

Trajetórias e memórias: narrativa de uma mulher negra quilombola perpassada por uma cantiga de roda

Trajectories and memories: narrative of a black quilombola woman permeated by a nursery rhyme

Trayectorias y memorias: narrativa de una mujer negra chimarrona transmitida por un canon rítmico

Lúcia Jacinta Backes¹

Magna Lima Magalhães¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.20435/serieestudos.v30i68.1991>

Resumo: O artigo é um recorte baseado em reflexões feitas no Programa de doutorado em Processos e Manifestações Culturais – Universidade Feevale, e trata da narrativa de uma mulher negra: Trajetórias e memórias de Xixica, moradora do Quilombo Paredão Baixo, em Taquara, RS. A História Oral e a etnografia constituem o percurso metodológico, o que possibilitou compreender como a construção da narrativa foi sendo tecida por diferentes aspectos da vida desta mulher, trazendo à memória uma cantiga de roda, cantada por sua mãe, ao lembrar a perda de um filho. Nessa perspectiva, o texto aborda, também, algumas discussões sobre cantiga de roda a partir de seus elementos, que vão desde sua estruturação (roda, instrumentação, palavras, canto, o lúdico) até questões que dizem respeito ao contexto sócio-histórico e cultural. A cantiga de roda que surgiu em meio à narrativa de Xixica perpassou a memória, o que lhe permitiu fazer um percurso que traz a sua trajetória, a de sua família e a da comunidade quilombola. Possibilitou, ainda, ver como realidades do ontem se encontram imbricadas nessa narrativa, que, entre várias formas de como Xixica falou de si e de seu entorno sociocultural, abrem espaço para reflexões/transformações que podem auxiliar não apenas a cantar, tocar um instrumento musical e expressar o corpo através da dança, mas também que as memórias desses gestos musicais sejam igualmente convergidas para ações que proporcionem a busca por condições de vida mais dignas.

Palavras-chave: narrativa; mulher negra; cantiga de roda.

Abstract: This paper is based on reflections made in the Doctorate Program in Cultural Processes and Manifestations – Feevale University/RS and addresses the narrative of a black woman: Trajectories and memories of Xixica, a resident of the Paredão Baixo Quilombo, in Taquara, RS. Oral history and ethnography constitute the methodological approach, which enabled the understanding of how the construction of a narrative was woven through different aspects of this

¹ Universidade Feevale, Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, Brasil.

woman's life, remembering a circle dance song sung by her mother when remembering the loss of a son. From this perspective, the text also discusses some of the elements of a circle dance song, ranging from its structure (circle dance, instrumentation, words, singing, playfulness) to issues relating to the socio-historical and cultural context. The circle dance song that emerged amid Xixica's narrative transcended memory, allowing her to bring to light her trajectory, that of her family, and that of the quilombola community. It also made it possible to see how yesterday's realities are interwoven in this narrative, which, among the various ways in which Xixica spoke about herself and her socio-cultural surroundings, opens up space for reflections/transformations that can enable not only singing, playing a musical instrument and expressing the body through dance, but also the memories of these musical gestures to also converge into actions that offer a search for more dignified living conditions.

Keywords: narrative; black woman; circle dance song.

Resumen: El artículo parte de las reflexiones construidas en el Programa de máster – doctorado en proceso y manifestaciones culturales– Universidade Feevale/RS y trata de la narrativa de una mujer negra: Trayectorias y memorias de Xixica, residente de Quilombo Paredão Baixo, Taquara, RS. La Historia Oral y la etnografía constituye el trayecto metodológico, que posibilitó entender como la construcción de la narrativa fue siendo tejida por diferentes aspectos de la vida de esta mujer, trayendo a memoria un canon rítmico, cantado por su madre, al recordar la pérdida de un hijo. En esa perspectiva, el texto aborda, también, algunas discusiones sobre el canon rítmico a partir de sus elementos que van desde su estructuración (rueda, instrumentación, palabras, canto, o lúdico) hasta cuestiones que dicen respecto al contexto socio-histórico y cultural. El Canon rítmico que surgió en medio de la narrativa de Xixica pasó la memoria, el que le permitió hacer un trayecto que trae a su trayectoria, de su familia y de la comunidad chimarrona. Posibilitó, aún, ver como las realidades de ayer se encuentran imbricadas en esa narrativa, que, de entre varias formas de como Xixica habló de sí y de su entorno sociocultural, abren espacio para reflexiones/transformaciones que pueden posibilitar no sólo cantar, tocar un instrumento musical y expresar el cuerpo a través de la danza, pero también que las memorias de esas expresiones musicales, puedan igualmente juntarse para las acciones que proporcionen la busca por condiciones de vida más dignas.

Palabras-clave: narrativa; mujer negra; canon rítmico.

1 PALAVRAS INICIAIS

Falar de si, acionar memórias que dizem respeito a um povo e, talvez, falar daquelas que possibilitem refazer um percurso de vida entremeado a uma história coletiva à qual se pertence é abrir-se/arriscar-se a uma aventura constituída de percepções sobre o mundo que nos cerca, com o qual estamos envolvidos e por meio do qual vamos nos constituindo como seres humanos, vinculados aos campos simbólico e cultural.

Nessa aventura, no entanto, também existe a possibilidade de se desconstruir o que era visto como “certo”, bem como se despir de verdades estabelecidas.

Estabelecer uma maneira pela qual é possível compor um diálogo com o que as pessoas se constituem torna-se caminho em construção, pois não há como prever agruras nem mesmo belezas. Compreender isso é, de certa forma, transitar em meio à multiplicidade de palavras e compor uma narrativa.

