



**VIDAS JUNTAS FABRICANDO PALCOS – UM JEITO  
NÔMADE DE APRENDER DE DRAMISTAS**

**Maria da Glória Feitosa Freitas**

**Fortaleza  
2006**

***Maria da Glória Feitosa Freitas***

**VIDAS JUNTAS FABRICANDO PALCOS – UM JEITO  
NÔMADE DE APRENDER DE DRAMISTAS**

Tese apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, sob a Orientação do Prof. Dr. Daniel Soares Lins, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

**Fortaleza  
2006**

VIDAS JUNTAS FABRICANDO PALCOS – UM JEITO NÔMADE DE APRENDER DE  
DRAMISTAS

Maria da Glória Feitosa Freitas

Aprovada em \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

**Orientador**

---

**Daniel Soares Lins**

*Examinadores*

---

**Franck Pierre Gilbert Ribard (UFC)**

---

**Luiz Távora Furtado Ribeiro (UFC)**

---

**Maria Barbosa Dias (UECE)**

---

**Grace Troccoli Vitorino (Unifor)**

**Fortaleza  
2006**

### *Dedicatória*

Dedico estas páginas às dramistas (mestras e aprendizes) de Guriú, disseminadoras de alegria nas suas andanças em palcos coletivamente montados ao longo de mais de sessenta anos e seus músicos acompanhantes.

Externo agradecimentos: Ao meu Orientador, Prof. Dr. Daniel Lins, que corajosamente acolheu a orientação deste doutorado e tornou possível nossos atos ousados na condução da pesquisa e na escrita desta tese...tudo seria impossível sem esta Orientação!

Aos professores doutores Leandro de Lajonquière (Orientador do mestrado na USP) e aos que gentilmente aceitaram o convite para participar das bancas de qualificação e defesa: Fátima Vasconcelos, Franck Ribard, Esther Barbosa, Grace Troccoli e Luiz Távora.

Ao povo de Guriú em geral, e bem especialmente ao Prof. Erasmo de Assis Pinto e a agente de saúde Inocência Rodrigues e seus filhos que sempre me hospedaram, aos presidentes e sócios da Associação de Moradores e as meninas e aos meninos de Guriú.

Aos meus alunos, pessoal técnico da Coordenação, coordenadores e colegas-professores do curso de Filosofia da UVA, em Sobral, por todos os gestos solidários para a condução deste trabalho desde 2002. Ao diretor do Centro de Filosofia e Ciências da Religião da UVA/Sobral, Prof. José Cândido, que propiciou minha liberação para o doutorado, e ao Pró-Reitor de Graduação, Prof. Petrônio Timbó, que sustentou a continuação da liberação diante de entraves burocráticos. Ao Prof. Emerson Almeida por todos seus atos solidários. Ao Prof. Dr. Vitorino e ao pessoal técnico da FUNCAP.

Aos meus familiares, minha mãe Lourdes Setúbal, irmãos, cunhadas e aos sobrinhos e sobrinhas que acalentei enquanto a pesquisa acontecia. Aos amigos: Maitê Pontes (que me levou ao Guriú pela 1ª. Vez), Paulo Chaves (Camocim), Pingo de Fortaleza, Thiago Viana, Agrilberto Coutinho Jr., Cleudo Pinheiro Jr., Eldemyr Pereira, Manoel Beserra, Cleide Amorim, Eunice Carvalho, Rodney Bezerra, Hugo Brito Neto, Cirlene Setúbal, Gisela Araújo, Emanuel Rocha, Luciano Bonfim, José Gonçalves, José Maria, Noêmia Rocha, Rosa dos Santos, Tarcísio Nascimento, Salet Rocha, Sandra Ponzio, Myriam Fábregas, Marco Antonio Nunes, Rosa Valério, Paulo Gomes de Araújo, Beatriz Honorato, Francirene de Souza, Meire Virginia Gondim, José Barbosa, Auxiliadora Fortes e Marilete da Silva (UFC), membros do LUDICE, da SETUP e os colegas do ÉDIPO. E também aos meus amores intensos, passageiros e indispensáveis.

Á dr<sup>a</sup>. Maria Helena Rossetti Pacheco, minha analista lacaniana, e encorajadora no silêncio, no sorriso e no olhar falantes e ao dr. Carlos Antunes que carinhosamente prescreve fórmulas homeopáticas aliciadoras.

Ao Barroco brasileiro em todo o seu esplendor, ao Pedro Almodóvar, aos cantores de tango e bolero de todos os tempos e aos artistas circenses de minha infância: eis os semeadores, em mim, de intensidades que fermentaram e produziram essas palavras. Agradeço ao Vianney Mesquita, ao Luiz Carlos Azevedo e à Socorro Guimarães que fizeram intensa revisão.

Aos que morreram no decorrer destes dez anos e deixaram mais que saudade: Sebastião Feitosa, Margarida Honorato, Argemira G. de Freitas, Pedro Rodrigues e Rosa Bernardo.

## **RESUMO**

Este trabalho relata os registros de cerca de 50 memorialistas, seja de dramistas, desde a 1ª geração na década de 1940 às representantes da última geração (até 2001), de dramistas de Guriú, no litoral oeste do Ceará ou ainda de seus tocadores que acompanhavam suas famosas apresentações. Tal conjunto intenso de histórias de vidas das aprendizes-dramistas e das mestras de drama, mostra que suas produções foram imortalizadas por marcante inventividade a cada produção e também por incursões muito apreciadas pelas comunidades vizinhas que apreciavam demasiadamente a presença destas produções estéticas juvenis. São narradas as intensas transformações metodológicas por que a pesquisa e a pesquisadora passaram no contato com estas intensidades vivas ditas pelas memorialistas. E ressalta-se que estas entrevistadas foram bastante influenciadas pelo circo, teatro, cinema, rádio, revistas, livros, televisão e outros espetáculos a que tiveram acesso. Percorrendo os 60 anos de histórias de várias gerações de dramistas, percebeu-se que estas se mantiveram à margem da dominação masculina e do quanto sempre foram submissas mesmo aos seus desejos de representar e de montar juntas os seus transitórios palcos, pois suas expressões eram nômade. Registra-se uma lição possível e encaminhada ao discurso burocrático dos órgãos de decisão da Educação Básica Brasileira e que pode se desprender das falas das dramistas, a quem queira ouvir e produzir indagações sobre a mesmice educacional oficial e obrigatória.

## **ABSTRACT**

This paper reports registrations from about 50 writers, who can be drama-players, from the first generation in the 1940's to the last one (up to 2001), or drama-players from Guriú, in the west coast of Ceará and even its players who followed their famous presentations. Such intense collection of beginning drama-players' and drama mistresses' life stories shows their productions were immortalized by outstanding inventiveness in each production and also for incursions very appreciated by the neighbouring communities, which appreciated strongly the presence of these juvenile aesthetic productions. The intense methodological transformations are narrated because this research and its researcher were in touch with these intensities mentioned by the writers. We point out these interviewees were quite influenced by the circus, theater, movie, radio, magazines, books, television and other shows which they had access to. Analyzing the 60 years of several drama-players generations' stories, we noticed these ones kept themselves under masculine dominance and how much they were always submissive to their own desires at representing and setting up their transitory stages, because their expressions were nomadic. It registers a possible lesson and directed to the bureaucratic speech of decision-making organs of Brazilian Basic Education and it can come off from the drama-players' speeches, to anyone who wants to hear and produce inquiries about the official and obligatory educational sameness.

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	MEMÓRIAS DE VIAJANTE DE D-20 À CAMINHO DE GURIÚ	10
2.1	Resumo não de Ópera... Mas de uma Comédia de Drama	12
2.2	Os Primeiros Nove Anos em Guriú não são Nove Dias	29
2.3	Deitada no Tucum, os Dramas Embalam a Alma	34
3	NO FAZER-SE DRAMISTA EM GURIÚ HAVIA UM PEQUENO CIRCO	43
3.1	E o Palhaço é Ladrão de Mulher?.....	44
3.2	Os Pequenos Circos que Passavam por Guriú e o Aprender a Ser Dramista	64
3.3	Eram Mambembes os Antepassados das Dramistas? Guriú, Porto de Partida e Chegada com Descobertas Feitas no Caminhar	73
4	DRAMISTAS SÃO PORTOS DE DESCOBERTAS EM CAMINHOS FLUTUANTES	88
4.1	Carmen Miranda Ensinou como se faz uma Baiana?...	88
4.2	Ex-Dramistas Faziam a Brincadeira Continuar	100
4.3	Drama e as Novelas Mexicanas: a TV Pediu Passagem?...	111
4.4	Fora da Cozinha, Lugar de Dramista é Brincadeira de Menina Enquanto Der	118
4.5	Afinal o Que Cantam os Dramas	139
5	DRAMISTAS, SERIAM MULHERES LIVRES DE TODA ORDEM DE DOMINAÇÃO?	158
5.1	A Dominação Masculina em Guriú Nunca Calou as Vozes das Dramistas?	159
5.2	Houve um Dia de Jejum para Dramas e Dramistas	166
5.3	Dramistas de Guriú Seduzem e Traduzem Sentidos do Existir	174
6	VIAJANDO 400 KM PARA OUVIR VOZES DE ONTEM A CANTAR	192
6.1	Lições de Mestras de Guriú para os Burocratas da Educação	193
6.2	Suspiros de 40 Dias com Floristas Cantantes	200
6.3	O Final Desta História é um Eterno Recomeçar, do que Nunca Teve Começo e Nem Fim Jamais Terá	211
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	216
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	218
	ANEXOS	223

## 1 INTRODUÇÃO

Quando eu perceber que foram finalizadas todas as etapas e rituais envolvidos com a defesa desta tese é provável, porque sou demasiadamente barroca, que queira escrever sobre a dificuldade que tive em concluir esta escrita e fazer as tais considerações finais. Confesso que só logrei escrever essas palavrinhas por devido respeito ao meu orientador, que já havia indicado que era necessário fazer uma introdução e uma conclusão: *C'est fini!*

Isso implicou uma angustiante espera de chegar à última página do último capítulo e realizar este ato de concluir os dez significativos anos de minha jornada no litoral oeste do Ceará. Quando mais esperava pela página final, mais as páginas anteriores eram pequenas para tudo dizer e iam se distanciando deste unicórnio azul tão almejado: terminar de escrever.

Repleta de emoção com o quanto foi vivenciado com estas mulheres e homens que fizeram a alegria do público das redondezas de Guriú, sempre havia algo que escapava a tudo o que já tinha sido escrito e precisava tornar-se escrita. Foi impossível atender a todos estes imperiosos sentidos de vida, de tantas vidas, e o jeito foi aceitar o fato de que, apesar dos esforços ainda demasiados, horas ficariam guardadas para outras produções escritas. E assim, aprendi que é impossível tudo dizer deste tempo todo que levou dez anos, dez anos de Guriú e de pesquisa.

E tentei fazer com que os dez anos – para mim parece que foram ontem e que não passaram – coubessem em seis capítulos. Só me resta a conformação de que são os seis capítulos possíveis para esta jornada ainda muito viva, muito intensa e mobilizadora em mim e nas entrevistadas de tantos afetos.

No capítulo segundo – logo após esta introdução – realizei a descrição da memória de minha pesquisa e procurei localizar o abandono de minhas iniciais alianças com o discurso psicopedagógico sobre o brincar e a opção de ter coragem de simplesmente ouvir as produções de verdade dos brincantes de gerações diversas. A partir desta disponibilidade acontece o encontro com os dramas cantados por Otília, em 1997.

Já o terceiro capítulo narra os efeitos que o encontro com as vidas das entrevistadas vão sobrepondo aos meus anseios de pesquisadora, pois, no lugar da procurada genealogia explicativa do momento em que se lançava o primeiro gesto das primeiras dramistas e uma suposta corrente se ativaria, eis que as falas das entrevistadas foram revelando que os dramas e as dramistas apenas se inventavam a cada nova apresentação.



Exploro, neste segmento, os encontros nômades que influenciaram os dramas, entre eles o circo, e descobri que a profissão de caminhante sempre foi a escolha de ser dramista. Não havia ligação alguma com gerações anteriores de dramistas que não envolvessem uma singular tomada de decisão de caminhar flutuante. Ser dramista é não se enraizar.

O quarto capítulo esclarece o mal-entendido que o desejo singular e singularizante de uma menina de querer ser dramista e o fato deste intento se repetir por 60 anos, a tal ponto que cheguei a pensar que se tratava de uma tradição local arregimentada por laços simbólicos poderosos. Essas adolescentes criativas, livres, não tinham compromisso de ser dramistas idênticas às suas antepassadas e, livres para encarar o inusitado, tornaram-se mulheres antenadas com o novo, vindo da vitrola, rádio, revistas, TV e outras fontes inspiradoras.

E no quinto capítulo desta marcha, procurei descrever o tempo demasiado que levei para perceber que havia uma exceção à regra da dominação masculina em Guriú: e eram as dramistas, mas isso era tão bem mascarado em suas falas que pareciam verdades... Afinal eram atrizes e fingiam ser o que de verdade nunca foram: mulheres submissas a algo mais que seus desejos de representar..até uma falsa submissão feminina.

Finalizando a escrita, o sexto capítulo relata, já com efeitos conclusivos, este longo período de inserções investigativas em Guriú e da minha atitude de apelo para que as memórias de mais de 50 mulheres fossem ativadas e ditas, no que fosse possível de ser dito, sobre um passado em palcos montáveis e fabricados em um trabalho coletivo demasiadamente animado. O ponto de partida para sugerir o tema era enviar os olhos das futuras entrevistadas nas singulares provas visuais que eu tinha dos dramas: as fotos que tirei em uma apresentação em 2000.

Neste capítulo, faço um favor à Educação Brasileira produzida em gabinetes e tão distante das vidas: falo das lições que dramistas podem oferecer para a mesmice reinante e estruturada, oficial e obrigatória nas escolas, pois enviada por decretos pelos burocratas da Educação Pública Brasileira. E depois disso provisoriamente chego ao fim deste caminho...

Externo as minhas desculpas aos possíveis autores de composições transformadas em comédias de drama em Guriú. Foi humanamente impossível retirar das memorialistas os verdadeiros compositores das letras que foram demasiadamente incorporadas ao cotidiano produtivo destas mulheres; e que indagadas pela autoria declaravam não saber ou inventavam, criativamente, que eram suas as composições.

Minhas pesquisas, em outras fontes, foram infrutíferas e não posso apresentar uma lista fidedigna dos verdadeiros criadores destas composições cantadas e não poucas

vezes readaptadas e até grafadas com eventuais incorreções comparadas às letras originais. Ouso solicitar aos compositores que suportem a intolerável falta de registro do autor de determinada composição e compreendam que a escassez de dados autorais podem até fazer brotar uma vaga e injusta denominação de composição de “domínio público”.

## 2 MEMÓRIAS DE VIAJANTE DE D-20 À CAMINHO DE GURIÚ<sup>1</sup>

*Foi nos bailes na vida  
ou num bar em troca de pão  
que muita gente boa  
pois o pé na profissão  
**de tocar um instrumento  
e de cantar  
não importando se quem  
pagou quis ouvir  
foi assim...**  
**cantar era busca  
o caminho que vai dá no sol  
tenho comigo as lembranças  
do que eu era  
para cantar nada era longe  
tudo tão bom!**  
até a estrada de terra  
na boléia de caminhão  
era assim!  
com a roupa encharcada  
a alma repleta de chão  
**todo artista tem de ir  
aonde o povo está  
se foi assim  
assim será  
cantando me desfaço  
e não me canso  
de viver e de cantar***

(Nos Bailes da vida, de Milton Nascimento e  
Fernando Blant, Ed. Emi\ Três pontas)

Este capítulo seqüencial da tese trata da escrita das memórias de pesquisadora neste longo percurso de inúmeras inserções e múltiplas visões sobre a mesma e só realidade: a Comunidade de Assentamento Rural de Guriú, no litoral oeste e nas vizinhanças da praia de Jericoacoara, no Ceará.

Março de 1996 é o marco zero, inicial desta trajetória em que me fiz, refiz, desfiz e me reelaborei para caber nos novos entendimentos e nas inúmeras tentativas para apreender o que os meus entrevistados de Guriú denominam de brincadeiras. O fato é que fui

---

<sup>1</sup> As camionetas D-20 são os transportes mais usuais para os que não são turistas chegarem em Guriú. Saem no final da manhã da Praça do Mercado em Camocim, com as carrocerias cheias de gente e produtos comprados pela população. Passando de Granja, município vizinho, seguem longo caminho por estrada carroçavel até chegar nos balançantes coqueirais onde se vê a placa indicando a chegada neste assentamento do INCRA, à beira de manguezais. Faço este percurso de D-20 desde março de 1996.

abandonando certezas incontestáveis, sobrevivi às noites de escuro absoluto em que o cantar acalma a existência e deixei que os caminhos e as memorialistas também pudessem me guiar.

Tratarei neste módulo de comunicar os acontecimentos que me apoiaram a dar um salto gigantesco e abandonar as evidências das certezas dos discursos psico-pedagógicos sobre o brincar e, nesta desconstrução, produzir coragem de simplesmente ouvir os sujeitos e suas memórias, sem concepções científicas.

Foram gradativamente produzidas verdades novas sobre o real que contradiziam fortemente as certezas teóricas que me conduziam na condição de refém das promessas de dissipação de inquietações. E que me fizeram concordar com Lins:

Ora, só há uma verdade. Embora esta afirmação aparentemente, pareça paradoxal, essa única verdade é múltipla, e se afirma tão-somente como múltipla. É a multiplicidade que a define: ela só se afirma como multiplicidade. Como expressamos, os pontos de vista são cada um **pontos de vida**, o que significa afirmar que o sujeito está submisso à vida e dedicado a um ponto de vista que faz variar tanto o sujeito quanto o objeto. Neste sentido, todo ponto de vista é ponto de vista sobre uma variação. A idéia é uma multiplicidade virtual que o sujeito, larvar e submisso ao imperativo do qual a idéia depende, vai mais ou menos atualizar, segundo sua potência de afirmação, mas também conforme sua capacidade de se compor com o momento, a circunstância, daí a importância das posturas. (2004, p. 56).

Assim cheguei até as dramistas e aos dramas cantados e isso se tornou um imperativo a andar com as próprias pernas, dançar, cantar e fazer-me menos atriz e mais aprendiz de fazer pesquisa. Espectadora do passado, ouvinte das cerca de cinquenta ex-dramistas, de seus espectadores, dos músicos acompanhantes de dramistas e das ex-mestras inesquecíveis, houve um momento em que quase dormi no tucum; ou teria cochilado mesmo? Tal qual sonho quando se está meio acordado, fui devaneando com tantas e inúmeras lembranças das memorialistas. Eu ouvia muito e elas falavam intensamente.

Escrever é lembrar que foi preciso nestas jornadas estabelecer guerra e paz, fazer pactos, em certas horas ganhar e perder por outras, tendo que estabelecer vínculos e manter certa distância ao mesmo tempo com semelhanças e diferenças de tantas produções de verdade advindas de pessoas paradoxalmente diferentes em suas suscetibilidades e simultaneamente compartilhantes do lugar de quem ainda lembra que foi brincante.

## 2.1 Resumo não de uma Ópera... E sim de uma Comédia de Drama

Pretendo, iniciando esta escrita, exercitar a memória do vivido, e que é aquilo mesmo que venho pedindo aos meus entrevistados de Guriú. É hora de escrever depois de ouvir, demasiadamente, diversas gerações de ex-dramistas, mestras de drama e músicos, totalizando cerca de 50 pessoas entrevistadas. Tenho no alcance das mãos um vasto arquivo de memórias, de anotações, observações, relatos de campo, fotografias, transcrições de entrevistas individuais e de encontros de várias gerações de dramistas.

Há em mim uma disposição íntima em valorizar o que escutei sobre dramas cantados<sup>2</sup>, uma produção estética que se fez presente no decorrer de 60 anos em que essa comunidade teve suas dramistas. De fato, concordo com a noção de que

[...] vivenciar é também experimentar pensamentos nômades, produzir uma escrita das vísceras, elaborar conceitos grávidos de acontecimentos e trabalhar com citações inseridas no universo da contaminação e não da cópia, criando assim uma nova linguagem que cheira à vida, com suas impurezas, sujeiras, e que, de deslize em deslize, fabrica uma ‘enorme máquina de carne’ engendradora da merda necessária para desenhar na folha branca a escrita saída das pedras. (LINS, 1999, p. 8).

Eis a hora pois, de me interrogar e de redigir sobre esta experiência demasiada. Apesar de compreender que as escritas nunca serão suficientes para abarcar as vivências todas destes quase dez anos de pesquisa em Guriú e que nenhum escrito jamais será algo completo e definitivo. Concordo com a idéia de que o ato de escrever em fragmentos

[...] é então o estilo necessário de quem procura pensar a existência do múltiplo e a experiência do mutável no quadro de uma compreensão básica da vida como vicissitude irrefreável de uma inesgotável riqueza de possibilidade e de uma energia criadora/destruidora superabundante. (MECA, 2005, p. x).

Este momento de escrita é algo similar ao ditado popular de que um dia “o feitiço cai sobre o feiticeiro”. E ofereço as minhas recordações da pesquisa. Além da busca pela memória das dramistas, tenho também minhas memórias de pesquisadora. Quero fazer destes dez anos, palavras escritas e esclarecedoras. E escolho fazê-lo na *primeira pessoa* do singular, e quero frisar que tudo o que ocorreu na longa e intensa

---

<sup>2</sup> Dramas cantados são apresentações públicas teatrais e cantadas em Guriú, desde a década de 1940.

caminhada de pesquisa foi impulsionado por desejos de muita gente brincante de Guriú, incluso o meu intenso desejo de pesquisar.

Sou a instigante “patrocinadora principal” e admito a minha dificuldade de cessar o trabalho investigativo, de fazer o luto destes encontros e narrar as conclusões sobre o pesquisado. Não fossem as interdições do orientador do mestrado, Prof. Dr. Leandro de Lajonquière, e do orientador do doutorado, Prof. Dr. Daniel Lins, os chamados para estabelecer a hora do fim da pesquisa e do começo da escrita, era possível que o “mundo acabasse” e a pesquisa prosseguisse.

Por esta longa estrada, iniciada em março de 1996, caminhei na contramão das evidências ‘científicas’ sobre a brincadeira infantil, as tais verdades psico(bio)lógicas. E este interesse sobre o movimento lúdico de quatro gerações vivas deste assentamento de reforma agrária à beira-mar levou-me a situações cada vez mais estéticas, até o momento em que brincar é representar, ser brincante é ser dramista, é ser artista, e sempre coube às gerações mais velhas iniciar a pedido das mais novas na produção estética de novas dramistas:

As mulheres, seres plenos de promessas, sabem como ninguém utilizar-se da força mágica das palavras, uma vez que, para o inconsciente, representar ou dizer algo já é fazer com que este algo exista. A ação criadora que a mulher sustenta atualiza a equiparação entre atos e palavras, pois o dizer não pode excluir por completo o agir, na medida em que ‘dizer é agir’. (TOMAZ, 2001, p. 86).

Passei a ouvir os relatos que indicavam os modos de produção estética. Mariinha, nascida em 1959 e que foi dramista nos anos 1970, revelou que quando iam...

*sair de férias fazia uma dramatizaçãozinha de drama, a gente fazia para ficar todo mundo sabendo o dia em que a gente tinha saído do colégio, fechava as provas com uma festinha. E depois disso passado assim, a gente fazia para ganhar dinheiro, quando não era para o colégio era para a gente ganhar dinheiro, aí a gente cobrava os ingressos, e com o dinheiro a gente entregava o dinheiro do pai da gente, o pai emprestava o dinheiro para a gente e a gente comprava o material, comprava papel, areia prateada, tudo direitinho, e a gente entrava com a mão de obra, a Nilda era a organizadora e ela fazia as coisas e a gente ajudava. Ela costurava e o que era feito de mão a gente fazia, a gente fazia grude, não tem a goma da mandioca?, a gente fazia grude da mandioca e a gente passava no papel fechava e ficava que era uma colinha mesmo, depois a gente pegava os diademazinhos, que é do molde de uma coroa que a gente faz e a gente vestia todinha assim com papelzinho branco, conforme a cor, se eu fosse representar a veste branca,*

*ainda também eu fazia meu diadema branco, botava areia prateada branca, se eu fosse representar uma roupa rósea ou verde era a mesma qualidade do diadema, a coisa era muito organizada, e as nossas faixas tinha também os nossos nomes para quando a gente fosse botar as faixas e cobrar dos rapazes ele não duvidar que aquela faixa era da gente.*

As dramistas de todos os tempos e habitantes em Guriú não desgastavam suas relações com intergeracionais conflitos, pois as mestras que escolhiam já haviam sido dramistas. Levavam seu tempo em aprender a arte de dramatizar com as gerações mais velhas. O resmungo adolescente contra o mundo adulto virava um canto, uma encenação e aprendizagem deste lugar de dramista. Enilza, nascida em 1951, exímia dramista, fala do papel desempenhado pelas gerações que já haviam descido dos palcos:

*Se eu sou a mestra, é, que, eu que ensino, a chefe, por que cada uma tem que ter o seu grupo, não é?! A mais velha, quando a gente queria aprender uma parte de drama que a gente não sabia, ia lá para a Madrinha Otília. Nessa época era a mais velha, a gente ia lá perguntar a Madrinha Otília, e ela ensinava, ela ensinava a “Caboclinha”, ensinou essa a “viuvinha”, ensinou essa “Florista”, essa tapuia, “índia tapuia”, que vem do Cacoal, foi a Madrinha Otília que ensinou. Ela ensinou o “Coió”. Ela sabia de muitas partes do drama, ela sabia de muito! Eu sei que ela ensinava era muito, a gente dizia: “Madrinha Otília, ensina uma parte de drama!”, essa aqui como fala? Essa aqui “Uma casinha que ele tem...”, essa da casinha foi ela que ensinou a gente, a Madrinha Otília, ela mesmo era que ensinava a gente. Ela era mestre! Era ela que sabia todas as partes de drama, quando a gente era mais nova, e a gente tinha que se comunicar com ela, pedir a ela, ela dava, ensinava, a gente ia assim a tardezinha, ela ensinava, a finada Benedita da Preta também ensinava, que a Preta era quem era a empregada do finado Caboclinho, ela era a filha da empregada, ela ensinava também para nós, essas duas ensinavam, a Benedita que é finada, a Madrinha Otília, e a Rosa Carvalho mais a Rita Carvalho. Elas saíam muitas partes de drama, elas sabiam muita parte de drama, elas traziam muita coisa das praias de cima e elas ensinavam muito a nós também, a Rita Carvalho e a Rosa Carvalho também.*

Sendo assim, não faz sentido compreender as vivências destas atrizes-adolescentes como contestação aos velhos, resistir pelas vias do processo artístico se aprendia com as mais velhas a lição de que podiam guardar lugar de parentesco de mãe, avó, de irmã, de tia, madrinha ou forasteira que trazia o saber das praias de cima.

Educar para a música, o gesto, a dança, a postura em palco, as maquilagens, a arrumação de cenários e a arte de enfeitar as roupas feitas de papel crepom era tarefa das mestras e assim agiam por encontrar meninas dispostas a querer exercer um lugar no palco.

Só o anúncio desta possibilidade já estremece o *estabelecido* e concepções recorrentes dentro dos *dogmas* psicopedagógicos que situam os entraves de ensinar sob a responsabilidade da dificuldade de comunicação entre as gerações e ao campo aberto aos conflitos entre adolescentes e adultos.

Portanto, é impossível, à luz da experiência criativa de Guriú, aceitar a noção de que

Adolescência é o momento pós-pubertário em que o sujeito deve reinscrever as suas novas questões de amor, ou seja, de seu fantasma reconstruído durante o pubertário, nas redes significantes sociais. É o tempo em que ele deixa a referência aos significantes parentais; para procurar, no discurso social, significantes metonímicos que lhe permitirão fazer-se junto aos outros. Durante muito tempo, essa função foi atribuída aos ritos de passagem, que diziam àquele que se tornava púrbere sob que significante ele deveria inscrever-se, em que lugar poderia advir. A repartição entre os diferentes lugares nos quais o adolescente era admitido fazia às vezes de nomeação significante: a fábrica dava o operário, o liceu o burguês, a oficina o aprendiz, etc. (LESOURD, 2005, p. 178).

