 1 de resistência e, por isso, de sobrevivência do folclore de Sergipe. Sua diversidade de cores e formas, suas múltiplas representações artísticas, seu contexto cultural configuram uma história própria que é reconhecida e valorizada por toda a comunidade.

Percorrendo seus meandros percebemos uma simplicidade diferente da que vemos em outros lugares, é um simples extra – ordinário que eleva seus moradores da condição de “favelados”, (palavra perigosa, que pelo menos, temos o cuidado de pôr entre aspas) por residirem em uma das muitas áreas de destituídos e marginalizados do Brasil, à categoria de artistas populares e, sobretudo, agentes, ainda hoje, de resistência social. Pois, se no passado, a resistência era símbolo de uma oposição ao aprisionamento escravagista, ao longo do século XX ela representou, e ainda representa, a luta pela permanência do grupo no local “selecionado” para moradia.

Mussuca, como muitas comunidades quilombolas, ainda não teve suas terras tituladas, conforme dita a Constituição de 1988. Alguns moradores acreditam que a titulação provocaria conflitos políticos com fazendeiros que, ao longo do tempo, se apropriaram de terras pertencentes ao povoado. Por conta de boa parte da população trabalhar nas pedreiras localizadas nestas fazendas há um receio em discutir mais incisivamente a questão com as autoridades. Os “negros”, assim, continuam excluídos da prática política e marginalizados economicamente, senhores da terra eles não se configuram como o poder.

O espaço da Mussuca foi escolhido por dois motivos principais: o primeiro pelo fato de esta região ser o berço e o único lugar em que se samba de pareia, em outras palavras pela sua singularidade em deter o objeto de pesquisa; em segundo por apresentar um foco determinado de resistência: as representações artísticas. Muitas comunidades quilombolas acentuam sua contrariedade a dominação e ocupação externa por organizações políticas e sociais o que facultou de fato um

desenvolvimento interno mais rápido. Mussuca, entretanto, direciona sua oposição a ocupação pelas formas expressivas da arte, mas precisamente, da cena.

1 O termo quilombo surgiu em função de uma consulta feita pelo Conselho Ultramarino (1740) ao rei de Portugal. Ao responder à consulta, o rei designou como quilombo toda a habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados, nem se achem pilões neles. Os negros preferiam chamar seus agrupamentos de “cerca” ou “mocambo”.

A criatividade deste povo, as muitas tradições (re)criadas, a disponibilidade para o hibridismo (no sentido mais amplo da palavra, proposto por Canclini), faz-los, por enquanto, não senhores do poder mas senhores de um material cultural que, pelo seu conteúdo, chama a atenção para os seus problemas sociais, pois afinal (pensam todos os que assistem Mussuca dançar) “não é válido que a uma síntese da História de Sergipe e, por consequência, do Brasil seja legado apenas um espaço à apresentação espetacular e passiva”.

Pelo conteúdo artístico, o povo da comunidade nos mostra sem uma só palavra que tem muito a dizer e a reclamar e um conjunto de direitos não

legitimados que precisam ser valorizados pelo bem dos saberes e sabores do Brasil.

Todas as pessoas entrevistadas, moradores e moradoras, têm uma história de amor pelo local. Muitas lá nasceram e foram criadas e enfatizam na dança o sentido de permanência e pertencimento ao distrito. Outras que optaram, há algum tempo, por nele morar nem por isso se tornam excluídas. Segundo Dona Nadir, uma importante artista local que canta e dança o Samba de Pareia além de coordenar o Reisado Infantil, todos os moradores de Mussuca formam uma única família: “É meu *fio*, aqui é todo mundo parente” (Risos); “E essas casas mais novas Dona Nadir é gente que vem de fora?”; “É sim, mas cá chegando acaba virando da *famiá*”.

Tal como acontece no bairro do Grajaú, pesquisado por Santos, Leite e Franca (2003), também na Mussuca o princípio da antiguidade fundamenta o prestígio e o poder no grupo, que assim constitui uma espécie de status local. Moradores antigos, ou seus filhos, são os formadores de opinião que através de sua influência detêm os cargos de representação comunitária. Mas, como em uma grande família todos têm voz e ainda que esta fala seja inconsciente é sempre coletiva.