Por essa perspectiva, construir uma narrativa que parta de uma experiência musical pode surpreender por diversos pontos. Um deles é colocar-se à escuta, ainda que se depare com a informação de que a música não fez parte da trajetória de quem narra. Outro ponto é acreditar que as pessoas, em algum momento da vida, experienciaram a arte musical. Ou que a música traz alguma memória em sua trajetória, seja individual, seja coletiva. Isso se torna o fazer de uma escolha de palavras que não apenas constituem um texto, mas subjetividades, um texto de vivências. As palavras, assim, são mais que um signo ou um mero sinal. Elas se revestem da intensidade do sentimento que o próprio corpo carrega.

Essa escuta e percepção de tais palavras vêm ao encontro da performance, que Paul Zumthor relaciona com a voz. Ou seja, o efeito que a oralidade exerce sobre o “próprio sentido e o alcance social” (Zumthor, 2007, p. 12) que a escrita ou a palavra dita e cantada pode transmitir. A performance está associada a uma experiência corporal. “É a corporeidade, o peso, o volume real do corpo do qual a voz é apenas expansão” (Zumthor, 2007, p. 16).

Dentro disso, o presente artigo, tido como um recorte da Sons e palavras: narrativas de experiências e vivências de pessoas negras perpassadas por cantigas traz a voz de Xixica, uma mulher negra que narra sua trajetória a partir de lembranças e experiências que teve, quando solicitada a falar de cantigas de roda que aprendeu a cantar e vivenciar quando criança. A narrativa fez despontar a vida de Xixica na comunidade quilombola Paredão Baixo, localizada na cidade de Taquara, no Vale do Paranhana, no Rio Grande do Sul².

Ao narrar sua história, Xixica relata a ausência da música em sua vida, em um dos seus sentidos na vida das pessoas: o sentido da diversão, do lúdico, de uma experiência artística que propõe/sugere à vida, entre outros aspectos, um viver poético, do afastar-se um pouco da dimensão da objetividade, da luta por sobrevivência, para poder, quiçá, compreendê-la.

² Comunidade pertencente ao Quilombo Paredão Baixo, localizada na cidade de Taquara, RS.

2 CAMINHOS TRILHADOS PELA PESQUISA

Sons e palavras conduziram a escuta da narrativa de Xixica, uma das onze pessoas entrevistadas para a tese de doutorado. O percurso metodológico que possibilitou a escuta amparou-se na história oral e na etnografia como fios condutores e complementares. A história oral, por fazer emergir “[...] parte da biografia que permite identificar melhor quem fala e de que pontos de vista [...] origens familiares, socialização, formação” (Alberti, 2005, p. 41). Não se trata aqui de “dar voz”, mas sim, como bem assevera Marta Gouveia Rovai, de um “[...] compromisso político com a escuta atenta, ética e respeitosa por vozes que insistem em se fazer ouvir, abrindo brechas e produzindo questionamentos sobre sentimentos e condutas socialmente construídas [...]” (Rovai, 2017, p. 12). Assim, a etnografia soma-se a este compromisso político de escuta atenta e possibilita, por meio do diário de campo, adentrar em um contexto específico e “[...] relacionar os eventos observados ou compartilhados e acumular assim os materiais para analisar as práticas, os discursos e as posições dos entrevistados” (Weber, 2009, p. 158).

Dessa forma, pelo modo como Xixica conta sua trajetória, o local/espço micro – o Quilombo Paredão Baixo – e o macro – o contexto sócio-histórico onde vive – mostram-se perceptíveis no que traduz sua voz, que emite palavras e revela paisagens do local para onde apontava quando falava de determinado acontecimento vivenciado. Palavras e paisagens, perceptíveis principalmente pela expressão corporal que se pôde ver através do olhar fixo dirigido a determinado ponto, como também pelo sentar na cadeira e cruzar os braços e do sorriso, revelador da vivência de momentos de alegria.

Percebe-se, nesse conjunto de elementos narrativos da trajetória, a performance como o “modo vivo de comunicação poética” (Zumthor, 2007, p. 34), como um experienciar da dimensão do sensível, aquilo que o corpo absorveu/absorve e, de certa forma, emite. Leva quem narra a reviver uma experiência, e leva quem escuta a sentir-se em meio a essa experiência, que possibilita alargar a visão, enxergar para além do campo individual.

Trata-se de uma narrativa em que, aos poucos, o entrelaçamento de palavras e circunstâncias se configura em um retrato social mais amplo. Nesse âmbito, veem-se realidades e experiências semelhantes às de outros sujeitos, em um mesmo espaço, seja micro, seja macro.

Tem-se, assim, a narrativa pessoal que é também coletiva, a narrativa/memória numa referência a Halbwachs (2003), no sentido de que as memórias de uma pessoa sempre estão associadas às de outras pessoas e contextos; o pensamento em vários sentidos, pois se trata de pertencer a um lugar, a uma comunidade, a um grupo social. Nosso “eu” é o “nós” – aqui estamos, assim somos e temos algo a dizer. Portanto, as narrativas dizem respeito também à comunidade quilombola Paredão Baixo, lugar em que essas pessoas passaram suas infâncias e ao qual, ainda hoje, estão integradas.

Para trazer a narrativa de Xixica, torna-se interessante apresentar uma breve discussão sobre cantiga de roda e sua importância no contexto musical, sócio-histórico e sociocultural, visto que uma cantiga de roda emergiu em sua narrativa, apontando, dessa forma, que a música permeia o cotidiano das pessoas em alguma medida.