A arte de fazer ou de ser dramista, todavia, demole edificações tidas como evidências incontestáveis. A experiência estética com os dramas cantados em Guriú e das relações intergeracionais que se estabeleceram é uma história bem-sucedida, bastante exitosa. Não recolhi nenhum depoimento de sofrimento existencial causado pela aposta de vir a ser dramista ou de ter sido mestra.

Há que lembrar da relação entre arte e vida para Nietzsche:

A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida.  
 A arte como única força superior contraposta a toda vontade de negação da vida, como o anticristão, antibudista, antiniilista *par excellence*.  
 A arte como a redenção do que conhece – daquele que vê o caráter terrível e problemático da existência, que quer vê-lo, do conhecedor trágico.  
 A arte como a redenção do que age – daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas o vive, quer vivê-lo, do guerreiro trágico, do herói.  
 A arte como redenção do que sofre – como via de acesso a estados onde o sofrimento é querido, transfigurado, divinizado, onde o sofrimento é uma forma de grande delícia. (1983, p. 28).

As mestras e as dramistas de Guriú inventavam seus *jeitinhos* de ensinar e de aprender a fazer ou tornar um corpo adolescente transmutado em um corpo de atriz, de dramista. A lição essencial era aprender a representar, a arte intermediava a possibilidade de mulheres adultas poderem ensinar as mais jovens uma forma de resistir contra o estabelecido:



“A arte é um poder (Macht), uma força (Kraft)” de criar aparências, de travestir, de falsificar e de mentir. E essa força de produção de aparências e de mentiras que se manifesta/traduz na arte é a força universal da vida, ou seja, a força consubstancial, por um lado, à própria atividade da natureza e, por outro, à essência da linguagem. É a força que, no pensamento maduro de Nietzsche, recebe o nome de ‘vontade de poder’. O que importa enfatizar agora é que a arte, dessa perspectiva, é compreendida como expressão de uma força ou poder universal que nega a verdade. Desse modo, arte é, antes de tudo, a manifestação primeira do Gênio da mentira; e nesse sentido, é algo que nos permite aceitar a realidade cruel e contraditória do mundo vindo em ajuda de nossa necessidade de viver: ‘Temos a arte’ – diz Nietzsche - ‘para não perecer diante da verdade’. (MECA, 2005, p. XIII).

Ouvir as mestras, cuja maioria foi outrora de aprendizes, representou uma tarefa fundamental para montar um entendimento sobre essas vivências estéticas grupais. Elas puderam esclarecer como se inventa uma dramista, como se produz saber-ser dramista e como alguém é nomeada deste lugar de Mestra.

O que as falas foram revelando tem semelhanças com um *Projeto de uma pedagogia rizomática*:

[...] que tem como axioma primordial uma ciência nômade ou itinerante, contraponto aos delírios de uma ciência regida, ‘destinada a tomar o poder’, está inserido na ética e na estética, na imanência, pois como vida. Uma tal pedagogia emerge como pura resistência, puro devir. (LINS, 2005, p. 1230).

Essa produção de dramista que surge nos atos criadores de Mestra e das aprendizes não se sabe dela antes que ocorra, que se faça, que se experimente. Mundica, nascida em 1932, conta que...

*inventava meu jeito, ensinava, cantando aquelas cantigas para elas. Eu dizia: “vamos embora meninas, cantar! Com paciência, eu vou ensinar essa parte”. Elas diziam: “Essa daqui eu não gosto”. Eu dizia: “Bom, vamos ensinar a outra!” Aí ensinava as outras, pegava aqui e dizia: “Menina, você gosta dessa? Você gosta dessa daqui?”. E uma dizia: “Essa eu gosto!”. E eu falava: “Pronto, é essa que eu vou ensinar!”. Quando chegavam as novatas, eu ensinava, num par de duas, que elas brincavam de duas. E aí dizia: “Tu gostas de brincar essa daqui, menina? Tu darás certo com essa?”. E ela respondia: “Dou”. Ou dizia: “Ah, eu não quero fulana de tal comigo, eu quero é fulana de tal!”. Eu falava: “Está bom!”. E botava outra. Aí eu coletava lá tudo, e brincavam, e tinha o bailado de tudinho, naquele tempo tinha o bailado de tudinho, eu juntava tudinho e para cada qual ensinava um verso, um versinho para elas dizerem e dava tudo certo.*



Mundica, à esquerda na foto, e sua filha, também dramista, Vanelda na quadra das suas festas dos tempos idos: Festa de São Lázaro, partidos azul e encarnado, Coroações do mês de maio e seus famosos dramas

Lourdes, mestra da última geração em Guriú, na virada deste novo século, informa que Mundica tinha razão ou sabia que o eixo é o desejo. Desejar é fazer-se dramista:

*drama é tudo igual, as vezes até as comédias é do jeito das nossas, as vezes, os passos, tinham umas que do jeito que a gente fazia elas faziam também, agora tinham umas que eram mais treinadas e eram melhor do que as outras. Agora quando elas querem fazer de um jeito a gente tem que fazer do jeito que elas querem, elas já não querem fazer do jeito que a gente fazia, elas mesmas que não querem, elas dizem assim: “Eu quero é desse jeito”. E a gente tem que fazer do jeito que elas querem para a gente puder continuar o drama, porque se for do jeito que a gente quer e elas não querem o drama não vai para frente. Aí a gente tem que fazer do jeito que elas querem. O jeito que elas ensinavam a gente e o jeito que eu ensino a elas, elas me ensinavam e agora eu estou ensinando a elas. Os gestos que eu fazia, estou fazendo com elas. O passo, a voz, o jeito que eu fazia estou fazendo com elas. A gente tem que ensinar do jeito que a gente aprendeu, a gente não pode ensinar mais e nem menos, a gente tem que ensinar do jeito que a gente aprendeu, do jeito que aprendi eu estou ensinando elas.*

Por outro lado, a ação da mestra Mundica suporta a penumbra do desejo adulto de ensinar meninas a serem dramistas e de perceber que “estrelas da noite” já não são as mocinhas de sua geração, mas as *suas* adolescentes-aprendizes. A prática criativa de Mundica é oposta à *Pedagogia do desastre*, cujo axioma primordial é

[...] falar pelo outro, pensar para o outro, fabricar a criança, o aluno insere-se na tentação conservadora, mais próxima do estudo dos monstros que da pedagogia. Mata-se no ovo a emergência de uma metafísica sem Deus – metafísica da carne – aliada à produção de aprendizados, de descobertas nômades de corpos erotizados e encontros com saberes vibráteis, saberes-pele, poros e sonhos molhados. Vitalidade, pois sem culpa nem referência adâmica, domadora de desejos rebeldes, de vida. (LINS, 2005, p. 1236).

Mundica ensina também que sua escola parece sair simbolicamente de dentro da ação do mangue de Guriú. Sua produção de novas dramistas caminha lado a lado e comunica-se com as palavras de Lins (2005) e com os eixos:

[...] de uma escola inserida numa dinâmica do rizoma: resistir, infectar e vitalizar o instituído, no aqui e no agora da pedagogia ‘real’, isto é, no molar em ruptura com o molecular, no molar não mais acoplado ao molecular como diferença, mas asfíxiado pelo ideal identitário, para o qual o retorno é redundância vazia e não diferença. (p. 1230).

Mestra Mundica elaborou o seu método de ensinar a quem nada sabia da arte de ser dramista, e o seu método passava por uma formulação de vínculo com a responsabilização do sujeito pelas suas escolhas, pelo desejo de escolher suas amigas de palco e os papéis que iam representar.

Lourdes, mestra até 2004, patrocinava as horas de escolha junto às suas aprendizes. Ela revela que “*disse para elas como era e como não era, e elas escolhiam: ‘Eu vou querer essa, essa eu aprendo mais’.* *Aí eu ia ensinar. Outra dizia: ‘Eu vou querer essa que eu treino mais.’.* *E outra já dizia: ‘Eu vou querer essa que é mais curtinha!’.*”.

As vidas que fabricavam palcos faziam escolhas e descobriam que o aprendizado do palco estava inserido no aprendizado da vida, não havia separação entre o drama e a vida. Francisca Inácio, nascida em 1950, e que participou de apresentação quando tinha 19 anos, revela que foi dramista habilitada por Mundica e fala dos preparativos:

*A gente ensaiava muito porque a mulher ali também, fora da Conceição e da Ivonete, não saía mais a Conceição e a Ivonete ali, naquela casa ali, já foi outra. Eu e uma filha dela Dasdores, e eu e a Madalena. Agora eu não estou bem lembrada se foi a Raimunda. Na minha mente foi a Raimunda, que saiu esse drama ali mais nós. Aí quem ensinou a gente foi a senhora ali da casa, D.<sup>a</sup> Mundica, agora ela é crente. Ela foi quem organizou o nosso drama, foi ela que ensinou as comédias, só que já faz muito tempo. Aí a gente esquece! A gente esquece. Com o tempo, a gente esqueci! A gente não copiou também. Se tivesse copiado, agora era fácil. A gente esquece tudo. Tudo era de cabeça, não anotava no papel. Era cantando, bem ensaiado mesmo até no dia de sair o drama, toda noite a gente ia ensaiar, ela botava um som. Era*

*botava...tinha até aquela... “andorinha bateu asa e foi embora”...a gente saiu até como uma comédia de drama, a última parte...*

*Está na hora da nossa partida  
Quero meu anjo abraçar  
Abraçar meu anjo querido  
Vamos dá adeus,  
Adeus, adeus, adeus,  
Até para o ano se nós vivas for  
Nós voltaremos neste salão  
Adeuzinho que eu vou embora,  
As moças tão deliciosas  
Bonitas e formosas  
São lindas, lindas rosas*

*Que era a cantiga do Faceta, e ela botou para dá a despedida para puder ir embora. Era a última. Era um disco que as pessoas gostavam muito desse disco do Faceta, e aí botava no som, as músicas dele era assim bom. Aí a gente aproveitava. Ela dizia: “Está bom de vocês darem a despedida com essa daqui!”, e aí ela botava esse discozinho. Era a vitrola à pilha. Muita gente tinha radiola aqui. Agora é que foi destruído tudo...foi o tempo que chegou a energia, a televisão. E o pessoal não queria mais essas radiolas não. A gente tinha até uma aqui também. Mas nesse tempo já tinha as rádios. Aí a gente mandava avisar, e vinha gente de outros lugares.<sup>3</sup>*



Lindas baianinhas do grupo de D. Alda (2000)

Mundica também sabia esperar por um tempo em que as candidatas a dramista encontrassem sentidos que as mantivessem na tarefa de aprender a encenar em um drama. Ela estava convicta de que a delicadeza para ensinar era fundamental. D. Mundica e Lins (2005) nunca se encontraram. Lendo Lins e ouvindo Mundica, percebi que pareciam trocar saberes como se fossem modos deliciosos de produzir sabores...

<sup>3</sup> Existe nesta composição uma intensa semelhança com as composições do Pastoril e suas pastorinhas do partido azul e do encarnado.

No contexto de uma pedagogia dos sentidos, pedagogia rizomática, nômade, os saberes tornam-se sabores porque permitem as inteligências, às crianças, aceder a um universo outro: ser bruxo com os bruxos, compartilhar da compreensão dos mistérios do nascimento, do amor, da vida, da morte, sem drama, sem histeria, sem dívida, mas com fantasia criativa acoplada à reflexão e não à indução. Os saberes como sabores não mudam a realidade finita dos homens e, tampouco, a angústia vinculada à morte. A realidade continua sendo o que ela é, mas o olhar que se tem sobre ela transforma não a força das coisas nos seus paradoxos e incertezas, mas atribui ao ‘incompreensível’, sob o olhar ético e estético, para além do bem e do mal, uma realidade artística, criadora, isenta do imaginário divino, do juízo, da verdade, da punição e do castigo. (LINS, 2005, p. 1230)

A paciência, segundo Mundica, é a mais essencial das virtudes para a Mestra! E como nos informa a entrevistada *dava tudo certo*. E Lourdes, nascida em 1958, conta sua experiência de mestra no final do século XX:

*Precisa ser bem ajeitadinha, uma pessoa de um corpo todo igual não dá para ser dramista, ela tem que ter um corpinho mole, para ser dramista tem que se rebolar, a pessoa dá um drama não se rebolando, toda dura, aí não tem como! daquelas quatro meninas tem uma que tem mais dificuldade, duas tem mais dificuldade. As outras duas são muito danadas! Elas são muito boas de aprender, têm a voz melhor do que elas duas, elas se rebolam com o corpo melhor do que elas duas, aí quer dizer que o ensinamento é o mesmo para todas quatro. Só que tem alguma coisa no corpo daquelas duas que desenvolve mais. Elas têm que ficar se rebolando sem reparar para o corpo da outra. Se não elas se atrapalham. Se ela reparar pode fazer o mal feito da outra. É por isso que drama, às vezes é difícil, é difícil porque elas têm que se ajeitarem, enquanto elas não ajeitarem do jeito que a gente gosta, do jeito que a gente já brincou, a gente não fica satisfeita. Tem que ter muita paciência tem de ensinar bem direitinho. Tem dias que elas dizem: "Ah, então eu não vou!", é levar aquilo de banda, não pode desanimar. Mas é tão ruim a gente já sabendo ensinar uma pessoa que não sabe, ela não pode logo da primeira vez fazer direito. E a gente pensa que é falha delas, mas não é, é porque as bichinhas não sabem ainda. Não sabem. A primeira vez não pode saber! Não tem como elas aprenderem na mesma hora. Esse primeiro drama que dei não estava nenhuma dessas meninas aí, elas nem sabiam direito.*

‘Paciência’ até para selecionar as que realmente podiam subir ao palco, coragem para dizer que nem todas podiam alcançar o estatuto de dramista. Mundica produziu seu saber-fazer dramistas e neste contexto informa:

*Qualquer mocinha não pode ser dramista não, não pode ser não! Tem umas que tem vontade de ser, mais não dá para o drama. Porque elas não aprendem. Você vai ensinando, ela não faz aquilo que a gente quer que elas*

*façam. Até em um cântico é zangada. Não são todas que dão não! Paciência, a gente vai tirando devagarzinho as que dão para o drama!*

Mundica converteu-se há poucos anos à Igreja do Pastor Matias. Outrora era encarregada de animar a comunidade com a festa de São Lázaro, em que os participantes dividiam as refeições com os cachorros (a regra é ‘comer com os cachorros’), era quem arrumava as famosas coroações de *Maria* no mês de maio, fazia festa de Partido azul e encarnado (que guarda uma grande semelhança com o pastoril) e arrumava as meninas para os dramas. Organizava para ‘que tudo desse certo’. E seus relatos me sugerem que ela era movida por o ‘combustível’ da paixão de ensinar.

Maria Cecília Pereira da Silva apresenta a concepção de Crisipo, o qual acreditava que a “sabedoria é uma cirurgia das paixões”:

*A paixão é viva, como é vivo o ato formativo, cheio de tensões construtivas e destrutivas. Penso que o professor apaixonado é aquele que sente suas emoções e busca, como o sábio de Crisipo, cirurgicamente, um canal menos conflitivo ou angustiante. (SILVA, 1994, p.20).*

Aprender sempre foi para as aprendizes de dramista encontrar alguém que tinha sido ex-dramista e agora estava disposta a ensinar. Punham afeto neste gesto, agindo neste lugar de apaixonada pelas condições necessárias, pelo clima necessário ao fazer-se mestre e construir cenário fecundo para as meninas fazerem-se dramistas; e, sendo assim, seus gestos criadores de novas dramistas podiam dialogar com a concepção de Silva, que acredita “que o professor apaixonado se comportaria assim com suas paixões, responsável por elas e possibilitando que irrompam, sendo criativo no ato de formar”. (Idem, p. 21).

O fazer-se dramista estava interligado com essa paixão adulta em produzir palcos e as dançantes meninas-atrizes. Maria César, nascida em 1940, considerada grande mestra de dramistas, representante do que denomino de a “velha guarda” das dramistas de Guriú, conta os preparativos das suas tias e simultaneamente suas mestras de drama:

*Morava aqui na Matriz da Lagoa do Carrasco. Do jeito que era o palco lá, do tamanho que era o palco era uma peça de papel crepom azul da cor do céu, tinha as estrelas, tinha a lua bem novinha, tinha o sol. Lembras? Ela fazia o molde das nuvezinhas, agora tinha um tapete grande em cima do palco, umas latas cheias de planta, era o jardim perfeitamente, ela pegava um pano muito bonito estampado e fazia duas borboletas, tipo umas borboletas em cima, não é bichinha? É louco, mulher! Ali era só em abrir o palco, para ver o palco, o jeito do palco, pronto, ali a gente estava vendo o que às personagens eram.*

Preocupada em pesquisar a brincadeira infantil desde 1996, fui transplantada ao som da fala das dramistas nos meus atos de pesquisadora para preocupações cada vez mais ligadas à música, ao teatro, aos gestos próprios ao ato de representar, às confecções de vestuários, à produção de uma mestra em um antigo corpo de dramista e ao nascimento de dramista em um corpo em vias de despedida da infância; tudo orquestrado com a vibração demasiada de um corpo de menina adolescente. As juvenzinhas de Guriú, no decorrer de sessenta anos de apresentações públicas de dramas, aprendendo com antigas mocinhas (hoje ocupadas do lugar de mestras), exercitavam sua capacidade de criar para além das dificuldades econômicas, do isolamento geográfico, cultural e da precariedade das condições de escolaridade básica.

Agia em todas as gerações um querer *ser* sustentado pela vontade de vir a ser dramista. Antonia Mundoca, nascida em 1965, fala desta escolha por este lugar:

*Isso já veio de muito mais tempo que a gente, quando as outras brincavam, então a gente foi vendo aquilo ali, foi achando bonito, então a gente formou um grupo, que era eu, Fransquinha do Lourival, Dasdores, Mocinha e a Finada Fátima. Brincamos no Mangue Seco, no Córrego do Braço e brincamos vários dramas aqui no Guriú. E foi uma coisa que até hoje eu não esqueci, porque eu gostava muito, muito mesmo de brincar drama. Se voltasse tudo de novo, eu faria. Isso aí já vinha bem dizer do berço, minhas irmãs foram dramistas e minha mãe também. Comecei a brincar com 14 anos e brinquei até os meus 17 anos.*

Fazer arte foi um caminho produtivo em meio às adversidades. Ainda hoje o Guriú é isolado e as ex-dramistas são alijadas dos direitos fundamentais em suas condições de saúde, de educação de qualidade, emprego e lazer. Este cenário pouco mutável, em mais de 60 anos, nunca impediu a livre expressão artística das dramistas. Nenhuma dominação masculina fez eco em suas vidas e paralisou seus passos. Foram sempre livres as dramistas e, quando casaram, viravam mestras e seguiam caminho, este caminho estético com suas aprendizes. A arte fez da vida delas um campo aberto às possibilidades. Não havia quem as proibisse de montar seus palcos e encantar os espectadores.

A arte das dramistas não separou os habitantes de Guriú em *castas sociais*. Todos iam às apresentações, os amigos do dono da terra e os trabalhadores e suas famílias moradoras da fazenda. Os dias de apresentação das dramistas eram momentos para uma democratização do acesso à arte dramática e para a subversão de que qualquer acesso aos espetáculos estariam vinculados ao poder econômico do espectador. Neste sentido, essa experiência singular no litoral oeste do Ceará era um grito contra certo tipo de arte que:

[...] é a ocupação de uma classe voluptuosa e egoísta, distante das necessidades do povo e, no fundo, um meio para se “distinguir” justamente do povo justamente do povo. Abaixo a arte que não leva a uma revolução social, a renovação e à unificação do povo! (NIETSCHE, 2005, p. 51)

Dramistas de Guriú *reinavam* em palcos feitos de tábuas por elas mesmas; vidas juntas fabricando palcos e espalhando emoção que suscitavam o rir e o chorar dos espectadores entusiasmados.

Nietzsche, indagando sobre o que é arte, pergunta se seria a “capacidade de criar o mundo da vontade sem vontade”. Conclui que arte não é isso e apresenta um conceito:

É reproduzir o mundo de vontade sem que o produto tenha a sua vontade. Portanto, pode-se dizer que é a produção da falta de vontade pela vontade e instintivamente. Quando se tem consciência, chama-se isso de trabalho manual. Em contrapartida, é evidente o parentesco com a procriação, só que, nesse caso, surge novamente a abundância da vontade. (Idem, 2005, p.3).

Maria César, chamada precocemente a ser dramista, viu-se forçada a produzir uma vontade de representar que em seu íntimo não existia. Ela narra que saiu “*com o Pãozinho de ló na mão, eu chorando, eu não queria ir... Eu fui este drama no Serrote da Jericoacoara, a gente morava lá e elas vieram dá este drama da Lagoa do Carrasco na Jericoacoara*”.

De primeiro lance, existe a necessidade de transformar a falta de vontade em criação de um vir-a-ser dramista. Tornou-se boa dramista e bem mais tarde famosa mestra e fiel guardiã de comédias de drama. Guardava a memória das melodias e suas letras e, oral e gentilmente, distribuía às novas gerações. Maria César revelou que, no percurso para se fazer dramista, o começo é tímido, “*a gente quando ia era acanhada. Olha, eu ainda me lembro da primeira parte de quando eu era criança com cinco anos e que eu saí, com um pão de Lozinho na mão, acredita? Lembra, mulher?*” E começa a cantar sua primeira comédia de drama.

Admira-se de lembrar que:

*aí com cinco anos me botaram para ir, e eu dizia: “Eu não vou, eu não vou”, e a mamãe dizia: “Vá minha filha, Maria, é bonitinho, para você brincar o drama com os cabelos cacheados!”, e diziam: “Vamos colocar um pão de ló na mão dela”. Sabe para quem foi que eu ofertei este pão de ló? Para a minha Madrinha, que já morreu a Ângela<sup>4</sup> do Finado Ismael, me lembro*

---

<sup>4</sup> D. Iraci, filha da D. Zeza e do Caboclinho Marques, afirmou que a casa de D. Ângela era lugar habitual de apresentações de dramistas, inclusive seu grupo teria feito apresentação por lá, no serrote de Jericoacoara.



*como se fosse hoje, dentro de um papel azuladinho, com um lacinho de flor, aí eu desci do palco e ofereci para minha madrinha, ela foi amarrou uns trocadinhos na faixa e me deu. A primeira comédia de drama, eu me lembro ainda!*

E começa a cantar<sup>5</sup>:

*Eu estava no quintal  
 Conversando com a vovó  
 Quando do alto caiu  
 Este lindo pão de ló  
 A vovó muito contente  
 O dedinho quis buscar  
 Mas o doce era tão quente  
 Não podia se comer  
 Rararai rararai rarararararai  
 Mas o doce era tão quente  
 Não podia se comer  
 Lá se vem a vovó  
 Com a tia Dapilé  
 Chegam todas  
 As minhas colegas  
 A partir o pão de ló  
 A vovó muito contente  
 O dedinho quis buscar  
 Mas o doce era tão quente  
 Não podia se comer  
 Rararai rararai rarararararai  
 Este doce que aqui está  
 É para ser comido já*

---

<sup>5</sup> Na introdução deste trabalho esclareço sobre a dificuldade constante ao longo da pesquisa para a verificação autêntica dos compositores das comédias de drama e que foram cantadas no decorrer das diversas entrevistas. Portanto, no geral e lamentavelmente, constaram sem a obrigatória grafia dos autores de tais produções.



Da esquerda para a direita três representantes da *velha guarda* dos dramas: Maria César sentada na cadeira, Nilda (blusa preta) e Wanda (blusa branca) sentadas no tucum. Corguinho, maio de 2004.

Lembro-me de que na nossa chegada a este encontro, que a fotografia acima registrou, ainda de dentro da camioneta, D. Wanda (nascida em 1943) anunciou na chegada para a dona da casa, Maria César: *Vimos lhe chamar para a Guerra!* Foi quando descobri que essas mestras de drama podiam ser chamadas de *máquinas de guerra*.

Sendo assim e já que preferiram ser guerreiras em prol da vida, armadas com suas desenvolturas artísticas, e que movimentadas pelo descontentamento conveniente às pessoas que insistem em desejar, se fizeram mestras deste encanto. Escolheram o caminho do fazer da vida uma aventura possível em palcos desmontáveis.

Já que se convocam às guerras, dessas máquinas de guerra, é possível refletir à luz de outro saber e, daqui, olhar sobre elas e concluir que:

Não invocamos qualquer pulsão de morte. Não há pulsão interna no desejo, só há agenciamento. O desejo é sempre agenciado, ele é o que o agenciamento determina que ele seja. No próprio nível das linhas de fuga, o agenciamento que as traça é do tipo máquina de guerra. As mutações remetem a essa máquina, 'que certamente não tem a guerra por objeto', mas a emissão de *quanta* de desterritorialização, a passagem de fluxos mutantes (toda criação nesse sentido passa por uma máquina de guerra.). (DELEUZE e GUATTARI, 2004b, p. 112).

Que guerra é essa que sempre foi ganha no grito, no canto, no caminhar, no juntar caixas de madeira de querosene e estruturar a arquitetura de um tablado temporário, frágil, passageiro, feito esculturas efêmeras de gelo? D. Iraci (nascida em 1927), filha do casal dono da fazenda do Guriú, recorda a montagem do palco:

*Esse palco era programado...deixa eu ver como era programado...eu acho que nesse tempo se vendia muito querosene em caixão, como hoje tem palco por aí que é feito com caixa de cerveja, as vezes na Rainha da Paz a gente faz, quando a gente precisa de um palcozinho lá a gente pega essas caixas de cerveja e faz um palco e depois a gente cobre com encerrado. Ou também podia ser...que ele tinha muita..o papai tinha de tudo, tinha lá uma serraria, e tinha muita madeira, podia também fazer o palco com essas madeiras e esses caixotinhos de querosene, as caixas de querosene servia de base, apoiavam ali, o palco era nestas tábuas, mas o apoio eram nessas caixas de querosene..estou recordando as coisas... O papai mandava alguém e dizia: “Vá lá para ver o que as meninas precisam de vocês!”. Se fosse para cavar um buraco a gente dizia: “Cave aqui neste lugar um buraco!”.*

Acostumadas à montagem de palcos, houve o dia em que resolveram levar seus palcos desmontáveis para outros espectadores, para além de Guriú. Iraci assinala que eram viajantes carregando suas artes...

*Acho que a gente...para não está só presa ali no Guriú, procurar outro ambiente, porque também tudo era família, se fosse na Jericoacoara era família, se fosse na Gijoca era família, era na família mesmo, e a gente sentia assim o calor humano.*

Montando e desmontando transitórios palcos fugiam de aprisionamentos, já que aprenderam, além do canto, o caminhar.

Há muitas razões que mostram que a máquina de guerra tem uma outra origem, que ela é um agenciamento distinto do aparelho de Estado. De origem nômade, ela é dirigida contra ele. Um dos problemas fundamentais do Estado será o de apropriar-se dessa máquina de guerra que lhe é estrangeira, fazer dela uma peça de seu aparelho sob forma de instituição militar fixada; e nesse aspecto o Estado sempre encontrará grandes dificuldades. (DELEUZE e GUATTARI, 2004b, p. 112).