A dança que une também conscientiza, o canto que grita as marcas da agressão fomenta orgulho e confiança e, ainda que a indecisão e o mutismo se façam nas mentes mais conscientes de Mussuca, os saberes e crenças, as festas e cultos não se emudecem – transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulos – eles semeiam uma nova ordem, um tempo de escuta, em que as pessoas não precisarão gemer para que suas necessidades e direitos sejam atendidos, um templo vivo da “África no Brasil”. O projeto de nação brasileira não se fez homogêneo, como era previsto, mas os mecanismos de manutenção da distância social gerados desde o período Imperial ainda existem. Lutar, portanto, contra a desigualdade e persistir em esclarecer os fundamentos culturais da manifestação proposta é tarefa nossa.

## **Mas Afinal o que é o Samba de Pareia?**

Alguns estudiosos inspirados, em Renato Ortiz, ressaltam a importância da escolha e delimitação de um campo de abrangência para a pesquisa como ponto inicial à abordagem antropológica, por isso, ao invés de iniciarmos o ensaio promovendo uma descrição da manifestação preferimos realizar um “passeio” no campo espacial pesquisado (Mussuca).

Agora, já bem situados no universo-ritual faz-se necessário abordar algumas questões (O que é o Samba de pareia? Por que se dança de Pareia? Há relação entre o Samba de Pareia e os negros formadores do quilombo?) para compreendermos a lógica cultural exercida sobre esta representação artística.

O Samba de Pareia, ou Samba de Parelha como alguns conhecem, é um ritual de nascimento que se segue a todos os partos realizados em Mussuca. Seu objetivo é manifestar o contentamento do grupo em receber novos participantes, homenageando e celebrando o recém-nascido. O grupo atual é formado por vinte e uma pessoas (dezessete mulheres e quatro homens) que resolveram conduzir o ritual para além dos limites de Mussuca, mostrando ao público costumes e hábitos de seus antepassados. Atualmente só as mulheres dançam, ainda que originalmente esta não seja uma característica do ritual. A encenação acontece em círculos onde grupos de quatro brincantes se reorganizam formando um quadrado.

Por não possuir personagens definidos a manifestação não pode ser considerada um folguedo, a inda que possua trajes apropriados, cantos e instrumentos ela é uma representação dançada de rituais que perderam seu contexto dramático.

Laranjeiras era, no tempo do período colonial, um reduto de negros

haussás, islamizados, que preferiam morrer enforcados a continuarem como escravos. A carência de documentos em circulação, entretanto, sobre estes negros e sobre a manifestação, inviabiliza alguns propósitos assumidos por este artigo. Algumas questões que surgem, portanto, da dificuldade em situar o ritual em um contexto histórico serão abordados por vias tácitas através de uma perspectiva comparada com o ritual de parto de uma outra região e comunidade: o grupo maia quiche.

## **O Princípio Fundador das representações Artísticas**

Assim que nos propomos a escrever sobre a arte em um contexto cultural verificamos a necessidade de definirmos um título para nos servir de eixo central. Diante de uma prática muito conhecida entre os publicitários, o brainstorming, e do tema ao qual o título deveria representar determinamos o seguinte: Samba de Pareia, uma análise da arte como produto cultural. Ao longo das discussões, explicações e análises, contudo, percebemos que este mesmo enunciado que parecia abranger, antes, de forma clara nossos objetos de pesquisa não o fazia. Pelo contrário, deixava um amontoado de discussões, que precisavam ser atacados, em aberto. Produto passou a nos fornecer a idéia de algo fechado, pronto e que só poderia transforma-se por forças externas; ao invés de produto, em busca de um termo que mais indicasse uma ação continuada do que um desfecho, propomo-nos a investigar qual seria a palavra mais adequada a este novo empreendimento. Assim, descobrimos “processo” e (re)definimos, por ora, o título.

Processo pode ser considerado um termo defensivo, pois, em geral, indica trabalhos inacabados. No entanto, aqui ele é de fundamental importância para compreendermos a dinamicidade da cultura, visto que qualquer sistema cultural está, mesmo que a vistas grossas dê a impressão de estaticidade, num contínuo processo de (trans)formação.

Nosso objetivo, entretanto, não é demarcar as modificações do ritual e sim definir o próprio ritual como uma estrutura resultante do sistema cultural o qual está inserido.

Toda sociedade desenvolve alguma espécie de arte tão certamente quanto desenvolve a linguagem. Algumas comunidades de ordens “primitivas” não possuem nenhuma religião, nem políticas reais, mas todas possuem alguma arte (a dança, o canto, o desenho,...). Este caráter ubíquo da arte contrasta claramente com a idéia de que esta é um mero verniz social, uma afetação pessoal, um luxo das classes mais favorecidas. Mas que espécie de coisa é a arte e qual sua relação com a cultura?