3 CANTIGA DE RODA

Imagens de diferentes contextos, suas reverberações relacionadas a espaços, a grupos de pessoas e a circunstâncias momentâneas são aspectos que emergem quando se canta e dança cantigas de roda. Isso se deve ao fato de que as palavras, a expressão corporal e o modo de cantar com o acompanhamento de instrumentos integram histórias sobre determinado lugar ou remetem à imaginação acerca de um espaço constituído por valores culturais, sugerindo como é a vida ali.

A cantiga de roda e o que ela representa — de modo geral, associada ao brincar e a momentos de descontração e de socialização — tem relação com as cirandas portuguesas, que são uma modalidade de dança praticada por adultos. Assim, no Brasil, a cantiga de roda é concebida como uma dança e, também, como roda cantada, voltada para o universo infantil (Loureiro; Lima, 2018).

As cantigas de roda têm um papel especial, visto que se trata de conhecer o contexto sociocultural por meio delas. Maristela Loureiro e Sonia R. Albano de Lima, em seu artigo “As cirandas brasileiras e sua inserção no ensino fundamental e nos cursos de formação docentes” (Loureiro; Lima, 2018), trazem, nesse sentido, uma reflexão interessante quanto à contextualização espacial e temporal das cirandas/cantigas de roda.

Do levantamento da diversidade de cirandas brasileiras, as imbricações culturais de cada região são um ponto marcante, pois manifestações culturais

trazem elementos da tradição popular e da erudita, “[...] sem que essa comunicabilidade cultural provoque ruptura da identidade musical de um gênero musical qualquer” (Loureiro; Lima, 2018, p. 397). Ou seja, a ciranda/cantiga de roda permanece com sua caracterização estrutural, como, por exemplo, as performances como movimento circular, performances e repetição de ritmos e, como apontam pesquisadoras, a “[...] presença de um eixo, [...] representado, na maior parte das vezes, pela figura de um mestre cirandeiro que fica no centro da roda” (Loureiro; Lima, 2018, p. 397).

Quanto a essa estrutura, no universo infantil, o eixo é simbolizado por uma criança que permanece no centro da roda e comanda a brincadeira. Se a cantiga de roda estiver sendo realizada com adultos, o processo é o mesmo. Entretanto, a diversidade de cirandas/cantigas de roda remete ao conceito de “circularidade cultural”, de Mikhail Bakhtin. Loureiro e Lima (2018) o diferenciam do movimento circular da ciranda (circularidade). A circularidade “[...] refere-se à coreografia com retorno a um ponto de origem; [...] a circularidade cultural reporta às trocas culturais entre diferentes grupos sociais e/ou sociedades consideradas como um todo” (Loureiro; Lima, 2018, p. 397). Assim, no caso da origem e diversidade de cirandas, é a “circularidade cultural” que explica sua presença em todas as regiões do Brasil.

Em associação ao que apontam Loureiro e Lima (2018), a diversidade em vários contextos, as questões acerca das realidades histórico-políticas e as representações simbólicas de diferentes culturas e grupos sociais constituem a circularidade cultural. Não apenas a imbricação de elementos, a circularidade cultural também abarca significados, identidades e o pertencimento a um grupo social. Refiro-me, com isso, à maneira como Xixica lida com as suas vivências culturais, sociais, musicais, no âmbito da etnomusicologia, no sentido da diversidade (Santos, 2020). Assim, as vivências revelam vários aspectos que guardam diferenças culturais, muitas vezes expressas pelo acesso à memória singular e coletiva de quem as experiencia.

A associação da cantiga de roda ou ciranda ao universo infantil está relacionada a outras características, como o formato de roda³ em geral, sem

³ Roda: “Danças de roda eram conhecidas pelos indígenas. Portugueses e africanos trouxeram as suas. Nenhuma novidade de maior porque a informação das danças é milenar. A primeira dança humana, expressão religiosa instintiva, a oração inicial pelo ritmo, deve ter sido em roda, bailado

acompanhamento de instrumentos, embora possam ser utilizados. Uma criança fica ao centro e se torna protagonista de uma história que será contada através do canto, enquanto os demais participantes são coadjuvantes. Ou, ainda, todas as crianças ficam posicionadas em roda para a realização de uma história cantada, pois trata-se de “[...] uma dança democrática que não estabelece hierarquias, [...] qualquer um pode bailar com expressões corporais naturais e singelas” (Loureiro; Lima, 2018, p. 398). O tom de brincadeira está atrelado, muitas vezes, a uma espécie de socialização entre crianças e, também, a palavras entoadas no canto e a gestos/performances sugeridos por elas.

Rodas de adultos, embora possam se diferenciar quanto a “passos, andamentos e gingado” (Loureiro; Lima, 2018, p. 399-400), também podem consistir em brincadeiras e socialização. O conjunto da representação de ambas expressa significados para além do brincar interativo, ou seja, no brincar interativo, podem estar razões que denotam como é a (sobre)vivência e a existência de grupos humanos. Seja na infância, seja na adolescência, seja na fase adulta, a cantiga de roda comporta relações humanas que englobam aspectos culturais diversos. Lydia Hortélio (2014), estudiosa da cultura da infância e popular, em entrevista à Dulcimarta Lemos Lino, afirmou que “[...] contamos [...] com um corpo de conhecimento amplo e original que se estende por todo o País [...] variando de acordo com a composição étnica e as características geográficas e históricas de cada região” (Hortélio, 2014, p. 277-278). Lydia Hortélio (2014) fala do entrelaçamento cultural (etnias, aspectos geográficos e históricos) que formam a cultura da infância e popular, que abarca formas musicais. Logo, a cantiga de roda possibilita percorrer vários caminhos. A inspiração narrativa para descrevê-los pode ser tecida por aquilo a que remetem suas palavras, seu canto, sua performance, suas lembranças.