As dramistas de Guriú das primeiras gerações tinham o apoio incondicional do Pai das primeiras dramistas dali; Caboclinho Marques, o poderoso dono da terra, aliado político de uma das fortes oligarquias, anfitrião do Padre e o dono da loja que guardava os produtos para fazer palco e roupas. D. Iraci revelou que seu pai dizia:

*sei que o papai tinha muito gosto porque pegava não sei quantas peças de algodãozinho da loja e mandava fazer a empanada, como tem por aí ainda hoje nesses circozinhos que fazem. Papai não era contra, ele incentivava muito a gente. Papai dizia assim: “Eu não gosto de moça triste”. Ele fazia muita festa para nós. As meninas contaram das festas que ele fazia para nós? Ele preparava festas especiais com convites dele mesmo, sabe? O pessoal de Granja ou de Sobral que ele conhecia, banda de música, fazia!*

*Tudo por conta dele, jantar, bebida, no outro dia café da manhã, no outro dia ia para o sitio com garrafa de cana, com churrasco, o pessoal ia embora às 4 horas da tarde, e quem ficava com saudade éramos nós que ficava ali... (risos) daquela animação, mas ele fazia sempre, dançávamos a noite toda, ele era assim animado.*

Então, o dono das terras de Guriú e patrão de toda a gente dali, patrocinava e era espectador dos dramas. Fazia luz com a arte das meninas. Algo similar a um “impulso que chama a arte para a vida, como a complementação e perfeição da existência que induz a continuar a viver” (NIETZSCHE, 1983, p. 8). Mas, por que estaria tão preocupado em tirar toda possibilidade de tristeza de suas moças? Uma hipótese é que a saída brusca de Fortaleza, motivada por momentâneo balanço negativo na situação econômica da família, as levou para Guriú; mas não precisavam viver nostálgicas e infelizes. Iraci revela

*...eu só tenho 8ª série, terminei o primeiro grau, nesse tempo aí nós viemos tudinho para esse Guriú, só ficaram duas em Fortaleza estudando, para trabalhar na loja que tinha mais condições, a situação estava assim, choramos muito e fomos trabalhar, porque nós fomos criadas em obediência, ninguém é revoltado, e ele dizia: “Não quero ninguém revoltado”. Não tem ninguém revoltado. Nós fomos criadas no regime de nunca fomos ricas, nem desejo, classe média, graças a Deus, eu não quero mais do que o que tenho até hoje, a paz e a família que tive. Mamãe tinha uma simpatia muito grande, como o papai também, eles achavam, eles procuravam achar um meio para descontrair, sair de uma capital para ficar naquele lugar ali, tinha que haver uma coisa de atrair, de sair, de alegrar, por que senão ficava aquele negócio muito monótono. Quem elaborava éramos nós mesmas fomos nós as responsáveis. E o auge destas apresentações de drama foi quando voltamos para o Guriú. Foi quando estava todo mundo dentro de casa: Cotinha, Iraci... E voltamos chateadas porque queríamos continuar estudando e tivemos que voltar, ele queria deixar duas internas e não quiseram. Ele disse: “Duas eu vou deixar internas!”, e responderam: “Não quero”. Depois se diz assim: Se fosse hoje estava numa situação financeira melhor, independente, mas ninguém quis, a culpa foi nossa mesmo. Ele disse: “Duas ficam internas aí”. Até a proprietária de nossa casa disse: “Se quiser deixar as meninas internas, pode deixar que todo final de semana a gente vai buscar”. Mas que eles tiveram muito interesse com a nossa educação e tivemos uma boa educação, a educação boa é aquela que a gente recebe em casa dos pais, é o que fica, Se você é bem educado na sua casa, aonde você chegar você tem aquela educação, se você não recebe nada dentro de casa não leva nada para fora, deixa tudo arrumado e quando volta está tudo desmantelado, as pessoas não têm base, o importante é ter base.*

Seguiram livres as dramistas. Roupas alojadas no lombo de um jumento, iam a pé. Para lhes interditar do direito de exibição era preciso pagar um preço. Em alguns relatos de D. Rosa Carvalho, evidenciaram-se as compras, por candidatos do lugar, de exibição nos palcos. Quando pensavam em começar o espetáculo, eis que surgia algum *candidato* a

comprar-lhes o espetáculo, e elas eram impedidas de encenar e dava-se então que o comprador fazia *política* ou os rapazes usavam o tempo para dançar com as dramistas. Com o dinheiro no bolso, faziam expressão de dominadas por algum *poder superior*. Eram atrizes e faziam quantos semblantes julgassem apropriados.

Alforriadas, vivem até hoje livres das políticas culturais governamentais que aprisionam em *jaulas* montadas em um discurso de *apoio à cultura popular, aos mestres da cultura popular e perpetuação dos patrimônios culturais imateriais*. Guerreando com as palavras retidas na memória do muito que fizeram, não foram ainda tragadas pelos tentáculos do Estado e congeladas em uma posição para fotografia para constar em metas atuais do Poder Público oficial. Essa guerra que as recordações apóiam e esse lugar de guerreira são distintas de outra forma de guerra e lugares que, segundo Deleuze e Guattari,

[...] é somente o abominável resíduo da máquina de guerra, seja quando esta se fez apropriar pelo aparelho de Estado, ou, pior ainda, quando ela construiu para si um aparelho de Estado que não serve mais do que para a destruição. Então a máquina de guerra não traça mais linhas de fuga mutantes, mas uma pura e fria linha de abolição. (2004b, p. 112).

E, uma vez perdido o caráter de eterna invenção, do gosto pelo contato com outras manifestações culturais diversas, o que a mais é o edital para receber salário mínimo por ser mestre da cultura popular? Mestras de Guriú e dramistas sempre foram janelas abertas para o novo e não cabem em nenhum edital.

No edital de 2006, da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, para inscrição de interessados para Registro no Livro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará, nos termos da Lei nº 13.351, de 22 de agosto de 2003, regulamentada pelo Decreto nº 27.229, de 28 de outubro de 2003, em 2006, ou seja no terceiro ano de vigência da Lei que instituiu o Título de Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará, serão disponibilizados até 12 (doze) registros no Livro dos Mestres.

Será considerado como Mestre da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará e uma espécie de tesouro vivo, a pessoa que tenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e preservação da cultura tradicional popular de uma comunidade estabelecida no Estado do Ceará; mas só podem inscrever-se aqueles que, além de residir mais de 20 anos no Ceará (o que representa uma atitude de aversão ao que vai além das fronteiras territoriais deste Estado), e que tenha também 20 anos de efetiva participação em atividades culturais e somente aqueles que estejam capacitados a transmitir seus conhecimentos ou suas técnicas a alunos ou a aprendizes.

## 2.2 Os Primeiros Nove Anos em Guriú não são Nove Dias...

Ao tencionar pesquisar o universo lúdico de comunidades do litoral oeste do Ceará em 1996, ainda sonhava com a criação de um inventário de jogos infantis que idealizassem um método lúdico para as crianças das praias do vale do Coreaú. Nunca encontrei nas praias cearenses, lamentavelmente, nenhuma criança que tivesse a ousadia de me indagar: Catalogar jogos infantis para quê? Enfileirá-los em ordem alfabética por quê? Usá-los contra receita para o não-aprender sob inspiração do quê?

As crianças foram maravilhosas em falar e deixar que eu visse os seus jogos. Em 2006, quase dez anos depois de encontrá-los pela 1ª. vez na beira da Camboa (1996), brincando na lama do mangue, percebo que mudamos todos. Algumas das meninas compuseram os grupos mais recentes de “dramistas”, a partir de 1999 responsáveis pela volta dos dramas cantados, depois de um jejum de 9 anos. Um dos meninos ama Bob Marley e dança *reggae*<sup>6</sup> nas festas (coisa de quem mora perto de Jericoacoara?). Eu abandonei e passei a abominar a idéia inicial de catalogar as brincadeiras infantis para transformar em método novo para se somar aos milhares que os especialistas em Educação produzem a cada hora. Vivo agora simbolicamente “ao sabor das mudanças da maré” em um ambiente de *mangue*, portanto mutável.

E nem o mangue real de Guriú permanece o mesmo. Daniel Lins em conversas com moradores de uma região de mangue no litoral leste, ouviu destes moradores que o mangue não tem começo nem fim, tem meio. O mangue não tem raízes eternas. O mangue é rizoma, pois parece com gente. E gente parece com mangue. Tudo parece acontecer em nossas vidas, inclusive cansar de ver uma paisagem por prismas já estabelecidos. Isso é uma possibilidade que Lins comenta:

Faz mister olhar o mangue como se olha o meio: um olhar de índio. Olhar que não vê por antecipação, mas que deixa eclodir o novo, sob a força duma ética (a estética) do olhar: sem lodo nem aviltamento, numa repetição sem semelhança, mas como diferenciação, numa contemplação vibrátil, sem determinação, mergulhada numa visão que inventa a visão do que é visto sem pontos de referência nem muletas. O que eu vejo é ainda o que verei a partir da invenção e não da representação; mas o olhar que acolhe o mangue é um olhar órfão: nem começo nem fim. E a visão supõe a produção que, no mangue, passa necessariamente pelo inter-ser, inter-olhar, sob o signo de uma individuação que é pura fulguração no curso do tempo. Eis, pois, um possível esboço de uma pedagogia rizomática: *Mangue's school*. (2005, p. 1242).

---

<sup>6</sup> O *reggae* que já chegou as festas de Guriú, como pude observar em uma festa em maio de 2004. Este estilo de dança e de vida “nasceu na rua, filiação direta dos guetos, adoção automática pelo povão. Seu berçário, o *sound-system*. Os caminhões e seus enormes *speakers* eram um meio. E *reggae* queria ser a mensagem.” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 51).

Eu, ocupando por dez anos este lugar de pesquisadora, encontro-me a todo instante deslizando das certezas e arriscando-me nas buscas de novas formas de significação do que vejo. Em certo momento desta trajetória intensa, abri mão de revelar-me no lugar de dona do saber sobre o brincar infantil de Guriú, ou seja, abdiquei do lugar de quem, não tendo para o que ouvir estrelas, prefere contá-las, catalogá-las, numerá-las.



Crianças de Guriú brincam na Cambua em março de 1996

As teorias psico(bio)lógicas já não serviam para acalmar as minhas dúvidas. Depois de longas jornadas, as teorias desenvolvimentistas da Psicologia da Educação tornaram-se incapazes de me retirar à angústia do não saber. E fui me propondo a ouvir, a pedir calma aos meus leques de tantas explicações e interpretações, a escutar relatos do brincar e incorporar os sentidos outros e produzidos pelos próprios brincantes.

As primeiras palavras de reflexão sobre as minhas intenções iniciais de pesquisa foram ditas por Leandro de Lajonquière, em 1996, ex-orientador do mestrado e comparsa em dores e sonhos acadêmicos. Ele advertiu contra os perigos de realizar uma ortopedia dos jogos, transformando-os em metodologia, e chamou a atenção para o fato de que as crianças não precisam que os adultos indiquem como devem brincar e lhes apliquem um método seguro para brincar com eficácia.

Lajonquière alertou para o perigo de querer transformar a escola de Guriú em uma brinquedoteca, deixando sair do forno mais um produto da “psicologização” do cotidiano escolar, fruto do uso inadequado e demasiado das referências retiradas das teorias psicológicas na Educação.

Fui repensando essas intenções iniciais de pesquisa. Salvar a educação criando métodos lúdicos e formando educadores para executar minha sinfonia é agir em nome de uma filiação? A filiação à Pedagogia moderna?

Pensar o ato educativo é factível na proporção de uma adequação naturalmente bem-sucedida entre, por um lado, capacidades maturacionais e, por outro lado, estratégias científicas de ensino, é um traço característico do pensar moderno. (LAJONQUIÈRE, 1997, p. 27).

A escrita da dissertação possibilitou longa caminhada de desconstrução das certezas pedagógicas. As reflexões iam me deixar em contato com camas de pregos, longe de pousos aconchegantes e dos travesseiros mais macios da face da terra. Embarquei em uma viagem solitária e incerta pelos condicionantes históricos da Psicologia do Jogo no século XVIII e XIX, suas alianças com saberes “biologizantes” e com a mania de treinar capacidades maturacionais.

Optando por questionar certas visões da(s) Psicologia(s), resultou que a minha dissertação de mestrado é a escrita da árdua caminhada que tive que percorrer para eliminar muitas evidências teóricas que acalmavam as incertezas que a existência humana impõe aos vivos. E tais teorias agem corriqueiramente, “ortopetizando” o brincar infantil.

As teorias psico(bio)lógicas que comecei a contestar julgam que o ser humano é ao nascer...

[...] um acúmulo de partes: um monte de cabelos, unhas e carne. Não haveria nada que pudesse parecer-se com um Eu (Ego), isto é, nada que pudesse pensar-se a si mesmo como sendo UM. Necessariamente, se não há UM, tampouco há outro, de forma que caberia afirmar que, no começo, não se encontra estabelecida a diferenciação interior-exterior, condição essencial para qualquer objetivação possível da chamada realidade. Em poucas palavras, ‘lá’, ‘na origem’, teríamos apenas pura indiferenciação, dados disseminados não organizados, o real. (LAJONQUIÈRE, 1992, p. 163).

Destruído o meu castelo de areia, que julgava ser edificado em bases sólidas, a pergunta se fez: o que fazer agora? Já não mais acreditava que esse inventário das brincadeiras infantis contribuiria para a divulgação e a preservação do lúdico, nem que uma elaboração lúdico-pedagógica seria um bálsamo necessário para as crianças em estado de aprendizes e nem mesmo tinha certeza de que faltava às salas de aula de Guriú era a alegria lúdica para aprender. É complicado o luto das certezas que aliviam o mal-estar pedagógico



atual e a mania de pedagogo de levar a “alegria aos que sofrem”. Freud (1930) já havia simplificado a insistência humana de uma busca eterna do elixir da felicidade:

A vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporciona-nos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas. ‘Não podemos passar sem construções auxiliares’, diz-nos Theodor Fontane. Existem talvez três medidas desse tipo: derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossa desgraça; satisfações substitutivas, que a diminuem; e substâncias tóxicas, que nos tornam insensíveis a ela. Algo desse tipo é indispensável. (FREUD, 1997, p.22).

Demolida a minha intenção inicial comecei a querer saber sobre o que teria mudado no brincar infantil de uma para outra geração de brincantes em Guriú. Se eu nunca tivesse pisado às areias de Guriú, o passado seria só as lembranças do último capítulo da novela que acabou de sair do ar há semanas? Foram necessários dez anos para desconstruir sabedorias acadêmicas e conseguir falar alguma coisa sobre os dramas cantados de Guriú sem as certezas científicas aceitas no modismo acadêmico e que não representam em nada os relatos orais colhidos por lá. E, sendo assim, consegui ficar aberta ao inusitado e aprender livremente sobre o tema pesquisado.

Comecei a ver que meu pensamento inicial podia ser filiado ao século XIX. Querendo um método para educação de Guriú, carregava intenções mais “doces” que Schreber-Pai, que contribuiu para a constituição da Psicose do Presidente Schreber, e que “na elaboração de um corpo de doutrina médico-pedagógica permitiu-lhe construir uma armadura de proteção contra a dúvida (e o risco de descompensação psicótica)” (MANNONI, p. 28); e do que Jean Itard, “psicotizando” o jovem Victor de Aveyron (ITARD, 1988), acorrentando-o a uma série de treinamentos empreendidos em nome da adaptação do ‘selvagem’ à sociedade parisiense (ambos os fatos acontecidos no século XIX)? É necessário ir a fundo ao exame de nossas “doces” intenções de pesquisadores de Educação e perceber o quanto a bondade pode mascarar outras intenções.

Inspirada em uma conversa com uma mãe em 1997, parecia que a TV tinha trazido a violência ao brincar infantil. As crianças e adolescentes haviam criado brincadeiras relacionadas com os heróis de desenhos animados (Os *Power-Rangers*), associadas aos jogos tradicionais como pega-pega. Dois idosos informaram que brincavam de lutas corporais na infância, e que representava treino de luta e que dois adultos atraíam público em lutas, aos domingos (não era fenômeno inspirado na televisão, portanto). Constatei que meninos sempre brincaram de lutas, antes e depois da TV em Guriú.

Só em julho de 1997, foi que encontrei Otília, nascida em 1925, e ela ofereceu um tesouro recolhido na sua memória – os dramas cantados. Um ano e meio depois da primeira ida ao Guriú é que fui capaz de ouvir para além do que eu queria inicialmente encontrar. E tudo se deu ao acaso, sem planejamentos prévios, sem gravador. Neste tempo, já estava desencrostada de muitas das certezas teóricas psicopedagógicas modernas. Para entender os dramas cantados como “objeto de pesquisa”, foi necessário incorporar uma “nova classificação” de autoria do povo brincante de Guriú. Deste dia em diante, aprendi que meninas que preparam comédias de drama para um público pagante estão “brincando”. O drama cantado é uma brincadeira.

Ouvi, encantada, a história dos dramas em Guriú. As meninas dramistas cobravam aos adultos (vendiam ingressos) para ver situações amorosas e conflitos humanos carregados de grande dramaticidade, ares de comicidade, injustiças, amores, mortes e alguns “suados” finais felizes. Na sua grande maioria, estes dramas eram cantados. Otília, porém, sabia recitar dois dramas falados. Já que, na quase totalidade, os dramas são cantados, denominei-os de dramas cantados. Para Otília, eram as comédias de drama. Descobri que as comédias de drama eram brincadeiras de meninas. E ficou sendo isso: dramatizar é brincar em Guriú.

Brincando, segundo Freud (1920), as crianças realizam seus desejos e um desejo profundamente importante e que orienta as brincadeiras infantis: pois “todas as suas brincadeiras são influenciadas por um desejo que as domina o tempo todo: o desejo de crescer e poder fazer o que as pessoas crescidas fazem”. (1998, p. 21). Seriam os dramas antigos, representados pelas vovozinhas de Guriú (quando eram mocinhas), uma forma de mostrar para os adultos os seus próprios entendimentos deste universo adulto que querem habitar, transformando suas habituais dúvidas em arte, em arte de representar?

O problema é que na sua quase totalidade as dramistas já haviam abandonado a infância e se apresentavam para o público em geral, inclusive o infantil. Então será mais fácil acreditar que essas adolescentes dramistas ofereciam material para a elaboração do faz-de-conta infantil, que representou sempre boa parcela de seu fiel público.

Destas visitas realizadas até 1999, período da realização do curso de mestrado, ficaram algumas impressões a respeito das quatro gerações entrevistadas:

1. a primeira geração brincou e estudou pouco, trabalhou muito e, quando assumiu o papel paterno, preocupou-se em dar um pouco de escolaridade, impôs como atividade principal da família o trabalho, exerceu a sua autoridade paterna com rigor. É deste tempo o aparecimento dos dramas cantados. Lembram ainda suas

brincadeiras tradicionais, à boca da noite, na frente das casas, sob os olhares dos adultos – bonecas, cantigas de roda, anel, manja, cai no poço. Meninos caçavam, pescavam e nadavam em pequenos grupos;

2. os entrevistados da segunda geração reclamam da grande quantidade de trabalho na infância, do cansaço nas atividades escolares, dos raros momentos de brincadeiras; queixam-se do não-brincar de suas infâncias e da falta de respeito dos filhos às suas autoridades paternas, atualmente. Brincaram de roda, manja, de atividades ligadas à pesca e caça, de passar o anel;
3. as crianças atuais e os jovens que já são pais e mães ou não (terceira e quarta gerações) possuem maior acesso à escolaridade, assistem à televisão (novelas, filmes, programas infantis e desenhos animados); os conteúdos televisivos ocupam suas vivências lúdicas e elas brincam de brincadeiras comuns às outras duas gerações – manja, passar anel, brincadeiras de nadar-pescar-caçar e o uso de miniaturas de barcos pesqueiros. Possuem atividades lúdicas próprias de sua geração e que se relacionam ou não com a TV. Apreciam muito o jogo de futebol, havendo até campeonatos masculino e feminino.

Foi, porém, este caminho escolhido para ser trilhado alimentando-se de migalhas de pão que eram lançadas da boca de ex-brincantes que colocou diante de mim todo um passado de encantamento, de aprendizagem da arte de encantar, iludir, seduzir com a fantasia, cantar, do rebolado da baianinha, de representar diversos lugares nas mais diferentes comédias de drama. E provoquei a remoção do lugar da memória que nem se percebia ainda existir em tudo o que ainda pulsava quase inaudível, que se escutava baixinho mais cantava. E fui ouvir as antigas dramistas narrarem seus passados. Esse é o percurso conduzido no decorrer do Doutorado.

### **2.3 Deitada no Tucum, os Dramas Embalam a Alma**

Eu passava por um dos becos que levam da igreja à Camboa. Ia à procura de crianças brincando lá pela beira das águas do rio Guriú. Era julho de 1997 e estava a minha frente esta paisagem da fotografia abaixo. E, do lado esquerdo da foto, da casa que ficava para dentro deste cercado, apoiada à janela que ainda hoje dá para este beco que vai dá no mar, estava Otilia.

Digo “Bom dia!” para a dona da casa debruçada e ouço uma voz melodiosa que indaga... Ela quer saber quem sou eu e o que faço ali no seu lugar, e inquire a essa estranha que sou, mas faz seu questionamento pelo desnudamento das nossas diferenças; já que sou *forasteira* (expressão muito comum e que é dada aos que são de fora na zona norte do Ceará), com uma expressão de que me vê bela e que essa imagem estrangeira lhe parece agradável. Fico sendo, então, alguém agradável e que quer saber sobre brincadeiras infantis. Uma estranha que lhe parece aprazível.



Eis o beco e o sorriso de Otilia

Derrida cuida do discurso de defesa, contido na *Apologia de Sócrates*. Nele Sócrates declara-se *estrangeiro ao discurso de tribunal*, desconhece a língua dos tribunais, desprovido da técnica e atrapalhado ao falar a língua outra. Sócrates é então visto como um *estrangeiro*:

O estrangeiro é, antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado o dever de hospitalidade, o direito ao asilo, seus limites, suas normas, sua polícia, etc. Ele deve pedir a hospitalidade, numa língua que, por definição, não é a sua, aquela imposta pelo dono da casa, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o estado, o pai, etc. Estes lhe impõem a tradução em sua própria língua, e esta é a primeira violência. A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que nos

compreenda que fale nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-lo entre nós? Se ele já falasse a nossa língua, com tudo o que implica, se nós já compartilhássemos tudo o que se compartilha com uma língua, o estrangeiro continuaria sendo um estrangeiro e dir-se-ia, a propósito dele, em asilo e em hospitalidade? É este paradoxo que vamos precisar. (2003, p. 15).

E em muito pouco tempo só convidada a entrar e já estou na sua cozinha, e isso se abriu como possibilidade depois que essa voz ordenou: “Entre para dentro de casa!” O que se sucede a isso é o anunciar de comédias cantadas e faladas que vão aparecendo. Sem gravador na ocasião, devoro os dramas e os reverto em letras. Vou copiando as letras rapidamente no caderno, maravilhada. Sentada no tucum, acabo de descobrir algo de muita importância na pesquisa.



Foto tirada, sentada no tucum, de Otilia e sua doce cozinha

O que é este gesto imediato de grande acolhida? Que da porta da rua ao tucum da cozinha são poucos passos? Isso seria a *hospitalidade absoluta*? Derrida defende a noção de que

[...] a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que lhe ceda lugar, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar que ofereço a ele, sem exigir dele uma reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. (2003, p. 25).

Imediatamente ela anuncia o seu tesouro guardado, me faz entrar na sua casa e promete que me revelará sobre o seu tempo de meninice e acerca de umas comédias de dramas que animavam ainda suas lembranças. Oferece-me o tucum, rede artesanal feita com fibras da região, e parece nem se importar com a expressão popular de que “quem empresta a rede dorme no chão”. Dá o tucum para alguém sentar é expressão gestual de acolhida, e uma forma de dizer seja bem-vindo. Significa dar ao forasteiro o lugar de descanso dos donos da casa; conceder ao viajante um lugar para *viajar*. Confortavelmente encostada no lugar em que se praticam sonhos, eis que começo a ouvir a dona da casa a cantar. Neste instante de repouso no tucum, sonho e drama se confundem com formas viáveis de fazer algum entendimento do estranho que nos habita, ou seja, o desejo:

Dormir é viajar. Fica o corpo abandonado à sua imobilidade trágica, passível a qualquer inimigo e sem defesa da matilha dos sentidos que desertaram também. O ‘espírito’ animador dos movimentos desapareceu e como não pode morrer, jornada para longe, vendo paisagem e cenas, irrecordáveis ao despertar. A posição do corpo, dos braços e da cabeça anunciam sistemas preventivos de afastamento das forças adversas e dos males invisíveis, somente anunciáveis pelo vago diagnóstico dos sonhos. (CASCUDO, 2003, p. 77)

E é sentada no tucum que escuto uma voz maviosa a cantar os dramas. Há um aforismo popular que diz “cantiga de rede faz sono em menino”. Ficarei íntima deste tucum, se-me-á oferecido o direito de me deitar no tucum e de, deitada, dormir, acordar, ouvi-la cantar, comer seus quitutes, escutar sobre suas dores e esquecer das minhas angústias.

Com o passar do tempo, chegava, via o tucum sempre armado e o dito popular me fazia sentido: “Quem tem rede se deita e quem não tem procura”. Ou o ditado do povo de que “Rede armada está chamando”. Chupar *dindin* (espécies de picolés feitos no congelador e acondicionados em saquinhos plásticos) feito por ela, anunciar a chegada das crianças e que são seus compradores prioritários de *dindin*. Com certo tempo já fazia tudo isso deitada no tucum. Sentava-me na cadeira para comer tapioca e tomar café ou seus deliciosos doces e beber água servidos gentilmente à mesa; e escutar sua voz insistindo para eu comer mais, que tinha comido pouquinho.

É Câmara Cascudo que apresenta estes ditados populares sobre a rede. No seu livro *Rede de Dormir – Uma Pesquisa Etnográfica* (2003). Neste livro encontrei um poema chamado de *Madorna de Iaiá*.

Iaiá está na rede de tucum  
 A mucama de Iaiá tange os piuns  
 Balança a rede  
 Canta um lundum  
 Tão bambo, tão molengo, tão dengoso  
 Que Iaiá tem vontade de dormir.  
 (CASCUDO, 2003, p. 199)

Considero que, transportada ao reino dos sonhos (morada do desejo), já que me deram um tucum, indagava por uma materialidade muito semelhante, o brincar. Atraída pelas sonoridades afinadas de Otília, voltaria os meus olhos, ouvidos e a pesquisa para seus dramas cantados. Rachel de Queiroz, escrevendo sobre redes, lembra da

rede cheirosa de Iracema, como um símbolo de sedução e do mistério atraente da terra. Ainda hoje, a marca registrada de uma das fábricas de redes é a figura de uma índia, armando manhosamente a maqueira macia para o estrangeiro incauto. (CASCUDO, 2003, p. 222).

Gravada em minha memória ficará a disponibilidade paradoxal da entrevistada. Ora reclamava que nada mais sabia, dizia estar tão ocupada e importunada, em dia de luta contra os cupins. Toda a chance de descobrir este passado parecia para sempre perdido e, em determinado tempo, tempo íntimo de Otília, dizia: *minha filha, você quer mais um drama?*

O que se deu foi que a partir deste encontro com Otília, inauguralmente ouvi:

[...] os dramas cantados, dentro de uma velha cozinha, atacada por cupim, na voz de uma ex-menina-atriz, representante de uma infância passada há várias décadas, que resiste a falar, a cantar, por causa dos cupins ou de probleminha na garganta, causado por ter comido caranguejo. Mas, aos poucos, vai cantando, rindo, lamentando todas essas ‘vicissitudes’ da memória, que fazem os dramas ficarem ‘quebrado velho’ (não tão lineares, que faltem frases, que palavras sejam esquecidas, que palavras sejam trocadas.). Um desejo de descobrir os lapsos, que vai das tentativas até o desespero por não conseguir rápido. (FREITAS, 2000b, p. 139).



Beco que leva à Camboa e onde encontrei Otilia

Tomei conhecimento, assim, de que os dramas cantados fazem parte do repertório de brincadeiras da Comunidade de Guriú no passado e que, em 1999, recomeçaram a ser reencenados. Haviam passado aproximadamente nove anos sem nenhuma apresentação. São denominados de brincadeiras da infância por nossos entrevistados. Distintos das dancinhas da Xuxa, Carla Perez e demais emergentes da TV, que podem não chegar ao verão seguinte; os dramas cantados são lembranças de antigas mocinhas, atuais mães ou avós.

Otilia, nascida em 1925, nos recitou (1997) os dramas cantados de sua infância e de outras meninas, suas companheiras queridas de ensaio e apresentação. Citava o nome dos adultos engajados nestas preparações. Lembrava da sua madrinha, Zeza que ensinou a novidade dos dramas cantados. Uma idéia trazida da Capital! As apresentações de dramas em Fortaleza inspiraram uma produção local, em Guriú. Relatava esta história repleta de muita saudade e colocando-se no papel de Memorialista da História da sua e de outras infâncias em um Guriú do passado.