“Todos querem entender a arte”, escreveu certa vez Picasso, “por que não tentam entender a canção de um pássaro?” A frase genuína de um dos maiores artistas ocidentais faz-nos refletir imediatamente sobre a natureza expressiva da arte. Ao relacionar as questões da arte, que em geral são dirigidas à humanidade, ao canto espontâneo de um animal, Picasso revela um caminho para o possível desvelamento da arte: sua vinculação com os sentimentos.

Segundo Langer (1962: 82p), a arte “pode ser definida como a pratica de criar formas perceptíveis expressivas do sentimento humano”. Uma definição antropológica visto que congrega em si não só o discurso de arte ocidental, mas vários discursos em aberto.

É obvio, e pretendemos deixar claro, que a arte não é o único meio de expressão (nem única representante expressiva) dos sentimentos do povo; ela é só mais um dentre vários segmentos que constituem a cultura: religião, comércio, moral, tecnologia, ciência, política, lazer, direito e organização da vida cotidiana. Aqui, ela se faz presente para que compreendamos o ritual (que é uma manifestação artística) como segmento/ processo cultural.

Cada cultura possui um sistema particular, ou seja, uma lógica própria

que não deve ser analisada a partir da lógica sistêmica de uma outra cultura (ainda que nas análises etnográficas não consigamos nos despir de nosso material cultural não fomentamos analogias despropositadas). A arte, como segmento cultural, também é condicionada pela lógica cultural adquirindo significado dentro de determinada comunidade, assumindo-se assim como um processo local. A compreensão desta realidade de que estudar arte é explorar sensibilidade, de que esta sensibilidade é uma formação coletiva e de que as bases de tal formação são arraigadas a própria vida social, nos afasta daquela visão etnocêntrica que configura o estado de “cegueira cultural”.

Tanto o artista (o fazer) como o espectador (o olhar) são culturalmente relativos, visto que ambos são determinados pela sociedade que influencia a experiência. A participação no segmento cultural que chamamos de arte só se dá através da participação no sistema mais geral que chamamos cultura. Por isso, artefatos e manifestações só são reconhecidas como arte dentro de um contexto cultural (não entremos aqui no mérito de questões como globalização, cultura de massa e multiculturalismo): o que é arte para os jovens nos subúrbios de Nova York não é a mesma coisa para os jovens nas mesquitas do Marrocos ou para os jovens renascentistas da Itália.

Certamente, a necessidade de exteriorizar os sentimentos através de formas expressivas, ou artísticas, é como já analisamos universal. Mas, o que explicaria a variedade de manifestações para um mesmo tema como, por exemplo, os rituais de nascimento? A esta diversidade de exteriorizações há o resultado de processos culturais, conscientes ou não. Ou seja, se considerarmos a arte um evento geral (presente em todas as sociedades humanas) os variados modos de fazer arte são produtos de uma herança cultural. É, neste caminho, que investigamos o ritual como resultado da operação cultural, favorecendo a compreensão e visualização de que as atividades humanas são um quadro dentro de um mais global: a cultura.

Há um ritual indígena recolhido por Rigoberta e posteriormente

trabalhado pela professora Lia Zanotta Machado que nos insere – de maneira obviamente superficial – no universo da cultura maia quiche, mas nos faz compreender claramente o ritual como processo cultural em cujos fins presentifica-se falas e simbolismos referentes ao valor da conservação das tradições dos antepassados. A comunidade indígena maia quiche corresponde a 45% da população total da Guatemala e um de seus maiores medos é não conseguir conservar a tradição à ameaça dos costumes modernos.

“(…) a criança recém-nascida é recebida por três casais que representam a comunidade os ‘elegidos’ (líderes ao mesmo tempo políticos e religiosos escolhidos pela comunidade), os avós patrilineares e os matrilineares (...) Mata-se uma ovelha para a família. Chegam vizinhos com comida e lenha. A mãe deve provar de tudo o que lhe dão os vizinhos. Por oito dias a criança fica somente com a mãe sem que a ele ou a ela tenham acesso a família e os outros filhos. Suas mãos e pés são amarrados, pondo-os retos. ‘As mãos se tornam sagradas para o trabalho, não vão abusar da natureza e saberão respeitar a vida de tudo o que existe’. No oitavo dia mata-se um outro animal para despedir o filho de ter somente a mãe e para se integrar no universo. São acesas as primeiras velas porque é um membro a mais na comunidade (...) A criança deixa sua pureza e inteira-se de toda a humanidade.