Embora esses elementos todos constituam cantigas de roda e possam ser esmiuçados nos vários caminhos a que elas nos conduzem, a voz de Xixica, mulher negra, trouxe com ênfase lembranças da vida no quilombo. Lembranças de que o brincar, como sugere inicialmente a expressão cantigas de roda, passa muito fortemente pelo fato de esse ato não ter sido praticado como tal. Assim, o que

ao redor de um ídolo. Desde o paleolítico vivem os vestígios das pegadas em círculo em cavernas francesas e espanholas. O movimento seria simples e uniforme, possivelmente com o sacerdote no centro, dirigindo o culto e animando o compasso” (Casculo, 2012, p. 616).

sua narrativa deixa transparecer, e o que se percebe imbricada na lembrança, é a experiência de uma infância sequestrada, visto que a luta pela sobre(vivência) foi marcada pelo trabalho desde muito cedo.

Ao ser solicitada a referir uma cantiga de roda e o porquê da escolha, a primeira reação foi de que não sabia de nenhuma, não se lembrava. Muito provavelmente, por não ter frequentado a escola, espaço onde existe a possibilidade de se aprender, entre outras coisas, a cantar e brincar de roda. Ao longo da entrevista-conversa⁴, no entanto, uma cantiga emergiu.

A menção à cantiga, nesse sentido, veio em meio à realidade cotidiana de Xixica. Ela fez uma imersão na sua trajetória, repassou episódios da infância e da adolescência, o caminho que a vida adulta foi tomando e como viveu entre os fatos passados e o momento da entrevista, o que pode ser/é (re)construído quando se permite escutar a própria voz, a voz que traduz a experiência corporal, sensória. Daí a percepção/reflexão do que foi a ausência de cantigas de roda, do brincar, do cantar, do expressar o corpo. Ou seja, a percepção do que significou o sequestro da infância.

4 TRAÇOS DE UMA TRAJETÓRIA QUILOMBOLA

Não vivenciar/brincar a partir de cantigas de roda na infância implicou, de certa maneira, a compreensão da importância de vários aspectos que compõem a vida atual de Xixica, narrada de um modo que parece oscilar entre memórias carregadas de nostalgia, sofrimentos, resistências, alegrias e esperanças.

Assim se percebe parte da trajetória de Xixica⁵, moradora do Quilombo Paredão Baixo, uma senhora de setenta e cinco anos, a partir de uma conversa, na tarde do dia 18 de novembro de 2020, sob a sombra de uma árvore, no pátio de sua casa, onde havia, de um lado, uma horta e, do outro, uma pequena plantação de milho, com galinhas soltas que disputam o espaço com alguns cachorros.

⁴ O termo entrevista-conversa foi assim denominado, pois, em meio à escuta das histórias de cada entrevistada/o e de sua relação com diferentes formas musicais, possibilitou elaborar outras questões, de modo que o relato se constituiu em um amalgamar de trajetória de pessoas negras. Um amalgamar de que, embora possa revelar uma história pessoal, emerge uma narrativa coletiva.

⁵ A entrevista com Xixica foi realizada no dia 18 de novembro de 2020. A carta de cessão de direitos de depoimento oral, solicitando autorização de Xixica para a entrevista, o uso de sua fala e imagem exclusivo para fins acadêmicos, foi autorizada por meio de seu número do documento RG: 2057608362, já que a entrevistada não sabe assinar o nome. Xixica faleceu em janeiro de 2023.

A entrevista-conversa com Xixica foi realizada sem prévia combinação, diferentemente de como se costuma fazer nesse processo de pesquisa: contata-se e combina-se dia, horário e local. Com ela, foi uma surpresa, pois o objetivo da visita ao Quilombo nesse dia era para agendar um encontro. Porém, como Xixica acenou com a possibilidade de ser naquele mesmo dia, a entrevista-conversa aconteceu/fluiu naquele momento.

Teria sido muito bom se tivesse sido combinado de ela falar sobre músicas/cantigas que pudessem ter relação com sua vida, para, a partir disso, a conversa fluir. Contudo, em decorrência do fato de não ter agendado esse encontro, decidiu-se escutar o que Xixica tinha para narrar e fazer alguma interferência quando surgisse algo que viesse ao encontro do terreno musical. Emerge disso uma espécie de mistura entre os tipos de entrevistas que o método da História Oral propõe – temáticas ou história de vida (Alberti, 2005) –, que, de certa forma, tem a ver com biografia, pois “[...] seja concentrando-se sobre um tema, seja debruçando-se sobre um indivíduo e os cortes temáticos efetuados em sua trajetória, a entrevista terá como eixo a biografia do entrevistado, sua vivência e sua experiência” (Alberti, 2005, p. 38). Ou seja, a biografia de Xixica, bem como as vivências e experiências da comunidade quilombola.

Quando Xixica se sentiu mais à vontade, contou, em meio a silêncios, risos e palavras, uma grande história⁶: a dela, de sua família e a da comunidade. Grande no sentido de profunda, fortemente marcada por (des)afetos, sofrimentos, resistências, alegrias, conquistas. E como forma de estabelecer um início da entrevista-conversa partiu de seu nome: “*Meu nome todo? Maria Jureci de Souza Rosa, me conhecem por Xixica*”. Daí, já emendou:

Eu moro, desde que me conheço por gente, aqui no Quilombo... Prantando meus cantinho de horta, de roça, coendo o que eu posso prantar. [...] E tenho as minhas galinhas, porquinho eu tenho, às vezes tenho um maiorzinho, já passo na fumaça, tenho algumas galinhas, às vezes tão meia gorda. Eu pego e mato pra não deixar no terreiro, que é demais.