Por certo tempo, narrava sobre os lugares que conheceu na Capital cearense no período que viveu na casa de sua madrinha Zeza, os passeios e as chegadas de avião ou de navio diretamente em Guriú. Calava as lembranças e o cantarolar dos dramas voltavam. Tais dramas cantados, sendo rememorados por nossa memorialista, pareciam falar de certo entendimento da vida. Preferi ver os dramas cantados enquanto a fala das meninas que expressavam aos adultos e demais espectadores o que entendiam do que somos ao longo das



nossas existências e quais os segredos da vida, das conquistas, dos amores, das seduções, do desejo que pulsa em nós e nos faz sujeitos desejan-tes.



Zeza Marques

Voltando a pensar em Guriú há mais de sessenta anos, imaginemos a sala cheia, nos tempos sem televisão, e uma criança que recita, distribuindo afectos em versos cantados. *Afectos* que são metamorfoseadas em canto e revelam a potência afirmativa do ser.<sup>7</sup>

Chico Buarque canta *Beatriz*, e isso é mesmo uma *cantada*, é a prova do en-canto do poeta pela sua cria-ção. E auxilia a entender o que diziam as dramistas cada vez em que me arriscava a bater palmas e ir entrando na casa das ex-dramistas de Guriú, até ouvir o tradicional ‘*entre para dentro*’; tarefa que nem sempre logrou bons resultados. Neste universo feminino de mais de cinquenta mulheres houve adiamentos (‘*volte depois*’), além de indisposição inicial a falar e falsas promessas que resultaram em perda de tempo e no cancelamento da intenção de entrevistar. E senhoras que se ofereciam para falar anunciando que haviam sido dramistas.

<sup>7</sup> Daniel Lins anota que “Afecto em Deleuze, ao contrário de afeto, é uma potência totalmente afirmativa. O afecto não faz referência ao trauma ou a experiência originária da perda, segundo a interpretação psicanalítica. O afecto, ao qual nada falta, exprime uma potência de vida, de afirmação, o que aproxima Deleuze de Espinosa: na origem de toda existência, há uma afirmação da potência de ser. Afecto é experimentação, não objeto de interpretação. Neste sentido, afecto não é a mesma coisa que afeto: o afecto não é pessoal. Nem pulsão nem objeto perdido, ‘O afecto é uma potência de vida não pessoal, superior aos indivíduos, o devir não humano do homem’.” (2004, p. 16).

Mas Chico fala-cantando de mulheres atrizes e levei muito tempo para entender que eu entrevistava atrizes. A música que me levou para perto da produção delas, seus dramas, me auxiliou a entender a especificidade de minhas entrevistadas. Eram atrizes:

Olha  
 Será que ela é moça  
 Será que ela é triste  
 Será que é o contrário  
 Será que é pintura  
 O rosto da atriz  
 Se ela dança no sétimo céu  
 Se ela acredita que é outro país  
 E se ela só decora o seu papel  
 E se eu pudesse entrar na sua vida...

E Chico Buarque nos embala, e nos afasta do nefasto mundo de bombas explodindo e matando crianças em escola russa. Povoados de tanto terror em cenário educacional, dentro de uma escola russa em 2004, nas horas das compras de um juiz em supermercado em Sobral, em 2005, que matou o vigilante porque queria consumir ou em quantas mais situações cotidianas, encontramos em Freud recurso teórico para amparar nossa indignação diária pela propulsão de tantas violências:

Esse instinto agressivo é o derivado e o principal representante do instinto de morte, que descobrimos lado a lado de Eros e que com quem divide o domínio do mundo. Agora, penso eu, o significado da evolução da civilização não mais nos é obscuro. Ele deve representar a luta entre Eros e a morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição, tal como ela se elabora na espécie humana. Nessa luta consiste essencialmente toda a vida, e, portanto, a evolução da civilização pode ser simplesmente descrita como a luta da espécie humana pela vida. É essa batalha de gigantes que nossas babás tentem apaziguar com sua cantiga de ninar sobre o céu. (FREUD, 1930, p. 81).

Canções de ninar que nos embalam a alma, amenizando os desconfortos todos e as incertezas cotidianas, eis que as ouvi deitada no tucum e elas se chamavam comédias de dramas. Para aquietar o coração, uma música, por favor! Didier-Weil reflete sobre

[...] essa estranha absoluta que é a música, a quem ela responde, não segundo o modo freudiano da identificação: ‘Tu és idêntica a mim’, mas por essa

dupla negação que corresponde a uma identificação metafórica: 'Sim, tu não és estranha ao estranho que sou eu'. É nesse impulso a responder esse 'sim' à alteridade da música que observamos o primeiro tempo da pulsão invocante.(1999, p. 12).

Transcrevendo estas fitas carregadas de cantos aprendidos na infância e ainda vibrantes, outras e mais outras músicas vão habitando todo o meu ser e existir. Primeiro tempo da pulsão invocante, que é para Didier-Weil:

Tempo, inicialmente, paradoxal, já que, no instante mesmo em que eu podia crer que ia escutar a música, sou desmentido em minha pretensão descobrindo que não sou eu quem a escuta, mas que é ela o bom entendedor, ela que me ouve, que me entende. (1999, p. 12).

Pois bem, viajei mais de quatrocentos quilômetros e permaneci por 40 dias na região do vale do Coreaú, em 2004, com a intenção de viver mais como pesquisadora do que como poeta à não menor emoção de tentar entrar nas casas, nas vidas, no passado, no passado tão presente, dos risos, dos suspiros, do canto e do sucesso popular de antigas dramistas.

No terceiro capítulo ficará mais claro o fato de que enfrentar o desafio de buscar raízes firmes em ambiente rizomático é encontrar a expressão máxima de nomadismo que Guriú já possa ter presenciado: os circos e as gentes dos circos, os dramas e as dramistas. Então ficará mais evidenciada a influência dos circos que mambearam em Guriú sobre as dramistas das mais velhas gerações.

### 3 NO FAZER-SE DRAMISTA EM GURIÚ HAVIA UM PEQUENO CIRCO

#### Mambembe (*Chico Buarque*)

*No palco, na praça, no circo, num banco de jardim*

*Correndo no escuro, pichado no muro*

*Você vai saber de mim*

*Mambembe, cigano*

*Debaixo da ponte, cantando*

*Por baixo da terra, cantando*

*Na boca do povo, cantando*

*Mendigo, malandro, moleque, molambo, bem ou mal*

*Escravo fugido ou louco varrido*

*Vou fazer meu festival*

*Mambembe, cigano*

*Debaixo da ponte, cantando*

*Por baixo da terra, cantando*

*Na boca do povo, cantando*

*Poeta, palhaço, pirata, corisco, errante judeu*

*Dormindo na estrada não é nada, não é nada*

*E esse mundo é todo meu*

*Mambembe, cigano*

*Debaixo da ponte, cantando*

*Por baixo da terra, cantando*

*Na boca do povo, cantando*

O capítulo 3 é resultado de um embuste que persegui por certo tempo: queria uma genealogia e pretendia chegar ao ponto onde tudo teria começado. Acalentava a esperança de que, aprisionadas às origens e compreendidas as raízes desta produção cultural, era segurar firme e manter a tal corrente simbólica com chama acesa.

Tivesse prosseguido neste intento, iria só legitimar ações governamentais, tais a doação de salário aos mestres que, por definição desta política cultural, devem ser pagos para ensinar sempre as novas gerações. Profundamente respeitosa às escolhas da comunidade,

estive livre de fazer militância do preservacionismo e que se expressa na mania de fazer exibição pública destes achados nos grandes espaços urbanos dedicados à cultura. Também não indiquei ninguém para a premiação com o cargo de Mestre da cultura popular cearense.

Se por um lado acreditava que havia o fio da meada e que conhecer a origem é fazer escapar os dramas cantados de um fatal esquecimento, apagamento e abandono total, eu não estava afinada com o discurso governamental da folclorização da “perólas da cultura popular” (em que qualquer manifestação estética tem que ser produto típico da terra) e não compactuei em nenhum momento com a espetacularização destas memórias (quando as manifestações artísticas viram mercadoria para turista ver). Paradoxalmente, porém, tinha também a ilusão de que tudo seria mais compreensível se fosse aprisionado o momento inaugural e estabelecia esperanças silenciosas de que fosse mantida acesa a chama simbólica que interligava todas as que tinham sido um dia dramistas.

Contesto aqui estes editais da SECULT (Secretaria da Cultura do Estado do Ceará) que insistem em premiar com o título de Mestre da Cultura Popular Tradicional Cearense os que confessam que são datados (afirmação de um fazer inalterado e com único compromisso de sempre refazer *o mesma passo* para gerações sem fim) e assumir seu confinamento a um espaço geográfico (o Ceará, pois precisam morar aqui há 20 anos). Já que a arte das dramistas é expressão nômade de contestação do datado e do limitado a não ultrapassar fronteiras, elas nunca serão premiadas? Ou terão que mentir para receberem um prêmio?

### **3.1 E o Palhaço é Ladrão de Mulher?**

Sobre a influência do circo na representação de dramas por dramistas escutei à primeira vez em abril de 2004. Foi em uma tarde, conversando com Nilda, que preciosa contribuição ofereceu para muitas das gerações de dramistas. Daquele instante para frente, evidenciou-se que havia marcas dos pequenos circos e suas comédias de dramas circenses.

Iraci, filha dos donos da fazenda, em entrevista realizada em final de 2005, revelou que era encantada com uma companhia circense conhecida como o “Circo dos anões”. E ia acompanhada de suas irmãs e do seu pai para espetáculo circense nos tempos em que moravam em Fortaleza.

Iraci falou do encanto que tinha pelo circo de anões de Fortaleza que ia na companhia de seu pai, Caboclinho Marques que detestava moça triste:

*Ia ao cinema, mas eu gostava mais do teatro José de Alencar e do Circo dos Anões, nós íamos ao cine, minha mãe era muito caprichosa, chapéu de palha da Itália, aquele negócio todo, arrumava a gente, mas eu não sou muito assim apaixonada por filme, ela dizia: “Eu quero que vocês vão ao cinema!”, a gente ia, eu me lembro que ainda existia era bonde, rasguei o meu vestido no bonde, vestido de tafetá muito bonitinho e quando vi: “Vixe, a mamãe vai brigar”, vestido bem novinho chegar rasgado, fui descer do bonde. O circo dos Anões! “Cidade maravilhosa, cheia de encantos mil, cidade maravilhosa, coração de meu Brasil”. Ah, mas eu era apaixonada pelos anões, aqueles anões eram uns anões perfeitos de tamanho, de estatura, tudo, era a coisa mais linda! E o papai disse: “Tem um circo muito bom! Eu vou levar vocês!”. Para o José de Alencar íamos, agora a gente ia também ao cine, mas era mais por que a mamãe mandava. A gente pegava alguma coisa do circo também. Alguma peça que dava para a gente pegar de palhaço assim, a gente pegava tudo. Coração materno, vi uma vez no circo. E pensava: “Olha, vai dá bem certinho para a gente formar”. E nós criávamos também, dava certo. Não passava circo em Guriú, passava só aqueles bonecos, bonecos passavam muito. Não tinha para a onde a gente ir, aí a gente vai, botava uma empanada e botava os bonecos e ficava: “damramdamram”. Nós íamos. Não era gente de lá não. Tinha muito em Guriú quando era tempo de..espera aí..tinha reisado, tinha reisado, reisado era do pessoal que vinha do Castiliano, sabe?, tinha um reisado do Castiliano que respeite, “abre a porta, a porta está fechada por dentro e por fora não, por dentro nosso senhor, por fora manjerição”, mas era uma animação danada, era muito movimentado nosso tempo, tinha mês de maio, festa de Santo Antonio. Tinha as pastorinhas, partido encarnado e vermelho. Nós participamos dos dramas e de coroação. Era na frente da igreja, que dava anjo e tudo.*



Da esquerda para direita, eis a prole dos Marques: Francisco, Cotinha, Iraci, Edite, Cléa e Maria Helena

Encontrando este povo perambulante, passantes rápidos por Guriú, que inspiraram dramistas, é impossível ir à busca de raízes firmes, sólidas e inabaláveis. Tudo era mais fluante. Circenses foram os nômades que passavam pelo Guriú na infância e que entusiasmaram demasiadamente as meninas dramistas. E elas, em certo sentido, aprenderam

a emoção viajante, quando se aventuraram em apresentações por outras comunidades, acompanhadas pelas mães e irmãs mais velhas, e experimentando o gosto doce de ser mambembe. Ficaram famosas nas redondezas as moças dramistas de Guriú!

Penso que forte sedução pela maravilhosa vida circense corroborou a decisão das dramistas de quererem subir nos barcos e atravessar as camboas, juntarem cenários e vestuários feitos de crepom e seguirem a pé para alegrar as comunidades vizinhas. Iraci é a única representante da primeira geração de dramistas de Guriú que registra viagens para Serrote de Jericoacoara para apresentações de drama na casa de Ângela e para o Pesqueiro:

*Eu acho que nós demos um drama no Pesqueiro, que é próximo de Parazinho, papai tinha uma loja em Parazinho, nós fizemos um drama lá nesse Pesqueiro. Nos Tucuns tinha as meninas do Pedro Joaquim, que eram umas meninas de classe, sabe?. Mas uma vez nós demos um drama lá no Pesqueiro que papai tinha uma loja, foi um movimento doido lá nesse Pesqueiro, é um lugar que fica quando vai se aproximando do Parazinho, do Município de Granja. A gente fazia propaganda e passava para frente com o negócio.*



Eis as dramistas de Zeza 60 anos depois (da esquerda para direita): Cotinha (blusa branca), Iraci (de verde), Edite e Cléa (de crucifixo) e seus familiares.

Agora o interessante é que as outras três filhas de Zeza não afirmam ter feito viagens, chegando ao fato de Edite só se lembrar de ter recebidos convites e que não foram aceitos por determinação paterna. Suponho que esses dramas tenham sido muito importantes para elas, já que iam ocupando um lugar de destaque e, quando chegavam, todo mundo esperando e dizendo: “Olha as dramistas de Guriú!”

Quando as pessoas conversavam, assim diziam, lembra Iraci:

*“Naquele tempo de vocês o Guriú era muito bom!” Era porque tinha atração, tinha gosto, então isso aí apagou, mas que a gente recorda claro que a gente recorda e a gente diz assim: “Ora nós demos muito dramas, nós não éramos apagadas, papai tinha muito gosto com a gente, a gente via que ele tinha boa vontade para tudo, não tinha dificuldade, a gente dizia: “Aí vamos fazer!”, e fazia, fazia, papai fazia isso, e ele dizia: “Tal tempo vai ser, a festa de vocês, mas os convites quem faz sou eu”, ele selecionava as pessoas, então ele sempre foi assim e dizia: “Eu não gosto de moça triste, eu gosto de moça alegre”, é tanto que toda noite rodava, a gente dançava ali dentro daquelas casas, quando não era dançando era as brincadeiras, ele fazia parte das brincadeiras com a gente.*

Muitas dramistas, em diversas gerações, relataram, saudosas, as apresentações que faziam em outras comunidades. O grupo era formado por dramistas e suas acompanhantes, que podiam ser, além da mestra, a mãe de algumas das dramistas, irmãs e outras pessoas de Guriú. Partiam para Pedra Branca, Corquinho, Mangue Seco, Córrego do Urubu, Córrego da Forquilha, Pesqueiro e Serrote de Jericoacoara (hoje a famosa praia “globalizada e famosa”). Seriam circenses nossas dramistas de Guriú?

Quanto a influência do circo, em 1999, quando da movimentação do retorno dos dramas, eis que o velho formato arquitetônico circense é viva referência. Lourdes, mestra em 1999, é que conta:

*Não fiz dentro de casa, eu fiz assim como se fosse um circo, ergui um pau, botei um pano de vela de barco, porque eu achei que na minha casa ficava muito apertado para fazer um palco e aí eu botei para o lado de fora. Deu gente! Deu gente, o pessoal pagou, o tantinho lotou de gente. Tinha nessa faixa de 50 pessoas. O povo achou o draminha bem bonitinho mesmo, bem organizado mesmo, foi bom o drama! Já eu tenho para mim que esse drama das meninas que eu estou treinando já não vai dá tanta gente como se fosse um drama de umas moças mais velhas de quinze, dezesseis e dezessete. Eu tenho para mim que não vai dá muita gente não! Mas as mais velhas não querem ir, ficam assim com vergonha e dizem: “Eu não, vou não!”. Eu digo: “Vambora Mulher!” e ela diz: “Vou não!”. E as meninas menores toparam! Essas mais velhas a noite vão é assistir televisão, quem tem namorado vai namorar, as que não vão assistir televisão vão para a pracinha, vão dormir, outras vão dormir cedo as que o pai não deixa sair, estão ensaiando umas quadrilhas ali. Quanto mais tempo vai passando vai ficando mais difícil da gente ensaiar as coisas. Elas não indo vão perder o dinheiro daquelas faixas que botam nos homens. Eu agora eu não sei por que elas têm vergonha e não querem mais, por isso que eu digo que daqui há uns tempos não tem mais drama. Vai ser isolado, porque elas não querem! Quanto mais o tempo vai passando vai ficando mais difícil.*

Na década de 1980, chegaram a energia elétrica e a televisão e os olhos brilhando com os dramas mexicanos muito apreciados, inclusive pelas ex-dramistas. Interessante é



perceber as produções de similaridade, sincronicidade e aparências estéticas comuns entre circo, drama e novela mexicana.

Nilda, uma famosa dramista e mestra de drama, nascida em 1950, diz que, quando começou a encenar dramas, tinha “sete, oito anos, por aí assim. E daí pronto eu não parei. Parei mesmo quando eu me casei, porque eu tinha outra criatividade, tinha outra profissão, veio marido, veio filho. Depois continuei como eu falei ensinando no pré-escolar”.

Muito precoce começou a participar de drama aos sete anos, apesar de que o comum era meninas maiores serem preparadas para dramistas. Ela justifica, dizendo que era uma exceção à regra, um prodígio, e revelou-me que

*...eu comecei criança, com sete ou oito anos, antes mesmo eu já brincava, botavam para eu fazer gracinha ali, que eu me requebrava e botavam para eu fazer graça. E mesmo o finado Caboclinho Marques, só dava a casa, ele perguntava logo: “Você vai brincar?”, que era para me ver brincar que ele achava engraçado. É, por isso que as meninas me botavam.*

A entrevistada define-se como uma “menina sapeca; toda vida eu fui criativa mesmo”. Esta entrevistada, a menorzinha do *bando*, fazia boa presença no palco. Era convencida por dramistas mais experientes a ajudá-las a convencer o dono das terras a permitir o empréstimo da garagem para prepararem um palco para *um drama*. Feito o trato, entrava para a companhia das talentosas jovens dramistas. Ela era ainda uma menina. A ousadia ou capacidade de convencimento do poderoso dono da garagem e das terras era um *debut* que superava a diferença etária entre ela e maioria das outras que começaram na arte bem mais tarde.

A mestra faz o mapa do tesouro ou a sua trajetória para se fazer dramista. A preparação para ser dramista começa pela observação do espetáculo dos que já são reconhecidos pela comunidade, à sua época, como dramistas renomadas ou aquelas em processo de aprendizagem sob a orientação de um mestre. Nilda me diz:

*Antes de eu participar em dramas, a minha mãe me levava para os dramas destas moças mais velha. Aí aquilo eu fui gostando, fui indo e foi o tempo em que fiquei e peguei em casa em imitar, eu mesma em casa imitava. Sim, tinha um circozinho que aparecia por aqui, eu via as baianas e aquelas brincadeiras de circo e quando eu chegava em casa eu ia imitar aquilo que eu via no circo, nos dramas, aí em casa eu fazia tudinho. Por isso o Finado caboclinho via aquilo, que ele gostava de andar na casa de meu pai e me via com aquela arrumação e mandava eu brincar: ‘Brinca, menina, drama! Imita fulano de tal’. E eu fazia isso. Era a boca da noite, era a meio-dia quando ele chegava lá em casa. Era isso!*

O pai de Nilda, Lourival, era um apaixonado por animação da juventude e não poupava esforços para alegrar a sua casa. Mariinha, nascida em 1959 e irmã da Nilda, lembra que:

*Meu pai gostava muito, quando a Lourdes saía um drama ele perguntava: “Não vai sair o coiô, não!”. E ela dizia: “Não, Tio Val, eu não vou sair o Coiô, não!”. E ele dizia: “Pois a Maria não vai!”. Ele gostava de drama, ele achava muito bom, o pai dava tábuas para a gente fazer o palco. A gente fazia tudo com muito sofrimento, arrumava as tábuas, nossos pais davam as tábuas das canoas, porque nesse tempo eles faziam canoa, e as tábuas novas eles traziam de Camocim, e ele dizia: “Aqui tem tábua nova, se quiser fazer um drama!”, e a gente botava meio alto, que desse para a população todinha para ver a gente. Papai ia para Camocim e trazia o nosso material. As tábuas a gente convidava os rapazes. Papai de quinze em quinze dias ia para Camocim para comprar pilhas para fazer bazar, festinhas, tertuliazinhas, e tinha um programa da Rádio Tupinambá de Sobral, que era de 1 hora até 4 e meia só forró, forró de pé de serra e aí a gente ia tudinho dança com os rapazes. Só no dia de domingo. Ele achava bonito era a juventude brincar, sabe! E ele dava também o pano da canoa para a gente fazer a empanada ou a gente fazia emendando cortinas e colchas de cama, e ficava um rapaz de um lado e outro do outro puxando para abrir e para fechar a empanada. Ele só não gostava era da gente ir festa longe, mas no Guriú ele deixava a gente brincar, só que tinha a hora de brincar, de primeiro o pai de família vinha convidar, se tivesse uma festa eles vinham convidar aqueles pais de famílias com as filhas deles para ir para a festa, a gente ia, mas tinha a hora da gente entrar e tinha a hora de sair, a festa começava oito horas da noite e quando eram onze horas para doze horas a gente tinha que voltar. Ele não deixava namorar com qualquer um, por isso que o primeiro namorado a gente casou.*

A infância de Nilda foi povoada pela mágica chegada do circo, destes seres nômades, distribuindo alegria e das apresentações de dramas locais. Nietzsche lembra que “sempre que o homem se alegra, ele é sempre o mesmo em sua alegria: alegra-se como artista, frui de si mesmo como potência, frui da mentira como sua potência” (NIETZSCHE, 1983, p. 27).

Nilda faz notar que passavam pelos olhos infantis das dramistas de Guriú há mais de quarenta anos uns circos pequenos. O povo de circo não conhecia distância que o impedisse de chegar com seu brilho. Confio em que os dramas e as artistas dos circos *en passant*, mutantes, mutáveis, saltimbancos, andarilhos da alegria, influenciaram as dramistas de Guriú nestes 40 anos de registros da memorialista Nilda. Inclusive neste aspecto de tornar as troupes de dramistas companhias nômades até certo ponto. E na escolha de fazer da vida uma aventura viajar e ganhar uns trocados com arte.

Filomena, que fui visitar no Córrego do Urubu, no Município de Gijoca de Jericoacoara, nasceu em 1932 e afirmou que:

*Quando eu era moça, eu brincava muito drama, eu brincava drama no Córrego Grande, no Córrego da Forquilha, eu brincava na Gijoca, eu brincava mais a Benedita da Preta, mas a Baiguita. O meu grupo era a Mentinha do Chico Pedro, era a Baiguita, era a Geraldinha do João Alaia, era a Geralcina, a Fransquinha do Chico Rodrigues, era a minha brincadeira de drama, a gente dava essas coisas. Essa Comadre Otília e mais outras, elas brincavam também mais eram outro grupo. As filhas do Velho Caboclinho também brincavam mais era outro grupo. Talvez eu tivesse de dezoito, de dezessete a dezoito, porque eu casei dentro de vinte e um anos. Pois bem, depois que eu casei não brinquei mais, e eu estou pensando que era de vinte anos para baixo que eu brincava drama. Depois eu ensinei as minhas filhas a brincarem pouquinho. Elas brincaram pouco. Nós viemos brincar drama ali na Casa do Zé Calixto, aqui no Córrego do Urubu. Vinha de lá brincar drama ali, nós viemos uns dois dramas ali no Zé Calixto. E aí a gente tinha marcado outro que era para dar na casa do Zé Rico, e no sábado que era para a gente vim, a mulher dele morreu, e aí nós não viemos. Nós brinquemos dois dramas aqui na Gijoca, um eu lembro que foi no finado Zé Calixto, e o outro eu não lembro aonde foi, foi numa casa por aqui também, e nesse lugar aqui era para ser os três, mas o homem que a gente vinha sábado, a mulher dele faleceu quinta-feira, quinta-feira ele mandou dizer para nós que não queria mais drama que a mulher dele tinha falecido. Eu tenho saudades, às vezes eu me lembro é muito das minhas amigas. Aqui e acolá eu canto alguma coisinha, um pouquinho velho, um pezinho. É que eu peguei uma doença na minha cabeça, fiquei doente da minha cabeça, eu sou proibida de botar perfume forte, eu sou proibida de me preocupar, eu sou proibida dos médicos, porque eu vivo doente.*

Esse jeito mambembe, cigano de ser, em nada faz laço com atitude de *proteção* às meninas, zelo pela reputação das mocinhas, recato com as *donzelas* e proibições de circulação que marcava às suas épocas e que perdura em muitas famílias fortemente ainda hoje. Fransquinha do Cigano fala do seu grupo na década de 1980:

*Como as costas eram nuas, só podiam ficar de frente no palco, não podiam nem dá uma roda. A gente só passava para o lado de lá, para dá uma faixa a um rapaz só quando a roupa podia cobrir.*

Interessante é notar que só as dramistas viajavam para outras localidades em períodos em que não havia festas de padroeiros das outras paragens. Estavam livres, libertas pela arte. Sendo assim, o natural acanhamento das meninas era trocado pela sucessão de personagens, inclusive de mocinhas vivendo os romances interditados:

*Quando eu vim do Ceará  
Eu encontrei uma caboclinha  
Eu disse para meus senhores  
Aquela cabocla é minha*

*Eu marchei para casa dela  
Pra casa de caboclinha  
Falei com fome de amor  
Ela ofereceu galinha*

*O Senhor sente aí  
Que eu vou marchando pra cozinha  
O papai foi pra vazante  
Ele disse que já vinha*

*Menina, quando o teu pai chegar  
Eu vou falar-te a casamento  
Se ele disser sim  
Diga! diga! que sustento*

*O senhor pode ir embora  
Que não arranja o que quer  
Que eu sou filha de Maria  
Devota de São José*

*Tanto tijolo que fiz  
Tanto barro que amassei  
Não senti tão grande peso  
Como a vergonha que passei*

Tinham, por serem dramistas, livre-conduto. Podiam viajar e ser recebidas com suas talentosas performances em palcos montados por elas próprias. Conviviam com os músicos de outras localidades e que eram convidados para acompanhar com seus instrumentos musicais a apresentação. Isso era outra condição especial: estar com profissionais masculinos da música e estabelecer relação de aprendizagem e parceria. Rápidos ensaios ocorriam conciliando vozes das dramistas e o toque da sanfona ou do violão. Aprendiam, é possível supor, sobre a condução de suas vozes. E há registros de namoros e até de casamento entre dramistas e músicos. Eram lindas jovens a cantar e bailar:

*Eu venho de muito longe  
Para olhar a rapaziada  
Para ver se no salão  
Tem um rapaz  
Do meu agrado*

*O rapaz que me agradei  
Aqui dentro do salão  
Foi o jovem Antonio  
Para ele eu estendo a mão  
Muito obrigada, Antonio  
Por essa sua boa ação  
Pode ser que algum dia  
Eu lhe darei meu coração*

E toda a gente daquelas comunidades corria para ver as dramistas. E comecei a refletir o que o conhecimento desta conexão entre povo de circo e dramistas esclareceria alguns aspectos próprios aos dramas cantados. As evidências das semelhanças entre circo e drama eram as temporadas das dramistas em outras localidades, essas migrações do prazer cênico, este jeito andante existente há mais de sessenta anos de se apresentar através do atendimento de convites, o que elas afirmam com um prazer imenso de *dramas fora do lugar*, ou seja, em localidades diversas nas circunvizinhanças de Guriú. Ivonete, nascida em 1957, aponta para este prazer:

*Então continuei Eu, a Nilça, que já brincava mais ela não tinha casado ainda. Aí ela ficou junto com a gente, a Nilça, eu, que sou a Ivonete, a Madalena e a Fransquinha, irmã da Madalena. Aí nós continuamos, brincamos pelo Córrego do Urubu, brincamos pelo outro lado do Lago, brincamos nos Tucuns, Pedra Branca, tudo a gente fez drama lá. E os pessoais sempre gostavam. Perguntavam: “De quem é o drama?”. Respondiam: “Das pessoas do Guriú”. E diziam: “Então a gente vai!”. Só que eu acho que neste tempo de drama nosso é melhor do que agora, sim que eu não assisti nenhum, mas paratrasmente foi melhor, nós fomos as primeiras pessoas, com certeza na melhoria, essa Raimunda Mundoca, Enilza, Eu, Madalena, Fransquinha, Nilça já foram melhores do que as paratrasmente, Irismar, Nilda, minha irmã que é a Raimunda, minha irmã Anita que já faleceu, essas não foram como naquele tempo, mas depois que delas para baixo, nós fomos as melhores, o nosso grupo, o nosso grupo foi o melhor. Então, continuamos.*

Eram queridas do público as dramistas de Guriú. Exercendo a graça própria da mocidade, havia sempre aquela que se vestia de velho e insistia em permanecer próximo do encanto juvenil:

*Seu coió, de calça curta  
Paletó, rasgado atrás (bis)  
Seu coió, no meio das moças  
Dizendo que é rapaz*

*Pedaço de tico-tico  
Com dois bicos de vintém  
Seu coió, que horas tem  
Meu relógio está parado*

*Uma ponta de charuto  
Foi achada na cozinha  
Seu coió, quando custou?  
Foi um presente da Rainha*

*Mandei fazer um instrumento  
Para tocar de manhazinha  
Pra esperar as moreninhas  
Que passam neste caminho*

Diante de um convite feito a troupe era hora de colocar a empanada (cortinado feito de lençóis e que separa a coxia do resto do palco e para onde se refugiavam para trocar de roupas ocultadas do público) e as roupas no lombo de um jumento e seguir viagem a pé. Chegando lá, era hora de preparar palco, instalar-se no lugar que os olhos do público lhe davam, ou seja, eis ali as famosas dramistas de Guriú. Seriam mesmo enraizadas em Guriú? Nessa ação, itinerante, o que se instala para além do estabelecido para mocinhas nos corpos e cabeças de habitantes de uma região de acesso difícil ainda hoje?