Desde o dia em que nasce recebe um ‘morrallito’, bolsa pequena com alho, cal, sal e tabaco para que enfrente todo o mal que existe e para que a criança saiba acumular e guardar tudo o que vem dos seus antepassados.

Quando a criança completa seus quarenta dias é o momento do batismo. O casal dos ‘elegidos’ faz uma fala aos pais para que ensinem à criança a ‘guardar todos os segredos para que ninguém possa acabar com a nossa cultura e costumes’” . (MACHADO, 1990: 9p)

Este resumo da descrição do ritual quiche elaborado por Rigoberta evidencia como a memória dos bens da comunidade é valorizada no ritual do parto. O mito retrata de forma direta, mas não ilustrativa os conceitos desenvolvidos na comunidade e nos comunica ser o conjunto de informações específicas (especificidade que varia de lugar para lugar) o que contribui à formação de representações artísticas.

Analisando algumas figuras do Samba de Pareia, sem um comprometimento com o científico e sim em busca de dados que possam situar a manifestação como parcela de um todo maior devemos nos arraiar a três elementos fundamentais: 1) o tamanco, 2) a natalidade, 3) a festa. Os haussás eram negros que valorizavam a independência não só para si, mas para seus descendentes. Uma comunidade “liberta” deve comemorar seus novos membros visto que estão distantes da iminência branca. Os sapatos (símbolos da liberdade entre negros) e a festa são veredas que nos aproximam daquela realidade social e, ainda que de modo bem empírico a situa como processo cultural. Aí o caminho pelo qual o estudo aqui proposto se desdobrará.

### **Considerações (por agora) Finais**

A análise da estrutura cultural da manifestação força a revelação da multiplicidade de conexões referenciais entre ela e outras realidades onde o contexto ritualístico faz-nos compreender, através de perspectivas comparadas, que sempre (ou muitas vezes, à medida que tudo em ciência é provisório) há uma dimensão social maior, do que imaginamos, para as representações artísticas.

A necessidade de encontrar motivos promotores do Samba de Pareia em torno da temática do nascimento, a partir da rede de significados

formadores da cultura, levanta a importância com que deve ser conduzida a investigação em arte, ainda que no final descubramos que nossos objetos centrais não foram de todo determinantes para seu andamento.

À guisa de conclusão, podemos definir que a pesquisa proposta não é, ou está, fechada. Mas, ainda que muitos “comos” e “por quês” não tenham sido respondidos – nem sabemos se o serão – isto não diminui a validade do ensaio, visto que este representa um caminho para os estudos em arte, ou ao menos, para não sermos pretensiosos, aos estudos pessoais.

É imperioso pensarmos que todo ritual existe e concretiza-se por meio da mensagem que comunica para que possamos compreendê-los em um contexto social e, sobretudo, como segmentos culturais.

Reconstruir e aprofundar o olhar para as manifestações artísticas a partir da experiência é o primeiro passo para apreendermos a realidade daqueles que de alguma maneira se mantêm distantes do processo de homogeneização e concretizam suas ações a partir de uma rede de saberes mais locais que globais, um saber essencialmente com sabor de Brasil, um saber diverso.

## Bibliografía

CAMPOS, Andreino. Do Quilombo à Favela. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GEERTZ, Clifford. O Saber Local. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

LANGER, Susanne K.. Ensaio Filosófico. São Paulo: Editora Cultrix, 1962.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um Conceito Antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

MACHADO, Lia Zanotta. *Mulheres e Política: O Lugar da Tradição na Modernidade Latino Americana*. In: *Série Antropologia*. Brasília, 1990.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. *O Espaço enquanto Linguagem e sua Influência na Construção do Gesto*. In: *Conhecendo e Reconhecendo a Dança na UFRJ: Anais do II Seminário Interno do Departamento de Arte Corporal*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

PERALTA, Patrícia Pereira. *A Dramaticidade Plástica da Folia de Reis: Análise das Imagens e Rituais da Folia Manjedoura da Mangueira*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – UFRJ, 2000.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

ROCHA, Wagner Neves. *A Ilusão da Cultura e o Mal-Estar na Antropologia*. In: *Saber, Verdade, Impasse*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 1995.