Esse é o cotidiano de Xixica com relação ao seu modo de vida. Sua fala tranquila deixa transparecer que tudo isso fez parte de um caminho árduo, mesclado com um “está bom”, mas que muitas coisas lhe foram ocultadas. Tinha

⁶ A narrativa da entrevistada foi mantida de acordo com sua fala, com exceção de algumas palavras que foram colocadas entre parênteses, para melhorar a compreensão.

pouca informação sobre o funcionamento de serviços/orientações básicas que garantem ao cotidiano um pouco mais de qualidade, talvez mais dignidade. Isso se revela quando ela se expressa sobre a gravidez, o número de filhos e a falta de conhecimento do próprio corpo.

Naquela épa [época], também era uma mué [mulher] que eu não tinha... como é... governado meu corpo, eu não sabia, naquela épa eu não conhecia nada. Mal apenas era só cuidando dos fio em casa ... E tabaiando [trabalhando] de empreitada, capinando cana e... Naquela épa eu morava com o falecido marido... eu não tinha liberdade, sabe, de i [ir] a lugar nenhum. Era só cuidando dos fios, cuidando dos fios e capinando e empreitada, pra tudo quanto é lugar tinha empreitada, e aí tinha que arrastar os fio, levar os fio, levava umas cuberta [cobertas], botava dormi na roça...

A falta de informação de que fala Xixica a leva a pensar no quanto a sua vida e a de sua família poderiam ter tido outro rumo. O trabalho na roça, as empreitadas de cortar cana e limpar campos já eram feitos por sua mãe, que revezava entre esses serviços braçais e os de faxina. Xixica vivia essa realidade de empreitadas já quando criança, pois acompanhava sua mãe e seus irmãos mais velhos e cuidava dos irmãos menores: “No sábado a gente ia junto pra repara [reparar] os mais pequenos; a mãe limpa [limpou] muito pra pude [poder] cria [criar] nós”. Realidade que mostra, também, a não possibilidade de frequentar a escola, de modo que não lhe foi apresentado um lado da vida que propiciasse outras oportunidades de existência.

Seu mundo consistia em trabalho árduo e em dificuldades de acesso à saúde, à educação e ao trabalho com garantia de direitos – trabalhavam em terras que não lhes pertenciam, além de não receberem tratamento digno. Nesse sentido, relata o que disseram a um dos proprietários de terra para quem trabalharam e a quem pediram água. A água fora servida em um recipiente em que antes havia leite e não tinha sido lavado: “Dá um jeito de arrumar água aí pra nós [...]. Nós dizemos pra ele que por a gente ser pobre, ser negro, acha que precisamos tomar água podre de leite?”.

Essas condições de vida e de trabalho, conseqüentemente estendidas à saúde e à escolaridade, integram o fio histórico das trajetórias de pessoas negras e remetem à escravidão, a qual foi e é muito presente na vida delas, principalmente da mulher negra, como retrata Angela Davis (2016): “O enorme espaço que o

trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão” (Davis, 2016, p. 17). Embora Davis (2016) fale do contexto americano, é o que se vê também no Brasil e na América como um todo. Isso se prolonga ao contemporâneo, como informa Xixica sobre sua mãe:

[...] era muito trabalhadeira, a mãe era guerrera, a mãe trabaiaava pra fora, trabaiaava de empreitada, limpeza de campo, capinação de cana... Tudo a mãe fazia. Quando ela tinha que trabaia com aquele negócio de faxina, ela ia trabaia. Quando ela não tinha faxina, ela limpava campo.

Tal realidade diz respeito também a sua própria vida e à de suas irmãs e seus irmãos, que seguiram essa rotina de sobrevivência. Trabalho braçal, realizado igualmente entre homens e mulheres, o que é, inclusive, outra das heranças da escravidão, nas Américas, como nas plantações de algodão, milho, cana-de-açúcar (Davis, 2016) e que se refletiu/se reflete em muitas circunstâncias e contextos marcados pelo sistema escravocrata. No caso de Xixica, a família toda trabalhava para os proprietários de terras. Plantações de cana-de-açúcar e milho são comuns no Quilombo Paredão Baixo (Oliveira, 2018) e constituem parte do sustento da maioria das famílias que lá residem, resistem e vivem.

Ao ser solicitada a falar sobre entretenimento e confraternizações e sobre sua relação com a música, Xixica expõe um lado de sua vida que permite a compreensão da vivência de quem tem o trabalho árduo como “modelo” de vida. Ela não passou pela experiência do campo da educação formal, pelo qual poderia ter conhecido outras facetas do mundo, outros conhecimentos que pudesse contrapor aos do trabalho realizado por sua família, no sentido de, em certa medida, possibilitar outras reflexões, outras ações. A ausência ou o não acesso à educação formal é um fato histórico quando se trata da população negra no Brasil, desde a promulgação da Lei Áurea⁷, sustentada por um projeto que não permitia a negras e negros acesso a condições dignas de vida (Schwarcz, 2012), entre elas a educação (Fernandes, 2007). Tal realidade pode ser percebida na narrativa de Xixica.