Quanto à empanada, Fransquinha do Cigano revela que:

*A empanada era puxada por dois rapazes. A gente botava assim umas argolinhas no pano do lençol. Antigamente a gente não via esses panos assim, essas cortinas, a gente pegava um bocado de lençol e emendava, costurava, e amarrava lá, e puxava lá e abria o lado de cá, não quebrava, era feito com nylon, puxava e dizia: “Fecha!”, aí aparecia aqueles pano e fechava e depois dizia: “Abre”, e abria.*

Difícil devia ser inicialmente sustentar o olhar do público. Vandéirla, que foi dramista em 2000 e 2001, revela que não é fácil ter “aquele monte de gente na frente da gente olhando assim, dá um pouco de vergonha, sei lá! Aquele horror de gente na frente da gente”; mas com o passar do tempo, e isso é narrado por quem ensinou segredos de palco para essas neófitas do grupo de Vandéirla, arruma-se intimidade com o estranho habitante no olhar do público. Veja o que diz Franscisca (conhecida como Pinta):

*A gente se sentia assim...as vezes ficava assim emocionada, ficava com um pouco de vergonha, mas muitas vezes, antes da pessoa puxar o pano, a empanada, a gente botava a cabeça assim para aquela música que falava dos rapazes, para ver quem estava lá, para depois puxarem a empanada e aí*

*a gente se sentia assim um pouco de vergonha numas partes, aí tinha umas comédias lá, a gente dançava e tudo, eu não me sentia vergonhosa não.*



Eis a empanada que dividia o segredo das próximas comédias do público curioso

É interessante lembrar que o registrado drama mais antigo do Guriú foi pensado pelas filhas do dono da fazenda, com o auxílio de sua mãe, mas planejado no período letivo em Fortaleza e só montado nas férias em Guriú. Quando voltaram ao Guriú, carregavam toda uma sorte de influências trazidas da Capital cearense: freqüentavam circos, deslocavam-se ao teatro José de Alencar para assistir às peças, iam ao cinema, conheciam a Carmen Miranda em seus filmes e eram espectadoras de dramas de uma vizinha no bairro do Benfica.

Dona Oflia (nascida em 1925) descreveu que, com 11 anos, lá pelos idos de 1936, foi morar com a família de Padrinho Caboclinho em Fortaleza e descreve estes cenários incentivadores das futuras produções dramáticas de Guriú. Iam ao Clube Maguary localizado no Benfica. Aos domingos, assistiam aos jogos no Prado. Ela lembra que

*No lado esquerdo ficava a casa de Seu Zé Mota, que as filhas dele eram muito amigas da gente. Nós íamos muito à missa, na Igreja, na Igreja de Nossa Senhora dos Remédios que fica ali no Benfica, Neste tempo eu era nova, eu fui a Fortaleza com onze anos de idade, onze anos! Aí pronto, gozei muito na minha vida, achei muito bom, passei oito anos lá.*

Na rua em que se localizava o Maguary e a casa onde moravam havia a vizinhança da família Mota, que oferecia dramas aos vizinhos. Zé Mota era dono de uma fábrica de picolés. Essa família Mota foi a referência de acolhida para os Marques, quando da chegada deles aqui em Fortaleza. Foram recebidos por eles, ficaram alguns dias hospedados lá e alugaram casa nas proximidades destes amigos. Era lá nesta casa da família Mota que eram encenados os dramas que serviram de inspiração para as montagens dirigidas por Zeza. Essas moças eram mais ou

menos da idade das filhas mais velhas de Zeza. Eram da faixa de 17 anos e já tinham namorados. E essas moças da família Mota eram quem apresentavam drama.



Da esq. Para direita: Iraci (de verde), Cléa, Edite e Cotinha (de saia azul)

Cléa, hoje com 75 anos e filha de Zeza, diz que tais dramas

*...eram muito bem preparados. Eram só as crianças mesmo. Dava muita gente na casa delas. Era uma casa enorme. Quem organizava era a Eurides Mota. A Eurides era amiga da mamãe de sair, de passear, de conversar, não era a esposa do Seu Mota. Naquela época era considerada moça velha. Com vinte e poucos anos já chamava moça velha.*

Edite, nascida em 1929, revela que sua mãe, Zeza, viu as dramistas da família Mota em 1936 e isso seria inspirador para que houvesse apresentações de drama em Guriú nos primeiros anos da década de 1940:

*Nós não tínhamos nascido e ela veio para cá a primeira vez em 1936, fazer um tratamento dentário. Então nós ficamos, tinha a Preta, a empregada e tinha uma sobrinha do papai, que só tinha um filho, ela que assumiu. Eu me lembro da mamãe saindo e a gente chorando. Mas eu mesma só vim à Fortaleza em 1939. Aí veio todo mundo. Nesse tempo tinha muito Pastoril, sempre tinha muito e surgiu daí. Ela tinha uma amiga, a Rosinha Mota, que era dona de uma pensão onde ela ficava aqui, então ela demorou aqui de dois a três meses, ela viu muito pastoril, talvez tenha visto drama, e ela levou a idéia daqui.*



A família Marques só veio morar em Fortaleza em 1939, segundo informações de Edite, filha do casal e nascida em 1929; porém Otília expressa que já tinha vindo de Guriú para morar com os Marques com onze anos (1936). Até este momento não há registro de presença de dramas e dramistas em Guriú.

Iraci revelou que:

*Eu acho que foi assim, em Fortaleza tinha muita representação no Centro Educacional Santa Maria que ficava na nossa rua lá no Benfica, acho que a gente foi pegando aquele jeitinho, sabe? E fomos e vencemos, pegamos livro também de teatro, peças, às vezes lia livros e dizia: “Isso aqui dá para fazer uma peça”, e aí a gente se combinava e dava bem direitinho. Já nossa estréia foi no Guriú. Foi mais ou menos entre 1940 e 1942, foi por esse período aí. Porque a minha irmã casou em 1945, eu casei em 48, então foi nessa faixa aí. 1940 até 1942. A mamãe também ela nos auxiliava muito. Ela via a gente naquela brincadeira e disse: “Meninas, dá para vocês fazerem drama!” e a gente dizia: “E dá?”, e ela respondeu: “Dá!” Aí eu sei que a gente começou a pegar uma coisa daqui e outra dali, encaixava e dava certo. Fazia aquelas comédias, representava, tinha aquelas borboletas, eram bonitas, fazia aqueles trajés de borboletas direitinhos, fazia tudo, “eu sou a borboleta azul”, aí cantava e saía e entrava a outra. Sempre nós fazíamos as comédias de preparar o palco e dizia: “Aqui é a de fulana” e “essa daqui é sua!”. Era organizado e ficava assim de gente mesmo, ganhava dinheiro, pagava a entrada, quem entrava sem o cartão de entrada, voltava para bilheteria.*

As entrevistadas são unânimes em afirmar que as primeiras dramistas foram as filhas de Caboclinho e Zeza. Tinham passado um período morando em Fortaleza e vivenciaram o cotidiano da Capital cearense. O retorno foi o tempo da invenção dos dramas e primeira formação de platéia de que se tem notícia em Guriú. Iraci relembra que iam longe:

*É o seguinte, falar sobre minha mocidade, esse tempo assim de jovem, adolescente, essa fase aí nós passamos um período em Fortaleza, é claro que foi. Depois voltamos para o Guriú. Então nós éramos unidas e pessoas animadas, nós tínhamos vida, tinha alegria, tinha paz, tinha tudo, graças a Deus. Então, que nós amamos muito aquele Guriú, aonde lá nós vivemos muitos anos, com nossos pais, tinha a igreja onde estão sepultado os meus avós, pais do meu pai, minha irmã, jovem, então tudo isso está gravado aqui na memória da gente. Saudades e alegrias. E no decorrer deste tempo, nós voltamos de Fortaleza e ficamos aí mesmo, e nós aproveitamos nosso tempo, nós éramos pessoas animadas, cheia de vida, então não sei se foi assim com alguma programação de teatro, eu sempre fui alucinada por teatro, por circo. Já passou a cinema, não! Como não sou por televisão, mas está parte assim humana, a pessoa assim diretamente, conte comigo! Então nós éramos umas pessoas assim muito unidas, e formamos um grupo de pessoas que ficamos assim naquela região conhecidas, porque diziam assim: “Ah, se for o drama das meninas de Seu Caboclinho nós vamos”! De forma que o papai também tinha muito gosto, ele formava as empanadas, fazia aqueles palcos,*

*e acompanhava a gente, a gente levava alegria e trazia também, e encontrávamos com pessoas que, às vezes distante muito tempo, aí nesse período era um reencontro. E foi levando o tempo, levamos aqui para os lados de Gijoca, Jericoacoara, por aí tudo. Nós fomos pessoas sempre assim descontraídas, não fomos nunca pessoas assim retraídas. Fizemos apresentações em Gijoca, fizemos em Caiçara, lá no Seu José João, lá papai também tinha loja, a Edite trabalhou na loja.*

Essas meninas passavam o período letivo na Capital e iam passar férias em Guriú. Edite conta que um dia veio uma proposta de Zeza, que ainda não tinha completado 30 anos. Nesta versão, contestada por Iraci, a idéia dos dramas em Guriú veio de sua mãe. Ela teria dito:

*‘Eu vi e nós vamos fazer em Guriú. Vamos montar um drama!’. Ela tinha a idéia, porque viu aqui, e o recurso lá era pouco, mas fazia com papel crepon bastante colorido, areia prateada para dá um brilho nas roupas, tinha batom, maquiagem, tinha ruge e preto a gente usava o carvão mesmo. Eu não tenho lembrança de tudo. E a frequência era muito grande porque os dramas eram organizados pelas filhas de Seu Caboclinho, como ele tinha certo recurso, muita gente chamava: “as filhas do coronel vão apresentar um drama!”, e assim foram muitos, eu não me lembro quantos mais sempre que a gente tinha oportunidade de ir lá às férias a gente fazia um drama. Tinha a Maria César, ela era danadinha, apimentadinha.*

Maria César, já participante desta primeira geração, será chamada para ensinar comédias de drama para as moças preparadas por Maria Henrique, e que foi uma das últimas gerações de dramistas na década de 1980. Na sua meninice, coube-lhe o lugar de convencer Seu Caboclinho a fazer a concessão de direitos para realizarem um drama. Isso é narrado por Edite (nascida em 1929):

*... e um dia o papai estava chateado. Ela falou para ele que a gente estava querendo fazer um drama. Ele disse: “Não”. Ele era meio duro. Aí ela falou para ele que era muito bom a gente fazer o drama. Porque aí a gente ganhava o dinheiro, eu não me lembro quanto era a entrada, mas o dinheiro era rateado, tirava o dinheiro das despesas, da roupa, do papel que tinha comprado, aí era uma alegria, de repente lotava tudo, preparava o palco, as cortinas, limpava o local, arrumava as cadeiras, porque não tinha muita cadeira, comprava querosene de lata e vinham na caixa duas latas, ficava difícil ter cadeiras, quem chegasse um pouco mais tarde. E foram muitos dramas, mas eu não me lembro do número x de dramas. Representava muito, três noites seguida. Eu acho que tinha de treze para quatorze, eu me lembro que aos quinze anos ninguém representava mais. Paramos de apresentar dramas porque já tinha gente querendo casar, a Cotinha casou novinha.*

Segundo este relato de Edite, as meninas da família Marques pararam com as representações dos dramas antes de 1945, mas a presença de dramistas em Guriú só estava começando. Foram as filhas dos moradores das terras de seus pais que continuaram levando o nome de Guriú às comunidades próximas.

Estes jeitos andarilhos que as dramistas do Guriú escolheram criavam oportunidades de amenizar a realidade econômica que as qualificavam como desprovidas para o exercício de suas artes. Chamadas para apresentar suas comédias de drama, elas arrumavam o dinheiro para comprar os materiais necessários e ainda lhes sobravam um pouco para comprarem objetos de seus interesses. Não tinham a liberdade constante dos nômades circenses, mas experimentavam a brisa do caminho que as levavam até as comunidades vizinhas e enfrentavam, episodicamente, fome, vento e sol escaldante com sede.

Viviam seus momentos nômades, mas tinham as casas de suas famílias para a subsistência diária e não pagavam intensamente com a fome, o frio e outros desconfortos a escolha de ser dramista. Fossem filhas dos moradores comiam o feijão com farinha de todos os dias. Mesmo que de condição familiar pobre, tornavam-se diferenciadas das demais mocinhas não-dramistas pelo fato de ter dinheiro para comprar seus batons, roupas, jóias e até a rede da noite da *lua de mel*.

Ser assim mais ou menos mambembe foi o jeito de driblar as proibições à mulher e de dar-lhes poder de compra, apesar das dificuldades econômicas das suas famílias que se empregavam nas atividades produtivas da família Marques. Ser dramista era um bom *negócio*. E os relatos conduzem à certeza de que viajar era maravilhoso. Este *mambembar* criou campos fluidos de possibilidades, rememorados como uma das principais alegrias do se fazer dramista.

A comédia popular de circo tem muito em comum com a experiência de mais de 60 anos de dramas em Guriú, inclusive pelo fato de que há um período consistente em que a preferência popular era pelo drama cômico, de zombaria com os matutos, com os maridos beberrões, os velhos que tentam seduzir mocinhas, as meninas-moças que fogem com os namorados. Os dramas tocam na materialidade de uma *permissão pública* de gozar da sorte do outro.

De fato, vivem na comédia circense, nos folguedos populares, no cancionero e no cordel as estruturas narrativas e os tipos criados pelos gregos, apropriados pelos romanos e mais tarde mesclados ao fabulário cristão do período medieval. Sua sobrevivência atesta um dinamismo e também a

incômoda sucessão de organizações sociais que excluem e humilham o ser humano. Os pobres serão eternos protagonistas da comédia popular (LIMA, 1997, p. 10).

Guriú nunca teve nenhum prefeito, pois se tratava de um Distrito de Camocim. Era uma grande propriedade rural até a reforma agrária ocorrida na década de 1980. Pertencia a Seu Caboclinho Marques e ele permitia os dramas, e ia assistir na primeira fileira de cadeiras. Fazia um certo *mise-en-scène*, e elas haviam de escolher a mais corajosa a propor para ele que concedesse o direito de fazerem um drama. Ele fazia a testa inicialmente, mas depois permitia a iniciativa das meninas.

E toda tensão transformava-se em uma corrida imediata para comunicar as outras dramistas que era hora de preparar as comédias. E os ensaios aconteciam sem censura. Depois tinham que correr com os preparativos das roupas, adereços, diademas e a arrumação do palco, já que isso tudo eram tarefas delas. Ainda quando eram convidadas para fazer apresentação em comunidades vizinhas, tinham a função de fazer um palco. Pinta, dramista na década de 1980, conta como a sua geração vivia intensamente a preparação do palco:

*Eu acho que era melhor, era mais organizado, não é porque seja do meu tempo, mas porque eu achava mais organizado. Fazia um palco mais bonito, mais bem feito, quem fazia o palco era nós mesmas, a gente sentava, a gente passava a noite lutando e aí ia para casa e de tardzinha a gente ia lá e acabava de enfeitar, aí no outro dia a gente se juntava as quatro dramistas e ia lá desmanchar o palco.*



Saias feitas de crepom e um diadema branco do grupo de Alda, em 2000.

Essa incessante sede que o desejo insiste em ter de fazer-se livre para expressar-se é significativa da história das dramistas em Guriú. As dramistas cantavam, dançavam, representavam as lições para entender o desejo de homens, mulheres, mocinhas transvestidas de frutas apetitosas, doces floristas ou flores perfumadas.

*Eu estou bem ornada  
Das mais lindas flores  
Vendo meus senhores  
Façam uma escolha  
Este lindo bougari  
É de um amor perfeito  
Nele contém um segredo  
Este lindo ramallete  
É para o meu amor  
Eu estou sentindo  
Um perfume embriagador  
Guardo com bem cuidado  
Ao meu lado  
Para ofertar ao meu amor  
Guardo com bem cuidado  
Ao meu lado  
Para ofertar ao meu amor*

Exalavam sabores e saberes sobre o viver. As proibições são incapazes de ofuscar a vontade de saber sobre os movimentos desejanter dos adultos? Defendo a noção de que a arte dramática em Guriú foi forma de entender as posições desejanter possíveis pelos canais sensitivos todos. E contornaram todos os guardiões da moral em nome do prazer de rir:

[...] engendrar, nomeadamente, uma consciência sem objetivo, sem transcendência, uma consciência aberta, perpassada sem cessar pelas singularidades que a fundam numa a-consciência rizomática que semeia, dispersa, desapossa, reflui para[...] O rizoma aspira a variação, a modificação, escapa-se a petrificação, das estruturas rígidas, do modelo estabilizado e fechado, abrindo-se sem cessar às singularidades que o sacodem. Eis porque o rizoma é, em oposição à raiz, um amplo encadeamento de crescimentos. É o sistema de proliferação de cogumelos enquanto que a raiz é o das árvores. O rizoma é a imagem do conjunto do pensamento conceitual. (LINS, 2004, p. 30).

Nos movimentos por entender a dinâmica do desejo que percorre incessantemente nas veias, fazendo-as pulsar, explicitada pelo corpo e todas as suas possibilidades artísticas, orientadas pela emoção de dramatizar e de seduzir público, aprender é fazer arte, e estes instantes alegres e emocionantes, com dramistas tão primorosas, precisavam ir para a estrada. Escondendo suas roupas e maquilagens nas sacolas, partiam as dramistas de Guriú.

Em Guriú era usada uma garagem encostada à casa grande para a apresentação das meninas, e isso se dava quando conseguiam criar coragem para pedir permissão ao dono da propriedade. Rosa Bernardo, nascida em 1901 e falecida em fevereiro de 2006, fez questão de contar que entrou na condição de convidada do Seu Caboclinho Marques em um desses dramas campais. Os depoimentos o colocam na categoria de um amante dos dramas, ao ponto de patrociná-los e permitir que o povo vá assistir. Era o fazendeiro um mecenas da alegria das mocinhas? Escutemos Rosa, uma entre tantas outras maravilhadadas testemunhas destas meninas atrizes:

*Houve um drama, tinha muita gente, era um dia de missa, e muito animado, e eu cheguei lá na calçada, e ele estava na porteira, e disse: “entre!” E eu disse “Não, nós não viemos para entrar não. Nós não trouxemos dinheiro”. E ele disse: “Que dinheiro? Que conversa de dinheiro? Entrem!” Aí entrei eu, uma madrinha minha lá do Casteliano que tinha vindo para a missa, e entramos para o drama, e os meninos. A meninada do Compadre Chico me acompanhou tudo, e entrou todo mundo, entraram e não pagaram não, não tinha dinheiro, era campal. O drama era dele. Eram as filhas dele e a Benedita Preta. Lembro que a Benedita cantava uma música da viuvinha. Lembro, só não sei é dos pés. Vi muitos dramas. É. Veio uma família do Acaraú, passaram uns tempos aqui, tinha duas ou três filhas moças, duas moças e uma menina, davam drama também, eram boas, eram dramistas boas. Aí as meninas daqui sempre davam drama. Era animado! Uma hora por outra davam drama, uma coroação. Agora nunca mais teve, nunca mais deram um drama e nem coroação. Agora, se lembraram de fazer coroação.*

Seria essa viuvinha que ainda marca a memória de Rosa Bernardo nos seus mais de cem anos?

#### *VIUVINHA ELEGANTE*

*Sou viuvinha elegante*

*Não quero mais me casar*

*Os homens de hoje em dia*

*Quando as mulheres se enterram*

*Eles já querem namorar*

*É um de lá outro de cá*

*Ninguém pode suportar*

*Se o jovem Antonio  
Fosse aqui neste salão  
Se ele me amasse  
Eu dava meu coração*

*Ontem, ontem, à tardinha  
Eu estava na janela  
Olhou o jovem Raimundo  
E disse: Menina, você é bela!*

*É um de lá outro de cá  
Ninguém pode suportar*

*Vou embora desta terra  
Vou sair deste torrão  
Porque o jovem José  
Não me deu mais atenção*

*É um de lá outro de cá  
Ninguém pode suportar*

*Adeus que eu vou embora  
Vou sair deste salão  
Porque o Jovem Francisco  
Não me deu mais atenção*

*É um de lá outro de cá  
ninguém pode suportar*

O artista de circo era um viajante, que o cantarolar anunciava como um ladrão de mulher (hoje tem espetáculo, tem sim senhor, e o palhaço o que, é ladrão de mulher?). Suponho que este andarilho-artista tenha seqüestrado a atenção das meninas que se fizeram dramistas em Guriú

*Hoje tem espetáculo?*

*Chula: Anônimo / Macacófito: Toninho Ferragutti)*

*Hoje tem espetáculo?  
Tem, sim sinhô.  
É às oito da noite?  
É, sim sinhô.  
Hoje tem marmelada?  
Tem, sim sinhô.  
Hoje tem goiabada?  
Tem, sim sinhô.*

*É de noite? É de dia?  
É, sim sinhô.*

*Aproveita moçada!  
Dez tostões não é nada!  
Sentadinho na bancada!  
Pra ver a namorada!  
E a criança que chora?  
É que qué mamá.  
E a mulhé que namora?  
É que qué casá.  
Mas o palhaço, o que é?  
É ladrão de mulhé.  
E o palhaço, o que é?  
É ladrão de mulhé.  
E o palhaço, quem foi?  
Foi ladrão de boi.*

*Papai, mamãe, venham ver titia  
Tomando banho de água fria.  
Papai, mamãe, venham ver vovó  
Tomando banho de água só.  
Papai, mamãe, venham ver Loló  
Tomando vinho com pão-de-ló.*

*E a moçada na janela?  
Tem cara de panela.  
E a nêga no portão?  
Tem cara de carvão.  
Hoje tem forrobodó?  
Tem, sim sinhô.  
É na casa da vó?  
É na sua, é na sua.  
Hoje tem arrelia?  
Tem, sim sinhô.  
É de perna-de-pau?  
É de blau-blau-blau.*

*Oh raio, oh sol, suspende a lua!  
Olha o palhaço no meio da rua!*

*E o palhaço, o que é?  
É ladrão de mulhé!  
Viva a rapaziada sem ceroulas!  
Vivaaaaa!!!*

Esse espírito viajante comum aos circenses com sua arte ambulante parece fazer eco nestas mocinhas de Guriú. Julgo que elas *roubaram* um pouco deste estilo



viajante. Há registros de viagens em várias gerações de dramistas. Rita, nascida em 1938 e representando as gerações posteriores as filhas do dono das terras de Guriú, fala desta perambulância da alegria:

*Nós éramos quatro dramistas, essas quatro dramistas, a gente dava drama no Espraiado, nas Carrapateiras, no como é o nome meu Deus...no Preá, na Jericoacoara, na Caiçara, Pedra Branca, Guriú. Depois que nós chegamos aqui nós chamamos outras dramistas. Era Manoela, era eu, era a Erismar e era a Comadre Wanda.*

Viajando a pé da Barrinha até o Guriú, esta *troupe perambulante, desterritorizando-se<sup>8</sup>, reterritORIZANDO-se a cada instante* vivia sob o regime do distribuir alegria para a gente que corria para ver as dramistas meninas e depois voltavam para casa:

*Teve um drama que nós demos aqui, nós viemos dá um drama aqui, quando nós chegamos aqui, era eu, a Manoela, era a Sangâlo e a Josefa. Viemos dá esse drama aqui. Quando nós chegamos aqui, o Seu Caboclinho Marques deu a garagem para a gente fazer um drama, ele gostou muito de nós. Aí bem, ‘nós vamos dá um drama’, e quando foi sábado nós fomos fazer o palco, fizemos o palco, enfeitamos, fizemos tudo, me lembro como se fosse hoje, tudo, tudo era bem arrumadinho, os pezinhos de plantas e tudo, arrastava tábuas, quando abria o palco assim, o palco era sempre lá, que era para a baiana dançar. Quando foi de tarde era para nós ir se arrumar que era para puder sair, e aí quando foi de noite começou a chegar gente do Mangue seco<sup>9</sup>, aí começou a sair, a chegar gente, e escureceu, escureceu, era tanta gente do Mangue seco.*

### 3.2 Os Pequenos Circos que Passavam por Guriú e o Aprender a ser Dramista

Há registros de que grandes companhias circenses vieram ao Brasil. O que aconteceu foi que, da Europa, “os elencos começaram a se deslocar, a atender aos reclamos do seu nomadismo atávico que agora os desafiava a cruzarem o Atlântico”. (OLIVEIRA,

<sup>8</sup> Segundo Lins, “a desterritorialização encontra sua força nas saídas: o território ‘dos animais dos territórios ‘*não vale senão com relação a um movimento pelo qual dele se sai*. Para Deleuze, *não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território (isto é, desterritorialização) sem que haja, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar alhures, em outra coisa.*” (2005, p. 1245. Daniel Lins afirma ainda que tudo acontece “por desterritorialização/territorialização, tudo opera, como nos *sites*, os espaços da mostraçãõ, de apresentação do visual. Há deformação, mudança da estrutura, partida para outras estradas, novas peles, sempre para as mutações, para o *por vir*. É o devir-criança inserido no coração do rizoma, o contrário, pois da árvore: as estruturas arbórescentes têm saudades do passado, são atraídas pelo cemitério, pelo pensamento-túmulo; o rizoma sente saudade do futuro, ele é linha-artista por excelência. (idem, p. 1246).