Mediante a afirmação de Xixica – “[...] nunca fui à escola, [...] no meu tempo não tinha escola, [...] não aprendi nada de criança, não botei nada na minha cabeça” –, percebem-se realidades semelhantes com as de outras famílias negras

⁷ Lei Áurea: Lei 3353, de 13 de maio de 1888, traz em seu artigo primeiro: “É declarada extinta desde a data desta Lei a escravidão no Brasil” (Brasil, 1888).

quilombolas, como é a da Xixica, que refletem muitas trajetórias de mulheres negras. A não existência de escola é fato para ela e, talvez, para outras pessoas do Quilombo, a quem o acesso à formação escolar fora interdito. Então, quando Xixica diz “[...] *não botei nada na minha cabeça*”, há uma espécie de rememoração das diferentes dificuldades pelas quais passou, tendo que inventar suas próprias formas de garantir a vida e (re)conhecer lugares e espaços, simplesmente em razão da falta de acesso ao conhecimento escolar.

Xixica mostra isso quando expressa a maneira como memorizou o caminho tomado para levar seus filhos para receberem vacina. Ela tinha preocupação com a vida deles e, ao mesmo tempo, compreendia que essa luta era dela. Logo, encontrar a autonomia para tal dependia dela.

E aquela épa [época] eu não sabia que tinha que ir na Taquara⁸. Se eu fosse a Taquara para fazer vacina, eu ia com outra pessoa. A primeira vez que eu fui na Taquara que foi a minha irmã que levou pra vacinar as crianças, eu ia no postinho das crianças. E daí tinha umas pedra de muro que nem aquelas lá [aponta para direção onde era], a pedra lá que descia pra rodoviária, dali eu cuidei, eu cuidei daquela pedra que descia pra rodoviária. Eu levava meus fio pra fazer vacina.

O que poderia, em uma perspectiva simplista, ser entendido como instinto materno é, contudo, uma experiência cognitiva que Xixica pensa não possuir. Experiência que ela própria desenvolveu e colocou em prática diante da sua realidade. Xixica buscou uma maneira de chegar aonde pudesse garantir a continuidade da vida. Ao afirmar o sucesso na busca pelo caminho para vacinar seus filhos, revela um lamento por não ter agido de forma semelhante com sua mãe. Em seu entendimento, sua mãe morreu porque não tinha conhecimento. Pensa que, se tivesse arriscado mais, ela não teria morrido.

Se fosse hoje, ou se fosse um tempinho a mais, a falecida mãe não tinha morrido, que daí eu socorria, mas eu como não tinha conhecimento muito, não tinha conhecimento, não tinha quase nada de médio [médico], naquela épa. Naquela épa, meu falecido marido pagava o sindicato, daí a gente levou, eu levei ela no médio no meu lugar, mas... não adiantou, ela morreu, morreu em casa.

⁸ “Na Taquara”: referência à cidade/ao centro da cidade de Taquara, RS, município onde se localiza o Quilombo Paredão Baixo, que fica na região do Vale do Paranhana.

Se tivesse tido oportunidade, o que engloba questões de acesso à educação, Xixica poderia ter criado outras possibilidades para garantir acesso a tratamento de saúde para sua mãe, como buscar outro atendimento médico que não aquele que havia no sindicato.

A realidade do não acesso à educação e à saúde parece ter se estendido também a seus irmãos. Eram em doze, e hoje são em seis, incluindo Xixica: “[...] *são seis, são os que têm, o resto tudo morreu, tudo morreram atirado na cachaça*”. Inclusive, ela desconfia de que a morte de sua mãe também esteja relacionada à cachaça: “*Eu não sei se ela... sei lá, naquela época eles bebiam muito, sabe? Eu não sei se ela não fez tratamento direito ou se ela bebeu bebida de álcool, o que que foi*”. As mortes de seus irmãos e de uma irmã, por quem Xixica tinha um carinho especial, têm forte ligação com o consumo excessivo de álcool:

Ah, tinha uma irmã que pra mim era assim ó... eu não tenho irmã... digo pra todo mundo, a irmã que eu tinha morreu. Ela fazia hemodiálise, ela morreu na máquina de hemodiálise [...]. Era meia-noite... era meia-noite, o meu irmão veio dizer que ela tinha morrido na hemodiálise. Eu tenho irmã, mas eu sempre digo pra todo mundo, minha irmã que eu amava era aquela ali, que fazia hemodiálise.

Nessa fala, a dor de Xixica não foi somente expressa em palavras, mas também por suas lágrimas. As outras irmãs, algumas das quais ainda vivem, também bebiam: “[...] *as outra tudo beberam da cachaça, beberam da cachaça...*”. Entretanto, pelo que parece, a que fazia hemodiálise e morreu em consequência disso era muito especial para ela.

Em seu relato, transparece como era a vida com suas irmãs e seus irmãos no Quilombo. Eles moravam em pontos distantes um do outro, cada um levava a sua vida, o que para Xixica caracterizava falta de união: “[...] *naquela época [época], os filhos [filhos] não era tudo unido... um morava pra cá, outro [outro] pra lá*”. A falta de proximidade e de maior envolvimento entre os irmãos é perceptível quando Xixica fala sobre seus dois irmãos que também bebiam, vício que os levou à morte. Também informa sobre o tipo de trabalho, a falta de conhecimento quanto ao valor/dinheiro que recebiam, o que faziam com o pagamento e as consequências disso.

O meu irmão... O mais novo, que era o Marquinho, deu um ataque nele ali [aponta para o lugar onde aconteceu]. Ele saiu da carreta [explica que ele estava numa carreta], daí o Bio, que é meu fio [filho], o Vardomiro, não sabia

o que que era. Daí troxe ele, boto [botou] no garpão dentro de um corchão. Não sabia o que que era, mas ele já dava ataque, mas a gente não sabia, nem o Vardomiro não sabia [...]. O outro, o 'Janir', tabaiva [trabalhava] noite e dia pro Donário [um proprietário de terras no entorno do Quilombo]. Daí... Pegavam aquele dinheirinho, não sabiam contar dinheiro direito, se botava num buteco [...], botava tudo fora o dinheiro que ele tabaiava na semana... Ele tinha parado de beber, daí começou... bebendo vinho, do vinho começo toma cunhaque. Então, ele subia pra baixo e cima nesses buteco aí. Daí, do cunhaque passo a bebe cachaça.

São episódios marcantes e intensos para Xixica. Mostram-se fortemente presentes em sua vida, em seu cotidiano. Ainda que, na época da entrevista, ela se visse numa outra situação, com sua casa no Quilombo, onde tinha horta, roça e algumas galinhas e porcos, isso não apaga a história do passado que a constituiu. Na realidade que a acompanhava, Xixica trouxe uma cantiga que lhe dizia algo, embora, desde o início da entrevista-conversa, ela tenha dito que não lembrava/não tinha alguma da qual pudesse falar, mas de um fato, outros, possivelmente, vêm à memória, cenas, palavras, entrelaçam-se em fio que ficou/fica escondido (Halbwachs, 2003).

Entre palavras que vinham e iam de um fato a outro, de repente, Xixica fala de uma cantiga conhecida e de domínio público, “Marcha soldado”.

Marcha soldado
Cabeça de papel
Quem não marcha direito
Vai preso pro quartel
O quartel pegou fogo
Francisco deu sinal
Acuda, acuda, acuda
A bandeira nacional.

Se levarmos em conta a letra, essa cantiga pode ser entendida como sem significado para a trajetória de Xixica, pois, a princípio e de modo geral, essa canção entra na dimensão de um momento de entretenimento, uma roda cantada principalmente por crianças. E em sua narrativa, Xixica, em nenhum momento disse ter participado de uma brincadeira de roda. Ao trazer essa cantiga na entrevista-conversa, no entanto, Xixica faz referência à trajetória de sua família, revive a vida de seu irmão, que nasceu no dia 7 de setembro, e revela a dor de sua mãe e a sua própria, quando da morte dele.

Nesse dia, a cada ano, sua mãe cantava e lembrava de seu filho: *“Daí, quando chegava o dia, a falecida mãe cantava pra ele [em memória], 7 de setembro, Marcha soldado, cabeça de papel, a falecida mãe cantava pra ele...”*. Uma forma de homenageá-lo talvez como um soldado que lutou, marchou, mas não venceu a guerra das tantas adversidades impostas. Adversidades que seguiam no cotidiano da família, lembradas por Xixica. Provavelmente, essa cantiga constitui um retrato do seu passado, quando lamenta não ter conseguido ajudar sua mãe e seus irmãos a terem melhor atendimento médico, por falta de informações. É como se sua marcha não tivesse sido correta, sentindo-se, então, aprisionada, com certa culpa:

[...] se fosse hoje, a falecida mãe era viva. Ah, era. Daí eu tinha corrido com ela com tempo, mas... Eu sei dizer que hoje, hoje eu penso, tem dia que eu penso muita coisa às vezes [vezes], da falecida minha mãe, daquela minha irmã que morreu... na hemodiálise.

Xixica não cantou a cantiga, nem mesmo foi pedido que ela o fizesse, pois o ato de cantar tem várias facetas, sendo que uma delas tem ligação com o campo emocional, que pende ora para momentos alegres, ora para os que, muitas vezes, dão lugar ao silêncio, porque as imagens e os sons que emergem da canção não permitem que a voz soe. A mãe de Xixica cantava. Talvez fizesse daquela lembrança também um momento de alegria ou uma maneira de driblar a perda de seu filho. Já Xixica fala da cantiga que ouvia sua mãe cantar, e a lembrança à que ainda é remetida parece emudecer sua voz para entoá-la, mas não para contar parte de sua trajetória.

Cantar é um ato perpassado por diferentes emoções e pode ser entendido como “[...] uma das chaves de acesso às emoções de um indivíduo” (Fonseca; Dias, 2017, p. 311). Nesse sentido, nem sempre é possível empregar a voz para cantar, pois as circunstâncias pelas quais as pessoas passam não possibilitam, muitas vezes, que um som vocal seja emitido. A voz, além de ser a expressão sonora da personalidade dos indivíduos, também reflete o estado psicológico (Coelho, 1994).

Logo, para Xixica, cantar a cantiga “Marcha soldado” pode implicar silêncio, pois trajetórias tristes de sua família vêm à memória, ainda que a cantiga tenha sido a forma de sua mãe se lembrar de um de seus irmãos. A sua trajetória perpassa a cantiga, que lhe traz à memória outras, as quais se entrelaçam com o ontem e com seu olhar sobre um mundo na época da entrevista. Talvez um misto de nostalgia da presença familiar e o desejo de como a vida poderia ter sido diferente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fazer referência ao fato de não haver escola no seu tempo e de não a ter frequentado, Xixica resume o sentimento que suas lembranças revelam. Para ela, a ausência de conhecimentos mostra, de certo modo, o quanto a vida dela e de sua família poderia ter tido outro rumo. Dizer que não se lembrava de nenhuma cantiga de roda em sua infância, que não aprendeu nada, está carregado do que significa lutar pela sobrevivência, já que, ao ser convidada a narrar sua trajetória a partir de uma cantiga, Xixica ressalta os fatos de seu cotidiano e suas memórias no lugar do que as vivências musicais poderiam lhe proporcionar no seu dia a dia como criança, como pertencente a uma comunidade de remanescentes africanas/os.