<sup>9</sup> Mangue Seco, Guriú e Córrego do Braço são três comunidades rurais de assentamento do INCRA no litoral oeste. Representam o triunfo da população destas três localidades em uma luta travada contra a Empresa Vitória Régia que havia comprado as terras que antes pertenciam ao Caboclinho Marquês e que foram vendidas para tal empresa após sua morte. Seus antigos trabalhadores são hoje colonos do INCRA com casa de tijolos, banheiro, luz elétrica, água encanada e atendidos por programas de geração de renda do INCRA.

1978, p. 4). Das praças e feiras para o circo de tapa-beco de cortina de algodão puxada entre duas casas, do circo de pau-a-pique ao circo do pau-fincado, no século XX, o circo impôs seu espaço na cultura brasileira. Desde a sua chegada ao Brasil na companhia dos saltimbancos, o circo já tinha tendas como estruturas.

Inestimáveis foram os serviços prestados a formação artística e cultural do povo brasileiro por esses semeadores de Cultura. Foram eles os portadores das primeiras mensagens do teatro, através das pantomimas, da música popular e erudita, do ballet, da mímica, da arte eqüestre, da cultura física; suas ‘menageries’ eram zoológicos ambulantes através do qual o homem do povo ampliava as suas noções sobre o universo. Até na forma simples de sua propaganda, ministravam conhecimentos rudimentares de história natural: ursos da Sibéria, leões da África, elefantes da Índia, tigres de bengala. (OLIVEIRA, 1978, p. 4).

Este povo de circo foi à procura do público. No século XIX, com precárias condições de comunicação, “podemos avaliar o heroísmo de elencos estrangeiros que penetravam o interior do Brasil, vadeando rios, atravessando campos, transpondo serras para levar a todos os rincões a sua mensagem de paz, de cultura e de alegria”. (OLIVEIRA, 1978, p.4).

Quanto à manutenção do legado cabia as famílias circenses tradicionais o cuidado da preservação. Dispondo das ferramentas estruturantes que a linguagem oferece aos adultos para não morrer antes de vir a gastar todas as suas possibilidades de uma perpetuação qualquer e possível. E as crianças e jovens eram suas metas.

As crianças habitando este mundo de vida e trabalho constante ao redor da arte, a circense, eram conduzidas a aderir a este estado artístico produtivo constante e com infundável gama de formas de trabalho exercidas por seus familiares. Neste aprender-brincando das crianças circenses, todos os adultos circenses faziam-se mestres.

Cuidavam de assumir este lugar de mestre, nomear-se assim e esperar o reconhecimento deste lugar. Digo que similarmente essa rotina circense de mestres e aprendizes teria ocorrido também em sessenta anos de dramistas e aprendizes em Guriú, pois só é a partir do reconhecimento dos aprendizes que alguém *vinga* no seu projeto de educar. Fransquinha do Cigano, nascida em 1963, narra a eleição de uma mestra:

*Era eu, a Antonia, a finada Fátima e a Antonia Cruz. Fomos chamar a Nilda para ensinar a gente. Fomos lá na casa dela, aí ela foi e ensinou, ela foi e combinou e marcou a hora da gente ir, ia a tarde e ia a noite para aprender. Passamos perto de um mês para aprender e fazer o drama. Apresentamos na garagem, naquela garagem aonde bota o carro hoje da Associação dos Moradores. Fizemos o palco, a gente mesmo preparou o palco. A Nilda ensinou a gente a dançar, a gente falar das horas que precisava assim parte*

*de homem, a parte da mulher, a parte dos velhos que a gente saía também, ela ensinou e também, e a gente foi lá e interpretou, como era para ser a parte da Borboleta, que era para ser, as roupas foi a gente que fez com ela, ela orientou porque ela era acostumada a sair. Nas horas finais do drama, ela estava na hora. Ela dava o som da voz. O tocador tocava. Era o Zé Tetel acompanhou todos. Ensaíamos com ele só no dia, a madrinha Nilda vinha e cantava com ele a música, ele acompanhava no violão.*

O mestre, esteja onde estiver, precisa tornar possível a tarefa de educar, e isso só se efetiva quando se coloca em cena o desejo de algum sujeito de aprender. Ajuda, porém, que seja projeto da sociedade oferecer oportunidades eficazes para quem quer aprender. Nos circos não havia espaço para a descrença do ato de educar. E as dramistas de Guriú estavam bem certas de que queriam êxito e sonhavam com boas bilheterias. E sucesso de público depende da criação de talentos.

Lucinauda, que foi dramista na virada deste século XXI, descreve essa montagem de novos talentos nos primeiros anos desta década atual:

*Porque quando a gente estava ensaiando muita gente dizia: “Ah essas daí não sabem de nada, não vão saber fazer nada”. Diziam que a gente não sabia fazer nada, e eu acho que no tempo da Dona Lourdes eu fui a melhor e por mais que, com licença da palavra, que as outras três eram mais bonitas e bem mais feitas do que eu, mas na hora de mostrar o seu talento, eu ganhei. O que importa é a pessoa saber fazer o negócio. É mostrar, é fazer o gesto legal, saber e não errar os passos, porque se uma erra o passo todas vão errar, e todo tempo tentando não errar, tentando ir igual com as outras, estar pensando ali no que está fazendo, porque tem gente que fala as coisas, mas o pensamento longe, e tem que está ali com a cabeça ali pensando ali como é que vai para na hora que sair e voltar, na hora de entrar ali para o camarim e trocar de roupa, já ter outra roupa para a próxima. Já tinha feito a Carla Perez, tinha experiência de dançar, sambar. Eu dançava nas festas, forró.*

Alguém que aprende pertenceu já por um tempo a um lugar de ignorância a respeito de certo saber. E soma-se a alguém que acredita que pode ensinar, e o chama de mestre. Empenhados na educação das crianças, este povo nômade do circo não acreditava que algo se colocasse contra este projeto coletivo de ter crianças educadas. Ser migrante, ser errante, ser ambulante, *andar com malas nas costas*, nunca representou elemento que impossibilitasse o aprendizado das crianças.

Esses circos que passaram em Guriú trouxeram a imortalização da baianinha e sua ginga, seu gingado. Ser baianinha em Guriú era um raro privilégio de muito poucas meninas. Das diversas gerações entrevistadas, as famosas baianas foram: Benedita Preta, Mentinha do Chico Rodrigues, Nilda, Ivonete, Raimunda Inácio, Raimunda Laura e Princesa. Todas foram

notabilizadas pelo apuro de suas técnicas. Havia algo nesses corpos que favoreciam a diferenciação diante das demais dramistas aos olhos das participantes, da mestra e do público. Baianinha em Guriú era algo capaz de *fechar o tempo*. Torna-se baianinha é emblemático desta condição que condiciona a aprendizagem circense ou de Guriú. Só ganhava o título de Baiana aquelas meninas que demonstravam habilidade suficiente de elasticidade para suportar a performance encantadora da baiana. Sucesso maior de público sempre. Mariinha narra que, na década de 1970, existia uma escolha rigorosa de quem ia ser a baiana do drama:

*Os nossos dramas eram muito organizados, todas queriam dançar baiana, só que tinha umas que tinham as juntas mais duras, não sabiam rebolar, não sabiam bailar, aí aquelas tinham que ser outras coisas. Era a gente mesmo que escolhia quem dava para ser baiana e quem não dava que era a pessoa que tinha corpo para saber se rebolar, porque as baianas não saiam praticamente nuas, mas elas saiam com as roupas mais devassas do que as outras, barriguinha de fora, só de biquíni com uma sainha bem curtinha, aí se fosse mal feita?, eu era a baiana, do grupo da Comadre Chica era a Antonia, e a Nilda também foi baiana. Às vezes eles pediam para repetir duas ou três vezes e a gente dizia: “Gente, ninguém agüenta mais!”, porque eles queriam uma e a gente já mudava de passo e ficava cansada. Todas queriam ser baianas, porque era quem ganhava mais, porque a baiana se a primeira vez que ela saísse e pedisse bis, dessem aquelas palmas e que queriam mais, aí aquelas faixas ela já mandava. E se ela dançasse três vezes ela tinha direito de mandar a faixa três vezes. A gente resolveu colocar duas baianas, para diminuir as queixas, aí dançava uma primeira e a depois colocava a outra, e no final quando elas estavam descansadas o público pedia para julgar as duas. Eles pediam para botar as duas no palco para dançar juntas, na baiana. Era na hora da baiana que a gente ganhava mais dinheiro, porque botava faixa no rapaz, em homem casado também a gente botava.*

Demonstrando inclinação para este lugar, a menina virava aprendiz de baianinha. Foi assim nesses 60 anos de registros das nossas memorialistas. Princesa, uma das primeiras baianas do século XXI (e não se sabe quantas ainda teremos...), foi tomar aulas com sua cunhada, a Franscisca (de codnome Pinta). É Pinta que relata:

*Ela chegou para mim e disse que ia brincar o drama que a Dona Alda ia ajeitar, aí ela foi e pediu para eu dá umas dicas assim das danças de baiana. E mesmo ela foi ser baiana também, aí eu dançava para ela ver, aí eu ensinava assim as músicas, quando ela não cantava assim na voz eu ensinava de novo, elas vieram várias vezes ensaiar aqui, e eu ensinava a dançar, a fazer os passos, como era e como não era. Eu ainda lembro.*

Foi Nilda quem cantou uma das musiquinhas que acompanhavam as contorções que só as baianinhas sabiam fazer. E por isso mesmo que podiam ser baianinhas. Para cantar

tem que ir vencendo o medo de gastar a fita do gravador alheio com versos quebrados, com buracos de palavras no meio das frases e que insistem em não voltar à lembrança. Isso exaure muito as memorialistas.

Nilda supera, porém, estas trapaças da memória e vence tudo e canta. E diz: “*a Baiana de primeiro era assim...*”. De Benedita da Preta (a filha da empregada de Zeza) ao aparecimento do grupo da Princesa da Alda (2000) nem a música restou e as antigas baianinhas reclamam que o rebolado acelerou muito. O rebolado da baianinha sempre foi uma hora prestigiadíssima do público.



Princesa é a última das baianas de Guriú (2000)?

Então, Nilda cantou:

*A Baianinha quando vem chegando*

*Ela vem cheia de mil fantasias*

*Ela requebra, requebra, requebra*

*A baiana faceira é do Brasil*

*Ela vem toda cheia de renda*

*Vem do batuque*

*Vem se requebrando*

*Ela quebra de qualquer maneira*

*Com as mãos nas cadeiras*

*Vem se requebrando*

Nilda já tinha alertado para o fato de que aprendeu vendo circos que passavam e assistindo aos dramas das mais velhas e chegando a casa e imitando. Em dez anos só esbarrei com um circo em Guriú, em março de 1996. Posso dizer que cheguei ao Guriú junto com um circo; ou melhor, coabitamos juntos lá. Vi crianças acompanhando circenses convidando para o espetáculo e recitando aqueles típicos recitativos: *E o palhaço o que? é ladrão de mulher*. Mas levei 8 anos para intuir uma semelhança entre povo circense e dramatas.

Nilda revela...

*lembro que quando eu era criança de quatro, cinco, seis anos minha mãe levava para esses dramas. Quando eu chegava dos dramas no outro dia, eu ia imitar. Aí meu pai e o finado velho dono da terra, o velho Caboclinho achavam engraçado, aí me mandavam brincar, eu imitava, e aí as meninas viram que eu era assim e convidavam para eu brincar no drama com elas. Foi o tempo que elas pararam mais e eu continuei com meu grupo.*

Tendo aprendido assim com suas amigas de palco, de tablado e também mestres queridas, o que se podia fazer na hora da esperada hora da destituição das mais velhas deste lugar de atriz era não deixar o en-canto acabar. Nilda fez disto a sua existência. Foi mestra de várias gerações e não nega a influência dos circos na sua arte de rebolar e ensinar as outras novas baianinhas.

Pareço escutar a Alcione maranhense gritando: “*Não deixa o samba morrer, não deixa o samba acabar*”. Aqui na realidade dos dramas de Guriú não acredito que alguém fizesse tal súplica. Uma geração encaminhava e, pelo simples fato de estarem livres exercer o lugar de mestra de drama. O casamento não condenou a descer do palco feito com tábuas e agora podiam montar os seus grupos de dramatas e se responsabilizar por esta condução das meninas até o lugar de dramatas.

Ligadas ao passado venturoso de dramatas, agora era sendo mestras que obtinham um novo prazer com os dramas. E Nilda explica que “*os dramas, eu só não faço é representar, mas no momento em que eu estou ensinando, eu estou dançando, estou fazendo todos os gestos com elas.*”

Quem ensina faz tudo praticamente, mas não representa, pois para representar tem que ser dramata. E nisso se concentra a principal diferença entre dramata e mestra. Uma mestra faz tudo, menos representar algum papel na hora das apresentações.

A concepção de que encenar uma peça é representar parece algo óbvio, mas certamente traz em si algumas noções do que seja o teatro. Representar é um termo com significados diversos. Além de levar ‘a cena’, exibir pode

expressar a condição de ‘ser a imagem ou a reprodução de’. Este último significado predominou nos debates sobre o teatro na sociedade brasileira oitocentista. (DUARTE, 1995, p. 129).

E era necessário sair procurando neófitas, gente nova, sangue novo e com talento para dançar, cantar e encantar o público ou esperar que um dia um novo grupo solicitasse o direito de aprender a ser dramista. Nilda vai citando os nomes das companheiras-dramistas e revela que era grande a participação de várias mocinhas:

*...que eram moças no meu tempo, elas eram moças naquele nosso tempo, tudo a gente brincava, um sábado uma ia, no outro sábado já era aquela era quem ia, as mocinhas naquela época do meu tempo tudo participava, que eu convidava. As que queriam! É foi até eu me casar, até na era de 72, quando eu me casei.*

Apesar de Nilda só ter afirmado a imitação das baianinhas de circo, suponho que os dramas dos circos podem ter servido de inspiração para as dramistas de Guriú. Anúncios do começo do século XX convidam para dramas e farsas no circo. Spinelli e Benjamin foram os principais articuladores da presença de dramas, chanchadas, comédias ligeiras e farsas no circo:

Os dramas apresentados tinham sempre como personagens a ingênua, o galã, o vilão, a dama central. Sua origem estava nos melodramas no século XIX, trazidos para o Brasil pelas companhias estrangeiras, principalmente portuguesas; as representações cômicas-comédias, chanchadas, esquetes tinham como base a commedia dell’arte, largamente difundida nos Theatres de la Foire, na França. Além de melodramas, Spinelli montou também operetas e uma tragédia, a peça ‘Othelo’, de Shakespeare, tendo como protagonista o próprio Benjamin de Oliveira. (COSTA, 1999, p. 69)

Portanto há uma verossimilhança de vínculos entre aqueles circos que passavam em Guriú e as meninas do lugar que também foram um pouco mambembes, ciganas, artistas de circo, enquanto os casamentos não as mantiveram longe destas possibilidades de liberdade dos dogmas apregoados pela dominação masculina e seguidos por todas as outras, as não-artistas. Rita Carvalho, nascida em 1938, explicita o valor do trabalho da dramista e a complacência que tinham até dos namorados:

*Minha filha, eu vou lhe dizer, eu namorei um rapaz, ele fazia era a roupa, quando eu saía em traje de homem, ele adorava, ele não queria era que eu sáísse de baiana. Tinha comédia e a gente saía de traje de homem, ele adorava quando eu saía de drama, não tinha raiva, não brigava, não tinha nada a ver com isso, ele gostava. Agora o negócio é que tinha uns rapazes que não queria que a gente mostrasse as canelas da gente quando chegava na metade do drama. Dizia: ‘pára, pára’. Para dançar com as dramistas.*

Quem foi dramista escapou das amarras enquanto foi possível. E, depois de casadas, instaladas neste lugar de mestras, iam para as apresentações em outras localidades, escolhiam as comédias que iam apresentar, selecionavam as meninas que iam dançar, costuravam roupas, criavam os gestos, aceitavam os convites para apresentar dramas em outras paragens e arrumavam os palcos improvisados. Maria Áurea, a mãe da Vandéirla, foi a costureira do grupo de dramistas que se apresentou em 2000 e 2001:

*Era, ora, é excelente (risos). Eu me sentia feliz, mulher, por que as pessoas perguntavam: “Quem foi que fez essas roupas aqui destas dramistas.” E respondiam: “Foi a Maria Áurea quem fez!”. Ah, Meu Deus do céu, gostavam demais porque era caprichada mesmo, as roupinhas delas eram bem feitas, eram organizadas mesmo. Eu guardo, está guardado as roupas delas. Eu vou até falar com elas aí, porque a Vandéirla, eu sei que ela não vai brincar mais, porque as dramistas com quem ela brincava talvez não queiram mais brincar, eu vou ver se elas não querem organizar um dia para brincar um, mesmo que elas queiram brincar as roupas já não dão mais para as meninas que elas já formaram mais, que elas eram mais novas dessa época, então eu vou oferecer para as meninas da Fransquinha. Mas está tudo guardadinha, dobrei, está guardadinha, tudo boazinha ainda. O primeiro drama que elas tinham brincado foi esse da Nilda, esse que elas brincaram ali da Alda foi muito mais bem organizado, elas ensaiaram bem, cantaram bem, brincaram bem, elas brincaram três dramas ainda.*



Maria Áurea, mãe da Aurilúcia e costureira do grupo de 2000



Ficavam conhecidas como as pessoas que *ajeitavam as meninas para sair em drama*; livres para dirigir essas pequenas companhias do prazer de encenar e cantar:

*Somos os sorrisos da festa  
Somos os sorrisos do amor  
Somos os sorrisos da festa  
Somos os sorrisos do amor*

*Eu sou a rosa encarnada  
Sou mais linda e perfumada  
Quero estar todo em teu ser  
Eu sou a rosa encarnada*

*Somos os sorrisos da festa  
Somos os sorrisos do amor  
Somos os sorrisos da festa  
Somos os sorrisos do amor*

*Eu sou a rosa azul  
Sou a mais linda e perfumada  
Eu trago a minha bandeira  
Do lindo partido azul*

*Somos os sorrisos da festa  
Somos os sorrisos do amor  
Somos os sorrisos da festa  
Somos os sorrisos do amor*

*Eu sou a rosa amarela  
Da cor de ouro e flanela  
Quero estar todo em seu ser  
Eu sou a rosa amarela*

*Somos os sorrisos da festa  
Somos os sorrisos do amor  
Somos os sorrisos da festa  
Somos os sorrisos do amor*

*Eu sou a rosa roxa  
Quase sempre esquecida  
Quando arranjo um casamento  
Fico toda sacudida*

*Quando arranjo um casamento  
Fico toda sacudida  
Somos os sorrisos da festa  
Somos os sorrisos do amor  
Somos os sorrisos da festa  
Somos os sorrisos do amor*

### 3.3 Eram Mambembes os Antepassados das Dramistas? Guriú, Porto de Partida e Chegada, com Descobertas Feitas no Caminhar

Dramistas, ao sabor da vontade de viajar ao vento, não ficaram confinadas as apresentações para a população de Guriú. Na permanência de mais quarenta dias em Guriú, entre abril e maio de 2004, tive a oportunidade de, reunindo grupos de dramistas e mestras ou entrevistando individualmente, perceber a recorrência de relatos sobre certo jeito nômade que as dramistas de Guriú adquiriram. Confesso que minha idéia inicial era de ver os dramas de Guriú como um aspecto autógeno. As falas das mulheres de Guriú foram significando que qualquer tentativa de ver os dramas cantados como algo característico do povo habitante naquele recanto praiano seria pura ilusão. Nada seria tão pouco nativo em Guriú quanto suas comédias de drama. Já este fato isoladamente arrasa qualquer ação salvacionista em prol da preservação do patrimônio cultural autóctone de Guriú.

Uma dramista de Guriú é uma verdadeira *máquina de guerra*:

[...] engendradora de fluxos nômades, produzida por um pensar-sentir que não depende de uma alteridade, de outrem, como individualidade desvinculada do desejo e da vida, mas que acoplada aos fluxos e refluxos, produz devires encarnados no universo. (LINS, 2004, p. 33).

Qualquer tentativa de tornar as comédias de drama uma produção aborígine é mera ilusão. A recordação dos dramas e as lembranças das dramistas falam destes *fluxos e refluxos* todos de influências que essas mulheres reuniram desde os primeiros anos da década de 1940 até as últimas produções que ocorreram no começo deste século XXI. Habitantes de Guriú, essas dramistas foram fazendo sucesso na região e iam apresentar dramas em diversas localidades. Pedra Branca, Corquinho, Córrego do Urubu, Mangue Seco, Jericoacoara. As dramistas foram se desterritorizando, ainda que fossem anunciadas como dramistas de Guriú e para lá voltavam após as apresentações. Pertenciam ao que conseguiam encontrar no caminhar, espiavam o mundo e voltavam para perto da branca areia e para a espera de boa safra de camurupim.

Iraci é a única descendente do casal Marques que se lembra das apresentações feitas em outras localidades...



Casal Marques, os donos da fazenda, Zeza e Caboclinho

Ela narra mais de uma apresentação e isso se confunde com uma informação de Edite de que havia convites para apresentações, mas seu pai não permitia que fossem. Iraci não se esqueceu e revela:

*Mas que essa parte assim de drama era transportada com dificuldade, não havia esse movimento de transportes, de quatro rodas, de caminhão. Era transportada era nos animais a bagagem toda, a gente ia com uma alegria muito grande, a cavalo, aí eu digo que aquelas pessoas ali de Gijoca, se chegassem a fazer uma entrevista com eles, e perguntasse: “Lembra da família do Caboclinho, das moças que davam drama?”, eles confirmam. Então nós íamos alegres e voltávamos alegres, aonde nós íamos mesmo ao próprio Guriú...mamãe acompanhava, mamãe e papai nos acompanhava. Eu digo assim que nós levamos a nossa vida assim uma época em Fortaleza e outra trabalhando e brincando, se descontraindo das coisas. Lá mesmo nós passamos um bom pedaço. A mais velha casou lá, eu também casei naquela mesma igreja, a igreja de Santo Antonio, ela casou em 1945, eu me casei em 1948.*

Nilda relembra que “quando a semana era muito sufocada e a gente não tinha muito tempo, diziam: “*Não, mulher, estes trajes aqui, vai dá para gente brincar*”, a gente só fazia era encher as malas, esse tempo era aquelas malotinhas. Ia à cavalo! Só uma vez que a Ducarmo foi brincar com a gente, lá no Corguinho, que a gente foi de pés”.

Este ato de viajar para fazer apresentações nas vizinhanças, além de fazê-las famosas na região e dar-lhes um poder de compra, já que ganhavam dinheiro com a arte dramática, iam ampliando o mundo, projetando relações de compreensão para além do que parecia ser o mundo visto só do Guriú. Era preciso aproveitar antes que o casamento lhes batesse às portas, pois enquanto isso podiam ser dramatas:

*Boa noite, Tia Chiquinha  
Eu não vim lhe visitar  
Eu vim ver a prima Rosa  
Para comigo casar*

*Seu moço, vá se assentando  
Deixe o pai dela chegar  
Sem a resposta do velho  
Nada posso despachar*

*Mamãe, diga pru rapaz  
Que o rapaz vive avexado  
O papai foi ao mercado  
Chegou um pouco embriagado*

*Tu já estás com as quatro vidas  
Vão fazer raiva  
Ao teu pai  
Vai fazer raiva ao teu pai  
Para depois ter prejuízo*

O pai chega:

*Boa noite, Senhor Heitor  
Me preste bem atenção!  
Hoje eu danço  
Com a minha velha  
Nem que seja distração*

*Agarra a Rosa, Mané Gonçalo  
A festa já está tocando  
Hoje eu danço  
Com a minha velha  
Nem que seja caxingando*

*Hoje eu danço  
Com a minha velha  
Nem que seja caxingando*

E quando ser atriz fosse conjugação pretérita, surgia a identidade de mestra das mais novas dramistas. Não havia espaço para a nostalgia dolorosa. Algumas ex-dramistas, na condição de irmãs mais velhas, mães ou tias acompanhavam o grupo perambulante.

Relembra Erotildes, nascida em 1944, que é chamada por todas de Ostildes:

*Eu comprei uma rede muito boa branca, eu comprei dez metros de algodãozinho, naquele tempo algodãozinho era uma coisa boa, viu, bordei, eu mesma bordei o meu lençol, bem bordado, minha rede bem boa. Aí fiz*

*outro drama e comprei os fios, mandei fazer as varandas da rede, quando acabei botei na minha rede, e quando eu me casei, foi a minha rede da lua de mel! E comprei uma mala, de primeiro não era guarda roupa não quando casava, era uma mala, ainda hoje eu tenho! Comprei minha mala, daquelas malas grandes, comprei muita coisa, ainda a tenho. Eu comprava pedaço de pano para nós.*

A liberdade para viajar só tinham as meninas dramistas; este poder de compra era exclusivo das dramistas. Ivonete, representante da geração de 1970 informa que participar em drama dava um lucrozinho:

*Dava, que eu botei dois dentes uma vez, o dentista fez por trinta mil réis, o que é que é trinta mil réis hoje?, Eu não entendo mais o negócio daquele tempo, mas foi trinta mil réis. E dava para a gente fazer a roupa, só que na época delas elas não faziam tarrafa. Então eu ia produzir meu dinheiro, porque se eu fosse comprar uma aí acabava. Eu comprava tucum, do tucum eu ia fiar, para fazer tarrafa e vender ao pai do João Amsterdam, ao Finado Mané Gomes. Eu vendia a ele tarrafa de pesca. A gente vendia para o Maranhão, aí daquele dinheiro a gente ia produzir ele, porque ninguém ia comprar roupa porque não dava, então a gente comprava dois ou três quilos de tucum, tucum é uma coisa que a gente fia, que antigamente não tinha tarrafa de nylon, era de fio, aí então a gente fazia aquelas tarrafas, duas, três, quatro, dez, o tanto que desse, e a gente ia pegar esse tucum no Córrego da Forquilha, aí então a gente ia fiar para aquele dinheiro não acabar, ia produzir, também a gente ia tirar uma parte para nossas roupas, que se a gente fosse brincar um drama com essa roupa, mas na outra a gente ia, mas já ia com outras partes, que cada vez ia precisar de mais roupa, e o papel não dura muito, era papel crepon, era caro, papel de seda não servia para a roupa, que se rasga, aí papel crepon era mais caro..*

Recebidas com *honorarias* de convidadas apreciadas, as passagens das troupes não eram despercebidas. Como costumam dizer, a presença das dramistas de Guriú *juntava gente*. Rita Carvalho conta:

*Sabe o que é que eu lembro? A primeira coisa importante que eu comprei com o dinheiro de drama foram uns brincos. Um argolinhas, que eu nunca tinha furado minhas orelhas. O primeiro drama que eu dei, eu comprei minhas argolas. Eram centavos, sei que eram centavos, sei lá, dois mil réis, cinco mil réis. Era uma coisa assim. Aí eu tinha dito para minha irmã: “Minha irmã, eu quero inventar este drama para comprar os brincos para mim”. E ela disse: “Uns brincos, minha irmã?”. E eu disse: “uns brincos”. E ela disse: “minha irmã, tu tem coragem de furar tuas orelhas?”. Eu disse: “Tenho, eu tenho coragem de furar minhas orelhas!”. E ela disse: “Minha irmã, pois eu não tenho coragem de furar minhas orelhas”. E eu disse: “Pois eu tenho”. Aí nesse drama, quando foi no fim desse drama, ela me ajudou ainda a comprar. Veio um Ourives, ele usava umas capaguinhas assim, e aí furaram minhas orelhas.*

As lembranças das dramistas são carregadas destas viagens e dos acontecimentos vinculados a estas aventuras possíveis em um tempo em que meninas só saíam de Guriú para alguma festa de padroeira em outra localidade. E, olhe lá! No geral, se faziam acompanhar de mães e da mestra que iriam dar todo o apoio na organização do evento, sustentar o espetáculo por trás das empanadas, cuidar de ir para a bilheteria, ajudar nas trocas de roupas e vigiar os flertes. Fransquinha do Cigano diz: que nas “*faixas compensava muito, porque o rapaz que queria namorar com aquelas dramistas dava um dinheirinho mais para ela. Elas tendo namorado iam louvar era os namorados dela*”.

As narrações das viagens são depoimentos repletos de prazer e das lembranças boas de tantas viagens com ralos recursos, mas a vida da grande totalidade da população de Guriú sempre foi sobreviver sem dinheiro e com bastante labor.

As primeiras dramistas vistas por Wanda eram mulheres casadas vindas de outra comunidade. Ela viu desde pequenina que drama é espaço libertador para a mulher da região.

*O primeiro drama que eu conheci, quando eu era menininha, moçotinha, foi como eu lhe falei, essas mulheres do drama, essas mulheres casadas da Pedra Branca. Elas vieram brincar em Guriú. O nome delas eu não estou bem lembrada. Eu sei bem dessa Maria Cândido. Elas moravam ali para as bandas da Pedra Branca. Vieram elas na canoa para brincarem um drama, aí foi o segundo que eu assisti. O primeiro foi delas que vieram de lá para brincar em Guriú. Aí depois que elas brincaram o drama, aí foram embora, voltaram, aí com uns tempos elas vieram a família toda para morar aqui no Guriú, elas vieram morar no Guriú, aí ficou continuando drama, na época eu brincava e aí fui brincar junto com elas. Mas primeiro, elas vieram só.*

Escolha menos ousada fizeram as representantes do grupo de Alda que se apresentou até 2001. Maria Áurea afirma:

*Parece, drama parece sempre, só quem tem uns mais organizados do que outros, as roupas são mais bem feitas, são mais organizadas, elas fazem parte de dramas diferentes das outras assim porque elas mudam os cânticos. Eu gosto demais de drama. Se elas ainda brincassem, eu gostaria mais. Eu sei que de drama mesmo que eu assisti, esse drama das meninas foi muito importante. Se elas tivessem continuado brincando como elas vinham brincando, o Chaga Bela acompanhando tinha sido muito delicioso, tinha gente que tinha vontade de levar elas assim para as partes, para os lugares, mas nunca elas se ativeram assim de levar para outros lugares, como para a Pedra Branca, para o Córrego do braço, teve convite, a gente ainda andou tentando levar para o Córrego do Braço mas a mulher deu para trás, a Dona Alda, pois as meninas, elas ficaram doidas para ir, se ela tivesse levado enfrente a gente tinha ido.*

Eram filhas de Dioniso as meninas dramistas de Guriú? E a mãe delas era a música? Dioniso que é

O nome grego para o êxtase. Dioniso que é o deus do caos, da desmensura, da disformidade, da fúria sexual e do fluxo da vida; é o deus da fecundidade da terra e da noite criadora do som, é o deus da música, a arte universal, mãe de todas as artes. (DIAS, 2005, p. 26).

Deu para perceber que as dramistas não tinham pai, patrono e muito menos patrão. Só precisavam da permissão do dono da garagem, que era fiel espectador. Reinavam por conta de suas próprias decisões e pediam ajuda de um cantador, de um tocador. Havia então um encontro musical fecundo entre as meninas dramistas e os tocadores. Interessante é este elemento quase coadjuvante que é o músico. Eles colocam uma impossibilidade e possibilidade, enfim um espaço paradoxal para estas atrizes... Se as vozes não forem organizadas sobre a batuta deles: caso perdido, fracasso certo com o público. Isso significa que a música, a sonoridade, a expressão musical é algo essencial e importante demais, mas eles só apareciam no final da jornada de ensaios e nas horas de apresentação.

Chico Ana, nascido em 1943, acompanhou no violão algumas apresentações de dramistas. O contato com o tocador era feito pela mestra, pelo dono da casa onde se apresentavam as dramistas e, nas gerações mais novas, pelas próprias meninas. Este tocador relata que:

*...era convidado para ir naquelas casas e aí quando a gente chegava lá, recebiam a gente muito bem e aí a gente pegava e ficava e quando era a noite se reunia aquele pessoal, todo mundo dançava, todo mundo brincava, aquela brincadeira, aí chegava aquelas dramistas e iam fazer aquelas comédias, e aí todo mundo se divertia.*

Dioniso tão viajante, tão mambembe! Os mambembes tão viajados e inspirando as mocinhas dramistas de Guriú; as dramistas-mocinhas tão dionisíacas por terem adotado este jeito meio mambembe.

Dioniso era um deus nômade, viajava muito, mas nunca se sentia em casa. Essa ambigüidade, essa inquietude é própria dos artistas mambembes. O caráter sobre-humano dos trapezistas, também lembra-nos a superação dos limites humanos, desafiando, em seus números, as leis da gravidade. Esse caráter de ‘deus’ atribuído aos atores circenses exerce um fascínio especial. Há também anomalias genéticas ou hormonais que são tratadas como aberrações, viram atrações principais – irmãos siameses, anões e mulheres barbadas. O ‘diferente’, geralmente rejeitado pela sociedade tem um lugar de

destaque no circo. Lá ele se torna uma atração, um artista. A superação da 'naturalidade' humana é conferida nos números de mágicas. Os ilusionistas praticam atos inverossímeis, sobre-humanos. Os contorcionistas efetuam com seus corpos posições inconcebíveis, gerando no público admiração e espanto. Os trapezistas voam invadindo o espaço dos deuses, infinitamente intocável pelo homem, com vôos somente possíveis para humanos com bastante disciplina e treino. (SANTOS, 2001, p. 82).

O que melhoraria para a condição feminina estar sob as *proteções* do deus Dioniso? Seja na Grécia antiga quanto em Guriú das meninas dramistas, o casamento era uma ameaça de desintegração da livre expressão artística. Foi lugar comum nas escutas às ex-dramistas a queixa do fim do sonho de representar por causa do casamento. É isso o que se escuta, mas isso não é bem a verdade. Com o passar do tempo, descobri que não é necessário acreditar que casamento acabou o vínculo com os dramas. Seduzida pelo canto de lamento, demorei a entender que, sempre resistentes, as ex-dramistas inventaram-se como mestras das novas dramistas.

Na realidade, não há quatro paredes fechadas para o prazer de representar nas ruelas de Guriú. Para além das queixas, quem havia sido dramista nunca se estabeleceu no lugar de mãe, esposa e dona de casa protegida e descontaminada do que tinha aprendido nos anos de palcos feitos de tábuas. As ex-dramistas, sejam da velha guarda (que já possuem mais de 60 anos) ou de todas as demais gerações, nunca foram *dominadas* por algo além de sua gana pela representação. O casamento não as matou, pois viraram mestras das novas gerações ou mães das dramistas. Portanto, apesar das mágoas as senhoras dramistas podem inclusive bebericar. Venceram a guerra (se é que um dia houve combate) que as queriam subjugadas e domesticadas e encontraram saídas.

Nos repertórios dos dramas cantados e falados de Guriú, há mulheres que souberam se fazer essenciais. Embebedam-se deste lugar de cantantes do trágico e do cômico. A tragédia cantada de Guriú ou a comédia cantada de Guriú devem certa obediência à música.

Havia um cuidado especial de compartilhar entre os grupos das entoações conhecidas, havia uma grande circulação dos mais variados cantares de dramas e, além disso, costumavam selecionar seus repertórios com uma meta de inventividade, que era se diferenciar das músicas escolhidas pelo último grupo que apresentou anteriormente. Vanelda, filha de Mundica, relembra essa versatilidade:



*Eram várias músicas, tinha muita música, e às vezes se tinha havido um drama recente com aquelas músicas, aquelas já não colocavam naquele drama, já iam procurar outras comédias para puder não ficar tudo uma coisa só. As vezes o tema de abertura do drama eram vários temas, aí a gente.. eram quatro grupos assim que faziam drama, nosso grupo já tinha um tema de abertura, outro grupo já procurava fazer outro tema de abertura para não ficar tudo igual. Os ensaios eram de portas fechadas. Mesmo quando houve este drama que foi quase por último das meninas da Dona Laura, elas vieram na casa da minha mãe, para a mãe ensinar música de drama para ela. E a mãe ensinou as músicas de drama para ela. Sempre um grupo brincava quando o outro grupo não estava brincando. Era difícil ter drama recente. E quando a gente começava a ensaiar um drama, a gente dizia: “Tal dia, daqui a dois meses a gente vai sair um drama”, e aquelas outras meninas já tinham brincado e a gente continuava ensaiando o da gente. Às vezes no nosso grupo tinha dramista que emprestava até roupinha para outra. Às vezes a gente tinha brincado um drama e estava com a roupa toda boazinha, aí já para aquela outra não fazer muito gasto emprestava.*

Essas são as mulheres que a teatralidade inventa em todos os tempos e na mitologia grega, só obedecem a Dioniso. Essas meninas dramistas que só atendem as regras vindas das ex-dramistas que se metamorfosearam de mestras vivem essas personagens; e, muito raramente, obedeciam aos tocadores, pois, tal como no lendário reino de Dioniso, só

um deus era capaz de acalmar as Bacantes – Orfeu, filho de Apolo e Calíope, com a doçura de sua lira e de seu canto, assim como era capaz de aclamar todos os seres indomáveis, teimosos e rebeldes, até Dioniso. (FORTUNA, 1999, p. 178)



Eis que Chaga toca a sanfona e a empanada é fechada por Áurea (2000)

Essa aptidão de ajeitar as *indomáveis* dramistas de Chaga, o tocador da última geração de dramistas, me faz voltar ainda mais uma vez para Dioniso. Dioniso, que destrói e

constrói e que tanto é responsável pela gênese dos vivos e até por isso mesmo que é denominado de deus da morte, é concomitantemente um apaziaguador das mulheres.

Ele ganha o coração das mulheres por uma persuasão entusiástica. As mães sacrificam seus filhos porque reconhecem a irresistível potência do deus. As bacantes são ferozes, mas elas são, assim, para defender o deus que as invadem. Elas o seguem em uma dança furiosa, porque ele faz guerra a toda degenerescência. Todas as escravidões chegam ao fim quando Dionísio chega. A paz e a alegria vêm com ele. A vida dos povos adquire um outro sentido. Ele é o deus da luz intelectual, mas sua razão é bastante misturada de instinto carnal para preencher a alma inteira. Ele é um deus feminino, enfeitante, sensual e puro, preso a terra, mas também direcionado ao eterno. É por isso que ele toca tão profundamente a alma feminina, que ele a conquista pela necessidade do amor, pela sua imaginação vaga e também por sua necessidade de mistério. As Mênades são de alguma forma as amazonas que fazem cortejo a Dioniso. A sedução carnal as arrebatava. Elas são belicosas por estarem a serviço de uma causa nova. (DIAS, 2004, p. 203).

Este deus da transformação, que é Dioniso, tem como preceito

a natureza apaixonada da mulher. Abole todas as distinções que têm razões políticas; desamarra as cadeias, traz libertação às classes servas. Dissolve as leis caducas, os pactos em desuso, os valores passados. (Id., *Ibidem*, p. 203).

Esse é o cenário vivo aonde se deslocavam às vidas de dramistas: ter coragem para *pegar estrada*. Este estar livre para viajar, para encenar, para gastar o dinheiro do apurado da noite, já diferenciava muito as meninas dramistas das outras que eram meras expectadoras. Indagadas sobre essa diferença, as respostas que obtive das mais de cinquenta entrevistadas são vagas. Elas admitem que essa condição de brincante (quase uma bacante?) davam-lhe privilégio com os quais as outras nem sonhavam; mas, na sua maioria, preferiram abolir as diferenças e se dissessem iguais às que nunca participaram de dramas.

Um dia casadas, tudo cessava como que por um encanto; onde tiveram fama, dinheiro, fãs, aplausos, pedidos de bis e agora, desencantadas, só podiam fazer da memória uma ação de ensinar? Ouvidos atentos às queixas das sereias cantantes e dançantes de Guriú me fizeram seduzir por uma explicação que cheirava a peixe frito, cebola, cozinha para arrumar e fim do sonho artístico com o casamento. Mera ilusão!

Dramistas de Guriú driblavam qualquer aprisionamento masculino. Procuravam convencer as novas gerações que se tornavam submetidas a este desejo de mães, de ex-dramistas, e que mostravam efetivação no ato ensinar a encenar. Para ser mestra, foi

necessário o mal-estar das lembranças confrontadas à mesmice de todos os dias, das tarefas “eternas” e domésticas desconectadas da criação libertadora que o devir-artista encerra.

Sempre me chamou a atenção o fato de haver mestras de drama que costumam se diferenciar das outras mulheres de Guriú no que diz respeito ao uso de bebidas alcóolicas. Sempre quis indagar esse acesso que a bebida enseja na velhice e que teria alguma materialidade semelhante com o prazer advindo destes lugares de dramistas, esses estados pretéritos de inebriamento que o palco oferecia e que as mestras sabiam que provocavam quando invocavam seus desejos de constituir um grupinho de meninas dançando, cantando, rebolando, recitando em cima de tábuas improvisadas e sustentadas por este movimento interior que tinha força para se coletivizar. Moradores do Guriú criticam ex-dramistas que tomam sua cachacinha. Essa condição de ser que encena e do ser que se embriaga, relembra as bacantes:

Aproveitamos as bacantes libertinas, prostitutas, descomedidas e embriagadas para falar da atriz. Certas estamos de ser admissível uma atriz bacanteana em cena. Cega, louca, entregue à vivência de um mundo isento de leis, quando na verdade o teatro tem suas próprias leis, a atriz báquica não enxerga a realidade teatral ficcional ao seu redor. É portadora de um dionisismo orgiástico nocivo que nega o desenvolvimento de um trabalho de lúcida atriz jogadora, a que sabe driblar o outro e seu próprio personagem com a perícia de quem está regendo uma orquestra. O matriarcado das bacantes que se prestavam aos bacanais orgiásticos de dioniso, mesmo que fosse em nome da grande mãe Rhéa, só se prestava para elas e naquele momento. O que uma atriz pode pegar das bacantes é apenas seu poder mágico, sedutor, sua força para enigmatizar a platéia e extirpar a possibilidade de ‘encarnar’ uma mulher tão turbilhonada em emoção como as bacantes sacrificadoras e sangrentas.(FORTUNA, 1999, p. 185).

Dramistas de Guriú podiam e faziam. Obedeciam as regras destes impulsos internos de fazer palcos provisórios para falar de sentimentos que mobilizam as vidas todas. Escondidas para produzir as novas apresentações tal qual ato secreto de iniciados, manipuladoras de uma energia inebriante que exalava o poder que seduzia os públicos no palco e, nômades, partiam para viagens nas redondezas da região em que viviam e todos afirmavam a magnitude de suas presenças nas mágicas noites que eram atrações maiores. Tanto quanto as bacantes, essas mulheres e meninas de Guriú reinavam.

Que teriam as bacantes em comum com as meninas atrizes de Guriú? Que semelhanças essas viajantes mantinham?

O espaço e o tempo dos nômades se diferenciam do espaço e do tempo sedentário. Suas memórias surgem dos gestos, das tralhas e das vestimentas.

O tempo dos nômades é contado pelos espaços percorridos e objetos utilizados. (SANTOS, 2001, p. 79)

Nunca ouvi nenhum depoimento das dramistas que demonstrassem receio de viajar mostrando sua capacidade de encantar novos públicos. Antes da Segunda Guerra acabar, começou a circular em Guriú uma possibilidade de geração de recursos e alegria, que colocavam as meninas em um lugar de artista. O que havia de mais parecido até aquele momento para comparar eram os artistas circenses, para quem queria ter a liberdade de conhecer lugares, compartilhar outras formas de viver e encantar o público. Dramistas de Guriú e artistas circenses eram pessoas incomuns:

Fugir da monotonia, se lançar em um universo aberto sem muros que delimitem seu espaço. Esse é o sonho de muitas pessoas. Algumas delas não conseguem resistir ‘a tentação e acabam se entregando aos encantos da vida mambembe. Existem dados, histórias sobre os circos de periferia, casos de mulheres que se apaixonaram pelos musculosos trapezistas, meninos que se encantaram com a possibilidade de serem artistas circenses e homens que se encantaram com a possibilidade de serem artistas circenses e homens que se encantaram com as maravilhosas contorcionistas. Muito realmente, abriam mão da ‘segura’ vida sedentária para viverem na emocionante vida nômade” (Id., Ibidem, p. 80)

O circo espalhou pelos recantos mais remotos e, levando alegria ao povo em geral, este espaço andarilho (este não-lugar que é o espaço circense) escorregou nos desejos das meninas de Guriú que, escapando sempre da dominação masculina, devotas de Santo Antônio e com o casamento espreitando suas vidas, deram um tempo de suas vidas para a liberdade dos nômades e foram dramistas ambulantes. Felizes com o que faziam, eram a alegria do público. Maria Áurea, a costureira do grupo de 2000, diz que o público falava “*que as meninas ficavam muito bonitas, muito diferentes, eram bonitas e ainda ficava mais, devido as roupas e as aquelas coroas que botavam na cabeça*”.

Dramistas sempre foram “a menina dos olhos”, principalmente do público masculino, que podia dar uns trocadinhos em troca de uma faixa que entregavam à platéia. Pinta fala do processo que levava para inventar coragem de descer dos palcos improvisados e colocar uma faixa em um rapaz:

*Quando a gente brincava drama tinha colega minha que tinha até vergonha de ir lá no rapaz e colocar faixa. A vergonha passava. É bom a pessoa ir participando assim que vai aprendendo, vai tirando a vergonha, vai deixando de ser tímida um pouquinho.*

Quanto mais rebolava, a baianinha recebia mais lucro na hora de entregar as faixas aos rapazes. Lucinauda, que parece na foto abaixo com diadema azul sobre a cabeça, informa este lucro que obtinham com as faixas de 1999 a 2001:

*Dava lucro sair em drama. Porque dava para tirar o que eu tinha gastado, porque cada uma ganhava o seu tanto das faixas. Já eu ganhava um tanto com minhas faixas, já a Princesa tinha a quantidade dela. Porque se eu colocasse uma faixa num rapaz ele dava dois ou três reais, e se eu colocasse noutro rapaz podia ganhar cinco ou seis reais, conforme ele gostasse dela, e ele tivesse no bolso.*

Dos incidentes desagradáveis com o público foram poucos os que consegui registrar. Um deles se deu com Antônia, irmã de Wanda e aprendiz de Nilda (lá pela década de 1980) em uma localidade chamada de Córrego do Braço: na hora em que desceu para colocar as faixas no público e um afoito espectador não suportou o encantamento e quis tocar na dramista.



Momento em que dramistas entregam faixas para o público

Wanda que relembra que, certa vez, a Antônia, sua irmã, “saiu no Córrego do Braço de baiana toda se rebolando, toda se rebolando e um velho ali, Pai do Mané Rica, tentou lhe pegar e a Antonia tacou-lhe a mão na cara, que o velho caiu para trás.” Recebido o safanão, tudo se restabeleceu no lugar de costume: dramistas eram para ser apreciadas com os olhos e não eram tocáveis.

E Antônia (nascida em 1965) narra o acontecido que, como ato, afastou-a para sempre de ser famosa baiana. Ainda que afirme que ainda hoje seria dramista, compactua com o não-mais-fazer. Perdeu o público:

*Aconteceu uma coisa, aconteceu, mas não foi de bom! Foi por isso que eu parei, não foi nem tanto porque me casei, porque antes de eu me casar já tinha quase um ano que eu tinha parado, mas porque aconteceu uma coisa muito desagradável comigo, eu não gosto nem de falar porque foi uma coisa chata. Eu parei porque eu fiquei desgostosa, por ter acontecido, na hora que eu descí do palco para entregar a faixa. Eu brincava todos os dramas que a gente deu, eu era a baiana, porque as outras eram sempre mais assim tímidas, acanhadas, e eu sempre era mais acesa. E as roupinhas eram curtas, às vezes muita das saias eram abertas na frente. Na descida que eu descí para o salão, para colocar uma faixa, tinha um moço lá que se agarrou comigo, aí nesse dia foi preciso até eu bater, dei uma mãozada na cara dele que ele caiu da cadeira, aí depois eu subi o palco de novo e eu não quis mais brincar nesta noite, aí quando cheguei em casa eu falei para a mãe o que tinha acontecido, aí também nunca mais eu brinquei. Nunca tinha acontecido comigo e nem com as outras dramistas! Eu fiquei com medo de acontecer de novo.*

Quinet lembra que o

belo desperta o desejo, devido à sua relação particular com o campo escópico, na medida em que, como ensina Platão, ‘a vista é o mais sutil dos órgãos do corpo’, e que a ‘beleza é a única a gozar do privilégio de ser a mais visível e mais charmosa’. Se o belo, porém, provoca o desejo – tal como a beleza dos belos corpos, descrita por Sócrates a Fedro-, ele também como efeito, como notou São Tomás de Aquino, o de suspender, abaixar, ‘desarmar o desejo’. E Lacan acrescenta que a ‘manifestação do belo intimida, proíbe o desejo’. O belo engabela. (QUINET, 2002, p. 58).

Engabelados devem apenas olhar, pois é proibido mexer, pegar, tocar nas dramistas!

Mariinha, que foi dramista na década de 1970 e casou com o tocador que acompanhava o seu grupo, destaca que neste período não desciam para entregar faixa:

*...aí depois dizia alguma frase para o rapaz e aí deixava a faixa. A gente não ia entregar a faixa, porque a gente pagava uns meninos para ir botar a faixa, era muita gente, aí já tinha os meninos certos, e a gente entregava os meninos aquela faixa, aí o menino ia deixar, menino com sete anos, oito anos, nossos irmãos ou primos, a gente dava um ingresso para eles. “Vocês vão entrar, está aqui o ingresso, você não vão pagar nada, mas é para vocês entregarem nossas faixas, cada um pegava uma faixa, aí os rapazes enrolavam o dinheiro na faixa e entregava para os meninos. Só que se a gente quisesse contribuía com o dinheiro que a gente tinha recebido e quem não quisesse ficava mesmo para nós para comprar material, cola, a gente comprava shampoo, as vezes nossos pais davam, mas as vezes não era o que a gente queria, está entendendo?, hoje em dia não acontece?, as moças pegam o dinheiro dos pais e compram o que querem, de primeiro não era assim, a gente não ia sair daqui para Camocim duas ou três moças, era o comércio mais perto, quatorze léguas de distância, os transportes eram em canoas, não ia viajar em canoa, então a gente mandava o pai da gente*

*comprar, aí eles não entendiam o que o cabelo da gente usava, o produto que a gente usava, você está entendendo, as vezes se ele desse o dinheiro para a gente, mas eles achavam que chegavam lá na feira e o que trazia era meio pouco. E a gente dizia: “Vamos fazer um drama! Tal dia a gente vai para a cidade”. A gente fazia um drama, a gente pedia aquele dinheiro para os nossos pais, inteirava com o nosso e comprava o que queria. Podia ir para a cidade, se tivesse oportunidade.*

E, talentosas, elas seguiam cantando:

*Sou menina elegante  
Como eu outra não há  
Os rapazes quando me olham  
Ficam logo a meigo olhar  
Gosto muito de passear  
Com chapéu muito faceira  
Com este lindo sombrinho  
Só me falta uma carteira*

*Recitado: Vou para a escola estudar  
Quando chego lá só levo o tempo a namorar  
Chegando em casa  
Meu pai começa logo a ralhar*

*Ao momento que eu chego em casa  
Corro a janela a namorar  
Todo ônibus ali que passam  
Sempre ali eu hei de estar*

*Recitado: É uma vida de roda , Senhor!  
viver deste jeito  
rapaz bonito **olhar** para mim  
eu não rejeito*

*Meus senhores, minhas senhoras  
Queira aceitar um adeuzinho  
Da menina elegante  
Adorada dos vizinhos*

Era necessário perspicácia, porém para ver em quem colocar a faixa e afugentar qualquer esbarro com a fúria feminina envolta em ameaçador ciúme. Fransquinha do Cigano revela que em Mangue Seco se despediu dos palcos:

*Meu namorado na época, que hoje é meu marido, disse que não queria mais que eu brincasse, porque foi assim, a gente estava brincando drama, aí eu fui e coloquei faixa lá em um homem lá,...eu não estava levando o homem, eu não estava levando não, botei a faixa de parte de cigana, que saia e quando*

*termina bota aquela faixa, não foi levando aquele homem, aí foi quando eu coloquei a faixa, tanto que eu nem conhecia o homem, e a mulher que era junta com ele achou ruim. E meu namorado viu e disse: “Você não vai brincar drama mais não”! Eu mesma estando com o meu marido em um drama, não vou brincar porque ele bota um real numa faixa de um drama. Ele não é namorado? É como um circo que elas botam faixa em qualquer pessoa. Agora quando a gente está louvando aquele homem, é outra coisa, como eu fazia mesmo, pegava minha faixa e louvava o meu namorado, como as outras também, aí ele dava dinheiro a gente, só aquela parte.*

Neste terceiro capítulo ficou evidenciado que eram mambembes as dramistas de Guriú. O que o circo ensinou para Nilda, a precoce imitadora dos picadeiros de Guriú? E, vista assim, imitando as renomadas dramistas, olhada pelo pai e pelo Seu Caboclinho (dono do lugar), não custou a sair do lugar de espectadora e se torna dramista-aprendiz bem antes do lugar-comum que era a chegada da puberdade e adolescência, pois as moças mais velhas cuidavam de ensinar e assim mantinham suas troupes.



## 4 DRAMISTAS SÃO PORTOS DE DESCOBERTAS EM CAMINHOS FLUTUANTES

O quarto capítulo versa sobre a tecidura de histórias diversas em pelo menos 60 anos de grupos de dramistas que conseguiam o apoio de uma ex-dramista e com essa dupla obstinação, criavam aliança produtiva que transformava meninas em dramistas, amplamente reconhecidas pelo público de Guriú e das demais localidades que as recebiam. Assim a brincadeira, pois é assim que se denomina o drama em Guriú, podia continuar.

Ninguém estabelecia *a priori* um compromisso com o passado que as obrigava a serem dramistas pelo fato de suas avós terem sido. Faziam-se dramistas, em contato com mulheres (ex-dramistas) que nunca se entregaram a nenhum tipo de dominação, até porque haviam sido dramistas. Aprenderam a liberdade no caminhar. Eram portos abertos para descobertas das melhores formas de se fazer dramista. E viajavam. Entregaram a um certo jeito nômade de agir, sentir, pensar e produzir:

O pensamento nômade emerge quando, ao engendrar uma “terceira pessoa”, dá-se à luz, também, o pensar-devir, *o pensar-sentir*, uma verdade indeterminada, mergulhada num movimento contínuo, sem parada nem fixação; são verdades nômades habitadas por intensidades não preexistentes, imperceptíveis, como uma máquina de guerra, corpo sem órgãos com estratificação e intensificação molecular, intensidades *por vir*. (LINS, 2004, p. 40).

Antenadas com as novidades que apareciam, da vitrola à televisão, do circo às invenções feitas pelo próprio grupo, nunca foram copiadoras. Quando faziam pactos com o passado, e resolviam ouvir às ex-dramistas, faziam não pelo respeito ao lugar imitativo de uma ordem que exigia sempre copiar: improvisavam pactos com aliadas que haviam ultrapassado gestos repetitivos e tinham ousado em algum aspecto do todo, que é necessário para que alguém seja lembrada como uma dramista inesquecível.

### 4.1 Carmen Miranda ensinou como se faz uma baiana?

Vejamos, Iraci lembra da inesquecível vitrola da década de 40:

*Ele dizia logo: “Eu não gosto de moça triste, eu gosto de gente é animada, não gosto de gente triste!” O som era vitrola, essa vitrola. Ouvia, quase toda noite a gente botava na sala, e a gente ia dançar, e tinha a aquela “Somos carecas com as mulheres somos os maiores, tá na hora do aperto é dos carecas que elas gostam mais”...*

Essa lembrança de Iraci traz à tona o ano de 1942, quando essa memorialista tinha em torno de quinze anos, pois a vitrola ditava moda para os dramas que não são bem de Guriú. O ano de 1942 é o provável auge da ação dessas meninas dramistas em palcos montáveis e tão transitórios quando do adolecer. Essa música é de 1942... Ano da estréia no cinema do desenho animado *Bambi*, de Walt Disney e do clássico “Casablanca”, da criação do personagem brasileiro Zé Carioca por Walt Disney.