A escolha pela escuta de narrativas de pessoas negras por meio de cantigas de roda implicou esse resultado. A perspectiva de que a trajetória de Xixica partisse de uma cantiga emergiu de outra maneira. Não inversa, mas do ponto da ausência, da não experimentação em si de cantar, expressar o corpo, tocar um instrumento musical. Isso desencadeou um modo de narrar a própria história, tendo em mente um objeto ou uma temática – cantiga de roda, no caso – que caminha paralelamente e que pode, em algum momento, encontrar-se e reverberar diferentes situações, dizeres.

Dentro disso, e em geral, pode parecer que o dizer da letra, a melodia e os sons de instrumentos que compõem formas musicais, muitas vezes, encontram-se apenas na dimensão da fruição. No entanto, quando observadas no viés etnográfico, outras dimensões ganham visibilidade e somam-se à da fruição, e se abre a possibilidade de ver, mais de perto, como narrativas pessoais e coletivas se engendram, dialogam, distanciam-se e se aproximam em meio a um contexto sociocultural e histórico.

O pouco contato com o canto e a expressão do corpo através de cantigas permitiu a Xixica ver-se em sua infância, marcada por poucas lembranças de práticas relacionadas ao mundo infantil, como brincar, cantar e frequentar a escola. A quase ausência de formas musicais fez parte da sua experiência no Quilombo desde a infância até a vida adulta. Narrar a trajetória de experiências também foi/é perceber lacunas, não apenas dessa prática musical, mas o que foi colocado no lugar dela. Daí, pode-se entender formas musicais como possibilidade de conhecer a si mesmo, a/o outra/o, o cotidiano, o contexto sociocultural. Assim,

aqui, ouvimos a voz e conhecemos um pouco da mulher negra quilombola Xixica, símbolo de resistência, de luta e que nos remete à vergonhosa realidade de um país historicamente marcado pelas agruras das desigualdades e da exclusão racial (Rovai, 2017).

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 41.
- BRASIL. Lei n. 3.353, de 13 de maio de 1888. Declara extinta a escravidão no Brasil. *Diário Oficial da União*: Brasília, DF, 1888.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.
- COELHO, Helena de Souza Nunes Wöhl. *Técnica vocal para coros*. São Leopoldo: Sinodal, 1994.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. 2. ed. rev., São Paulo: Global, 2007.
- FONSECA, Marilene Clara; DIAS, Ricardo Luiz; SAMPAIO, Renato. A voz cantada e a expressão emocional em trabalhos acadêmicos: resultados parciais de uma revisão sistemática. In: NAS NUUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, 3., 2017, Belo Horizonte. Belo Horizonte: UFMG, 2017. p. 311-325.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.
- HORTÉLIO, Lydia. Música Tradicional da infância. [Entrevista cedida a] Dulcimarta Lemos Lino. *Reflexão e Ação*, Santa Cruz, v. 22, n. 1, p. 273-282, jan./jun. 2014.
- LOUREIRO, Maristela; LIMA, Sonia Albano de. As cirandas brasileiras e sua inserção no ensino fundamental e nos cursos de formação de docentes. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 393-410, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13971>. Acesso em: 24 set. 2021.
- OLIVEIRA, Daiane Arend Flores de. *Ocupação e resistência: paredão – uma comunidade remanescente de quilombo em zona de colonização europeia*. 2018. 117f. Dissertação (Mestrado em Processos e Manifestações Culturais) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo, 2018.

ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Org.). *História Oral e história das mulheres* – Rompendo Silenciamentos. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

SANTOS, Eurides de Souza. Racismo institucional e estrutural no campo acadêmico da música: reflexões e proposições. In: CANDUSSO, Flavia (Org.). 5. 30+30: Pós-Graduação & Música. [Série Paralaxe]. Salvador: EDUFBA, 2020. p. 183-193.

SCHWARCZ, Lilia. *A Abertura para o mundo: 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

WEBER, Florence. A entrevista, a pesquisa e o íntimo, ou: por que censurar seu diário de campo? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 15, n. 32, p. 157-70, jul./dez. 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sobre as autoras:

Lúcia Jacinta Backes: Pós-doutorado em Educação pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Doutorado em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale, RS. Mestrado em Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Especialização em Administração de Marketing, pela Unisinos. Graduação em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, pela Unisinos. Licenciatura em Música pela UERGS. Integra o Grupo de Pesquisa Educação Musical: diferentes tempos e espaços, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (CNPq). É proprietária e Coordenadora da Comunicare, Espaço Música e Arte, onde atua como professora de música no ensino de violão, teclado, canto, musicalização infantil e ministra oficinas de musicalização para crianças e adultos. Criadora, coordenadora e ministrante do Projeto Brincar e Criar, projeto voltado para o público infantil, cujo objetivo é incentivar e promover a cultura, articulando música e outras linguagens artísticas. Fundadora e integrante do Projeto Chá de Arte, cuja proposta é ampliar conhecimentos por meio de diversos processos de criação para o público de todas as idades, tendo a música em articulação com diferentes linguagens artísticas. **E-mail:** luciajacintabackes@gmail.com, **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-9596-7449>

Magna Lima Magalhães: Doutorado pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Graduação em História pela Unisinos. Professora da Universidade Feevale, no Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais e do Curso de Graduação em História. Líder do grupo de pesquisa Cultura

e Memória da Comunidade e coordenadora do Centro de Documentação e Memória-Feevale. Tem experiência na área de História, atuando principalmente nos seguintes temas: memória, história, identidade, associativismo negro. É autora do livro “Associativismo Negro no Rio Grande do Sul”. **E-mail:** magna@feevale.br, **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0001-9661-4178>

Recebido em: 25/08/2024

Aprovado em: 05/11/2024