Eram os tempos da tão necessária “política de Boa Vizinhaça” com os Estados Unidos:

Os próprios Estados Unidos, postos diante da necessidade de romper com o isolacionismo que os mantinha alheios aos seus aliados, iniciavam uma campanha de aproximação orientada que, no campo da música popular, ia explicar em parte o extraordinário sucesso de Carmen Miranda, cantando inicialmente em português com o acompanhamento dos brasileiros do Bando da Lua, graças à dedicada cobertura do Departamento de Estado (na mesma época em que Walt Disney vinha no Brasil criar a figura do Zé Carioca). (TINHORÃO, 1997, p. 56).

1942 foi também o ano do bombardeio dos navios brasileiros Cabedelo, Buarque e Olinda pelo alemães em plena Segunda Guerra. No lugar do real (que vinha se mantendo desde 1500 e que se pronunciava réis no plural), é instituída nova moeda no Brasil, o cruzeiro; ano em que o brasileiro começa a beber Coca-Cola fabricada aqui mesmo. E aqui no Ceará nossos jangadeiros ficam famosos e Jacaré morre participando no filme de Orson Welles *It's all true*. É o ano em que se torna obrigatório o cine-jornal, acompanhando qualquer programação cinematográfica.

E enquanto cantavam maravilhosamente bem as dramistas de Guriú, só em 1942 é formado o primeiro coral infantil do Brasil: *Os Canarinhos de Petrópolis*. O repertório principal era de música sacra. E, enquanto isso, em Guriú, dançando e acompanhando a vitrola que tocava:

### **Nós, os carecas,**

Marchinha de Arlindo Marques Júnior e Roberto Roberti, gravada na Columbia pelos Anjos do Inferno:

*Nós, nós os carecas  
Com as mulheres  
Somos "maiorais"  
Pois na hora do aperto  
É dos carecas*

*Que elas gostam mais  
(Nós, nós, nós)*

*Não precisa ter vergonha  
Pode tirar o seu chapéu  
Pra que cabelo?  
Pra que Seu Queirós?  
Se agora a coisa está pra nós!  
(Nós, nós, nós)*

Ouviam músicas de discos comprados pelo pai para não deixar nenhuma moça triste na casa dos Marques em Guriú:

*Compravam, compravam tudo minha filha!, compravam tudo, tanto que quando saímos, aí se dizia: “Iche, agora o Guriú ficou triste, porque foram embora as meninas!”. Mas a gente procurava era animar, levar a frente o Guriú, e tem gente que diz: “Eu não sei como vocês tem coragem de olhar para lá!”, tem porque a gente sabe que já passou, não é, mas dentro do coração da gente a memória está. A gente não vai chorar e nem coisa nenhuma, mas foi um tempo muito bom aquele que nós passamos por lá, um tempo muito bom, papai era muito bom com a gente, compreensivo, a mamãe era muito mansa, muito humilde e nós saímos de lá e cada qual na sua casa, mas orgulho nunca houve na nossa família.”*

E esta vitrola e os discos destes primórdios da década de 1940 foram trazendo idéias para apresentações das dramistas de Zeza, pois Cléa se lembra de que apresentou certa vez uma encenação adaptada de uma música famosa à época:

*Touradas em Madrid  
Marchinha de João de Barro e Alberto Ribeiro (Carnaval de 1938)*

*Eu fui às touradas em Madri  
Parará tchim, bum, bum, bum  
Parará tchim, bum, bum  
E quase não volto mais aqui  
Pra ver Peri  
Beijar Ceci*

*Eu conheci uma espanhola  
Natural da Catalunha  
Queria que eu tocasse castanhola  
E pegasse o touro à unha*

*Caramba, caracoles  
Sou do samba, não me amoles*

*Pro Brasil eu vou fugir  
Isto é conversa mole  
Para boi dormir*

Esta marchinha foi originalmente gravada em 1937 por Almirante, acompanhado por orquestra e coro da própria gravadora Odeon e lançada em discos 78 rpm. Carmen Miranda & Bando da Lua gravaram em 1939. Essa alusão à Espanha faz parte de uma tentativa de ressaltar o país acometido pela Guerra Civil. Lembra a importante região da Catalunha, que por sinal teve importante destaque em tal guerra, mas acaba mesmo é no samba ("Sou do samba, não me amoles / Pro Brasil eu vou fugir"). Foi desclassificada no concurso carnavalesco e imortalizada pelo gosto das ruas. Antenadas sempre foram as dramistas...da vitrola ao circo; mas incrível é descobrir que a baianinha de Guriú tem forte influência do cinema hollywoodiano e das músicas de Carmen Miranda. Interessante é pensar neste produto que era inicialmente típico nacional a pedido do Presidente da República:

E a prova de que Getúlio Vargas era quem pessoalmente determinava as diretrizes para o uso de artistas populares em sua propaganda política estaria não apenas no fato de ter ordenado a criação de uma *Hora do Brasil* na Rádio El Mundo, de Buenos Aires, logo no segundo ano de sua gestão como ditador do Estado Novo (instituído em novembro de 1937), mas no de ter recebido a mesma Carmen Miranda e os músicos do Bando da Luz na estância balneária de caxambu na penúltima semana de abril de 1939, para recomendar à cantora que não aceitasse o convite do empresário Lee Schubert, da Broadway, sem a inclusão dos músicos brasileiros que a acompanhavam. Carmen Miranda se encarregaria de divulgar, ao declarar ao repórter Henry C. Pringle da revista norte-americana *Colliers*: "*O presidente do Brasil*", disse ela por meio do intérprete, "não acha prudente que eu vá sem própria orquestra." (TINHORÃO, 1998, p. 300).

Carmen Miranda tinha lá suas fãs entre as primeiras dramistas de Guriú. Iraci relembra que, na sua época, quem fazia a baiana subia no palco:

*trajando mesmo de baiana mesmo, bem arrumadinha, roupinha branca, com colar, torso, como Carmen Miranda, aquele traje de Carmen Miranda, era no tempo de Carmen Miranda...*



E reproduzo a seguir a transcrição do momento em que este anúncio me chega aos ouvidos... A baiana de Guriú é algo diferente de Carmen e tudo começa a partir de Carmen Miranda:

*Glória: Quer dizer que a baiana é uma homenagem a Carmen Miranda?*

*Iraci: Sim.*

*Glória: Que vocês viram no cinema?*

*Iraci: Sim, vimos Carmen Miranda.*

*Glória: Quem era a baiana de vocês?*

*Iraci: Eu sei que a Cotinha era baiana, era mais jeitosa.*

*Glória: Depois a Benedita da Preta, filha da empregada, também foi baiana?*

*Iraci: A Benedita também dava um jeito bom no corpo.*

*Glória: O que é que elas faziam? Requebravam-se, desciam, subiam?*

*Iraci: Faziam tudo, do jeito dos braços, do jeito da Carmen Miranda, imitavam bem direitinho, aqueles negócios balançando o corpo, faziam tudo isso.*

Carmen Miranda foi esta novidade de filme que as meninas de Zeza assistiram ou ouviram na vitrola. Interessante é perceber a estréia em 1939 do filme *Banana da Terra*, de Wallace Downey e direção de João de Barro, com Carmen Miranda vestida de baiana e

cantando **O que é que a baiana tem**, de Dorival Caymmi. 1939 é apontado como ano previsto de chegada da família Marques na Capital cearense. E nas ruas o povo cantava:

***O que é que a baiana tem?***

*(Dorival Caymmi)*

*O Que é que a baiana tem?  
O Que é que a baiana tem?*

*Tem torço de seda, tem!  
Tem brincos de ouro tem!  
Corrente de ouro tem!  
Tem pano-da-costa, tem!  
Sandália enfeitada, tem!  
Tem graça como ninguém  
Como ela requebra bem!*

*Quando você se requebrar  
Caia por cima de mim  
Caia por cima de mim  
Caia por cima de mim*

*O Que é que a baiana tem?  
O Que é que a baiana tem?  
O Que é que a baiana tem?  
O Que é que a baiana tem?*

*Tem torço de seda, tem!  
Tem brincos de ouro tem!  
Corrente de ouro tem!  
Tem pano-da-costa, tem!  
Sandália enfeitada, tem!  
Só vai no Bonfim quem tem  
(O Que é que a baiana tem?)  
Só vai no Bonfim quem tem  
Só vai no Bonfim quem tem*

*Um rosário de ouro, uma bolota assim  
Quem não tem balagandãs não vai no Bonfim  
(Oi, não vai no Bonfim)  
(Oi, não vai no Bonfim)*

Este lugar muito desejado de baiana sempre foi dado às que sabiam inventar com o corpo o gestual a toda prova. Nas vitrolas ouviam-se as baianas de Carmen. Era Carmen que ditava a moda do que era preciso para fazer uma invenção de baiana. Este tema já havia

sido eternizado pela voz de Carmen Miranda em 1936 com a não menos famosa música “No tabuleiro da baiana”.

***No Tabuleiro da Baiana***

*Composição: Ary Barroso*

*No tabuleiro da baiana tem*

*Vatapá, oi*

*Caruru*

*Mungunzá*

*Tem umbu*

*Pra ioiô*

*Se eu pedir você me dá*

*O seu coração*

*Seu amor de iaiá*

*No coração da baiana tem*

*Sedução*

*Canjerê*

*Ilusão*

*Candomblé*

*Pra você*

*Juro por Deus*

*Pelo senhor do Bonfim*

*Quero você, baianinha, inteirinha pra mim*

*E depois o que será de nós dois*

*Seu amor é tão fulgáz, enganador*

*Tudo já fiz*

*Fui até num canjerê*

*Pra ser feliz*

*Meus trapinhos juntar com você*

*E depois vai ser mais uma ilusão  
No amor quem governa é o coração*

*No tabuleiro da baiana tem*

*Vatapá, oi*

*Caruru*

*Mungunzá*

*Tem umbu*

*Pra ioiô*

*Se eu pedir você me dá*

*O seu coração*

*Seu amor de iaiá*

*No coração da baiana também tem*

*Sedução*

*Canjerê*

*Ilusão*

*Candomblé*

*Pra você*

As baianinhas que faziam a sensação junto à rapaziada são inspiradas em Carmen Miranda para a primeira geração, nas passagens de circo por Guriú, segundo informações de Nilda, e não são menos ousadas do que as dançarinas dos programas de auditório, pois um dia a televisão chegou em Guriú e isso faz Chaga julgar que as baianas de seu grupo imitavam programas da televisão, idéia totalmente rechaçada por uma famosa baiana de seu tempo, a Raimunda Laura, que afirmou em conversa telefônica que inventou a sua performance famosa de baiana e não tinha nem televisão em Guriú para lhe causar efeitos.

Vanelda consegue perceber, porém, uma grande semelhança entre as modernas dançarinas de banda e as baianas de seu tempo, que também eram contemporâneas de Laura:

*Eu acho que a televisão atrapalhou o negócio dos dramas, porque aquelas coisas que passam mais na televisão, esse pessoal...o drama, o drama mesmo em comparação era uma coisa que a gente ensinava tudo, aquelas brincadeiras, aquela baiana dançava, aquela comédia, e a televisão ela atrapalhou porque quase todo dia que a gente liga na televisão tem o pessoal dançando daquele jeito, aquele tipo de dança, que parece com as baianas*



*tudo arrumadinha daquele jeito. No drama o que mais chamava a atenção eram as baianas, hoje o pessoal se liga na televisão que tem aquele filme ou um tipo de teatro, e vai tirando aquilo, vai tirando aquela coisa, porque aquelas dançarinas de grupo, as baianas dançavam daquele jeito, a roupinha delas era daquele jeito curtinha.*

Ser parecida não é nunca se anular em um ato puro e simples de imitação. As dramistas sempre inventaram, estando sempre de olhos abertos às “carmens-mirandas” de todos os tempos. O mundo das dramistas é aberto para o novo e isso sempre foi essencial às mais diversas gerações. Feitas para serem olhadas, as baianas faziam o que podiam para congelar este olhar sobre suas performances. E não podiam ser repetitivas no seu reboado. Então havia sempre variações e baianas inesquecíveis. As baianas nunca envelheceram:

[...] ao esclerosar o Ser no idêntico, ela anestesia e esteriliza o pensamento; em outras palavras, ao querer tudo prejudicar, ela impede toda criação e toda vitalidade. É preciso relembrar: o maior equívoco de uma tal abordagem, todavia, consiste no fato de que ela trai o verdadeiro movimento do pensamento: ao tomar as idéias por objetos do espírito, ela perde a aventura das idéias como se perde “o trem de sua vida”, ou a velocidade nômade, vista pelo olhar da criança, pelo devir-criança. O que a criança vê da janela do trem, isto é, a paisagem em movimento, não é o fruto de sua ilusão, mas de sua criação, para além do verdadeiro e do falso. (LINS, 2004, p. 40).

Iraci lembra que os dramas tiveram a influência dos filmes a que assistiam no Cine São Luiz e também do circo dos anões e do...

*Teatro José de Alencar, as peças que o papai levava a gente, sempre eu gosto, puxou para filme...eu não gosto muito de televisão não, mas essa parte assim de representação assim fisicamente, eu gosto. E as peças do Teatro José de Alencar eram de atores lá de Fortaleza mesmo. Não lembro muito não das peças, sei que papai dizia: “Olha, vai passar uma peça boa e eu vou levar vocês!”. Ele gostava de levar a gente para o teatro e para o passeio público, não é como esse passeio público de hoje não, era bom de a gente ir para lá. Ele levava a gente para a ponte metálica. Ele vivia muito nesse Guriú, mas quando a gente chegava de lá fazia às vezes dele. Eu lembro tinha muito doce de leite, tinha um vidro que tinha muito em padaria, colocava dentro e era tão apurado que era uma verdadeira nata. Oh coisa gostosa! Ele trazia ovas de camurupim. Quando chegávamos lá era uma festa!*

As dramistas também faziam as mestras, pois as suas vozes eram escutadas e suas opiniões levadas a sério pelas adultas que se responsabilizavam pela educação estética das meninas. Ouvindo o passado, foi possível elaborar os rumos que queriam tomar, de barco ou a pé. Com as roupas feitas de crepom guardadas nas malas levadas, no lombo de um jumento,

simplesmente iam e nesta busca incessante inventavam inclusive seus trajes. Antônia Mundoca (nascida em 1965) fala destes ateliês de costuras nômades:

*As roupas da gente eram assim, cada pessoa tinha sua opinião. Por exemplo, às vezes a gente comprava os papeis e cada dramista tinha a sua própria opinião, queria fazer sua roupa diferente, a Nilda não dizia nada contra isso, era o gosto da gente, se às vezes tinha uma que queria sair de vestido, se queria sair era de saia, aí era o gosto da gente, a gente mesma que fazia nossas roupas. A mestra dizia como eram os gestos, como a gente devia se arrumar não na roupa, na pintura.*

Seus dramas cantam a vida em suas mais variadas e suportáveis tonalidades, apelando para os expedientes de fazer rir ou chorar, provocar a aflição por destinos cruéis ou rir da miséria de matutos, velhos e desajeitados; o fato é que, quando chegava a baiana, o único jeito era suportar o interdito: era só para olhar. E no final aplaudir e pedir bis, bis, bis...

E isso é narrado por Lucinauda, representante das últimas apresentações que ocorreram até 2001, falando da sua participação no drama organizado por Lourdes em 1999 declara:

*Muita gente gostou de mim, que quando eu saia para dançar a baiana, quando terminou a música que eu entrei todo mundo ficou chamando: “Lucinauda, Lucinauda, Lucinauda”, pediam para eu voltar para dançar de novo e aí eu voltei bem duas vezes ainda, todo mundo gostou!*

As meninas aprenderam com xuxas e carlas perez's formas de sedução poucos peculiares às suas avós e mães. Antes de Xuxa e Carla Perez, algumas dramistas já tinham encurtado as saias e acelerado o rebolado da baiana. Isso teve um vulto considerável no grupo liderado por Maria do Henrique e ao grupo organizado por Nilda que tinha Antônia Mundoca no lugar de baiana. Ela relembra este rebolado inesquecível para o público de drama de Guriú e redondezas:

*Quando eu ia brincar de baiana, eu não cantava. Era a radiola com o disco ou o cara tocando no violão tipo assim um forró ou um ritmo bem quer desse para dançar. Preferia colocar a radiola que ficava melhor da gente dançar. O pessoal ficava comentando que quem dançava bem, era eu e a Raimunda Inácio. As pessoas gostavam muito, se fosse para colocar outra no lugar a maioria dos rapazes não ia, fazia era não querer e dizia: “Ah bom, é fulana que vai? Então não vai prestar!”. Era a gosto da gente, ninguém ia se preocupar porque fulana de tal antes se requebrava menos, e agora a gente estava se rebolando mais, a gente queria mais era. A Nilda não se incomodava,*

*a baiana era a parte mais importante do drama, nem toda menina queria ser baiana, porque a maioria tinha vergonha. Tinha menina que não queria botar uma roupinha curta, uma saínha aberta na frente. Eu fazia porque a maioria da minha vida eu tinha morado em Fortaleza. Eu não tinha frescura de pensar que alguém ia dizer assim: “Ah essa menina está com uma saia curta, está com a barriga de fora”. Eu era acostumada a tomar banho de biquíni na praia, aí eu não tinha essas coisas com uma roupinha assim não. E quando a gente vestia uma roupa mais curtinha, mas a gente chamava atenção, a maioria não queria ser baiana porque tinha vergonha.*

Quando a Raimunda Inácio começava a fazer o rebolado da baiana, o público masculino delirava. E o mesmo ocorria com Raimunda Laura. Elas representam tal ação minando e deixando refrescar com novas águas terrenos já áridos.

Raimunda Inácio aparecia rebolando e cantando:

*Aqui chegou o material do samba  
 Ôi  
 Que bom, que bom, que bom, que bom  
 Quando ele vem com o seu rebolado  
 Ôi  
 O material do samba  
 Ôi  
 Chegou, chegou, chegou  
 O material do samba  
 Ôi  
 Chegou, chegou, chegou  
 O que me encanta  
 Nesse lindo poema  
 Essa linda Iracema  
 É do meu coração  
 Como dança  
 Essa linda morena  
 Trazendo no peito  
 Essa linda canção  
 A baianinha quando vem chegando  
 Ela vem cheia de mil fantasias  
 Ele mexe, remexe, remexe  
 Baiana faceira que vem da Bahia  
 Ele mexe, remexe, remexe  
 Baiana faceira que vem da Bahia  
 O que me encanta  
 Nesse lindo poema  
 Essa linda Iracema  
 É do meu coração  
 Como dança  
 Essa linda morena*

*Trazendo no peito  
 Essa linda canção  
 A baianinha quando vem chegando  
 Ela vem cheia de mil fantasias  
 Ele mexe, remexe, remexe  
 Baiana faceira que vem da Bahia  
 Ele mexe, remexe, remexe  
 Baiana faceira que vem da Bahia*

*Me chamo garota faceira  
 Porque o meu nome é Baiana  
 Eu danço muito faceira  
 No melhor da evolução  
 Eu tenho meu corpo de mola  
 Ninguém se incomoda  
 com o meu tititi  
 Vou indo atrás do amor  
 Eu só quero você para fazer carinho  
 Olha, amor, me responda pessoal  
 Se vocês gostou de mim  
 Ou foi do material  
 Olha, bem, me responda pessoal  
 Se vocês gostou de mim  
 Ou se foi do meu baião  
 Olha, coração, me responda pessoal  
 Se vocês gostou de mim  
 Ou se foi do meu baião.*



Olha só o *material do samba*, que resistiu ao tempo e chegou ao ano 2000!

Wanda comentou que a Raimunda Inácio foi baiana que marcou a história dos dramas cantados em Guriú. E própria Raimunda que descreve a feitura de suas saias e comenta saudosamente que:

*A roupinha da baiana a gente fazia ela assim no laço, desfia no laço, eu não sabia fazer crochê, mas a Raimunda Laura, a outra sabia, aí ela vinha e fazia o cós de crochê e aqui a gente fazia no laço, e aí daqui a blusinha, só que a blusa fica um pouquinho mais comprida. Aí aqui é assim, a gente fazia ela assim, só que tem aqueles enfeites de natal, sabe aqueles enfeites de natal? Que tem aquele verde, aquele amarelo da cor do ouro, aí sempre a gente gostava de botar o amarelinho, para puder brilhar, areia prateada que a gente comprava para botar nas roupinhas de papel. Aí a gente aplicava em cima, e ficava bem bonitinha, a gente botava os pedacinhos e ficava assim penduradinha, e aí quando a gente se requebrava, ficava tudo bem bonitinha. Eu arrumei essa roupa para as meninas do outro drama. Era essa aí! Emprestei para as meninas que vieram atrás. Foi, a Princesa veio. Eu guardei a roupa porque eu achei, eu gostava muito da brincadeira e aí eu guardei de lembrança, às vezes eu pego no meu foto que eu tenho, eu tenho assim a lembrança, fico olhando assim, fico lembrando, e também eu penso assim que eu tenho uma filha, e quando ela quisessem brincar, aí a roupa já servia para ela.<sup>10</sup>*

#### 4.2 Ex-Dramistas Faziam a Brincadeira Continuar

A preparação de um drama dependia de pelo menos uma idéia azucrinando a cabeça de alguém e mobilizando ações. Zeza teria sido a primeira a organizar um drama e Edite narra que isso aconteceu depois de 1936, “*ela tinha 28 anos. Ela já tinha todos os filhos. Ela viu esse drama, quis fazer um em Guriú, lá todo mundo se conhecia e ela foi convidando as pessoas, e confiavam nela para ensinar, ela gesticulava.*”

Esse gesto de se fazer confiável para ensinar era comum àquelas que haviam sido dramistas e em determinado momento trocavam de lugar: viravam mestras.<sup>11</sup> No geral, o movimento era de intensa circulação de novas mestras (chamadas de as pessoas que ajeitam os dramas) e havia um intenso movimento de admissão e saída de novas aprendizes.

<sup>10</sup> Estive com essa foto para tirar uma cópia, mas em determinado momento o marido de Raimunda Inácio a proibiu de participar do encontro de dramistas de D. Maria do Henrique e achei prudente devolver a foto para não criar um conflito doméstico maior. No dia em que fui fazer o convite para esse encontro, seu marido afirmou que ela não tinha tempo para participar deste encontro já que a garrafa térmica estava seca e ela não tinha tempo para encher, já que havia reuniões na escola dos seus filhos e ela não tinha tempo para ir..portanto não tinha tempo para ir ao encontro de sua geração de dramista e de sua mestra. E que nem de drama ele gostava. Abandonei, desolada, qualquer iniciativa de aproximação e perdi a única foto desta geração famosa de dramistas da década de 80. Já Raimunda Laura que vive em São Paulo, tentei contato duas vezes, em 2004 e 2005. Prometeu inicialmente me receber e depois avisou que estava muito ocupada. Mas mantive contato telefônico em janeiro de 2006, ocasião em que teceu comentários sobre sua participação de famosa dramista.

<sup>11</sup> Não há registro algum que afirme que D. Zeza tenha sido dramista. E Rosa Carvalho era também uma exceção idêntica: também nunca foi dramista.

Ivonete, nascida em 1957, hoje mora em Camocim e sonha em organizar um drama. Narra a dinâmica do seu grupo com relação aos ensaios para apresentações:

*O que eu tive mais saudade da minha infância foi o drama, eu tenho uma pena. Porque para mim foi a coisa que eu fiz que eu mais gostei na minha vida. Foi a que mais gostei, foi a coisa que mais gostei na minha vida foi de brincar drama. Quando eu ia brincar drama para mim estava com tudo. Nós mesmas que já estava treinada bastávamos ensaiar só oito dias, mas quando entrava uma novata era 22 dias, até um mês nós passamos. Uma vez falaram para a gente brincar um drama, e dizia: “Eu quero tal dia”, e aí a gente dizia: “Não, vamos marcar mais para frente que tem uma novata e nós vamos levar mais para frente”.*

Esse trabalho de preparação de um drama mexia com muita gente. As mais idosas relembavam comédias esquecidas. Era preciso haver músicos para acompanhar. Ninguém tinha, no entanto, um papel tão importante comparado às mestras, que era que ajeitava o drama, como costumam dizer as ex-dramistas. Quem ajeita é quem tem jeito, talvez seja essa a *lógica* por traz do significado. Rosa Carvalho, a mestra nascida em 1932, descreve:

*Elas não tomavam de conta, aí era preciso eu ir para ajeitar elas, com elas, viajar para longe, faltava transporte, era de pés e assim eles mandavam falar para mim que eu levasse o drama, aí eu arrumava as moças, falava com as moças e a gente ia fazer o drama. Porque eu era que ensinava, que ensinava, eu era que as ajeitava. Eu fazia e recebia o dinheiro. E comprava o material. E enfeitava o palco e costurava as roupas delas, que era de sair. Era assim. Tudo era, como se diz, tudo uma família só. Sei que trabalhei uns poucos de dramas. Eu cheguei a ir até Gijoca. Dava muita gente no drama. Cheinha, cheinha, cheinha a casa. Aí quando terminavam faziam festa, dançava até...*

Diante da saída de uma das participantes do grupo, situação que ocorria por motivo de mudança de cidade ou na ocasião do casamento de alguma das dramistas, outra, novata, era colocada no lugar desocupado. Essa intensa circulação de entrada e saída de dramistas é que deu o caráter de *eterno* recomeçar, de uma constante ação educativa das mestras e das demais participantes do grupo. Recomeçar é preciso para continuar montando palcos! Havia sempre alguém que estava sendo preparada para a estréia. E, sendo assim, era necessário sempre ensinar as estreantes.



Da esquerda para direita, eis um dos grupos da mestra Nilda: Enilza, Nilda, Conceição e Fransquinha.

Poder de encantar o público a idade já lhes oferecia. E era esse estado de “flor-menina” desabrochante e “plena de encantos” que as dramistas anunciavam. E os rapazes apreciavam. Nilda canta um drama em um encontro de um dos seus grupos em 2004 e que a foto acima registrou. Ela revela que havia uma elaboração, o grupo de dramista também fazia suas composições e diz: *A gente inventava!*

E cantou uma das invenções que servia para anunciar ao público a chegada das dramistas:

*Vimos chegando agora  
Sobre estas horas  
Queremos cumprimentar  
Desabafar do peito uma saudade  
Há tempo tinha vontade  
De conhecer este lugar*

*Oh, que sala luminosa  
Clareza bela  
Intenção de nosso louvor  
Porque nós sendo sempre brasileiras  
Nós somos as quatro estrelas  
Todas enfeitadas de flor*

*Porque sendo eu a primeira*

*Tenho certeza que eu aqui  
Tenho valor  
Porque eu sendo sempre brasileira  
Entrego a minha bandeira  
Ao fulano de tal que é meu amor*

*Quando eu entro no salão  
Ele estremece dando mais de mil louvores  
Porque eu sendo sempre brasileira  
Entrego a minha bandeira  
Ao jovem Antonio que é meu amor*

Quando casaram, estabeleceram-se nas suas cozinhas, nos cuidados maternos, pois eram exímias na arte de fazer a tapioca e os cafés diários, tinham poderosas mãos nos tempos de farinha e eram habilidosas na feitura de deliciosos beijos feitos com massa de mandioca fresca; e teciam suas caçoeiras sentadas à sombra de árvores. Nunca deixaram, entretanto, a saudade massacrar demais a alma e promoveram-se logo como mestras de novas gerações de dramistas e assim continuavam armando e amando os palcos. E essa marca da inventividade já estava presente no que se considera unanimemente como a primeira geração de dramistas de Guriú, segundo relato de Iraci, filha dos donos da terra:

*Representava era tudo, eu me lembro do papel de uma mulher preguiçosa, eu era, viu! Representei muito ela, eu só me lembro que ela era horrorosa, ele se apresentava preguiçosa, e as meninas diziam assim: “Essa quem vai fazer é a Iraci, que vai fazer a preguiçosa, que ela tem muito cabelo e ela vai fazer assim”. Eu só faltei foi matar o povo de rir. Mas eu não me lembro nada mais do que dizia. Era, a gente formava cada comédia de matar mesmo de rir. Inventava! Ora pegava um livro assim e dizia: “olha, isso aqui dá para a gente tirar alguma coisa daqui!”. Pegava daqui e da acolá e formava. E dava tudo certinho. Éramos nós mesmas. Eram muitas e cada qual dizendo a sua. A gente começava a pensar, e dizia: “Vai anotando por aí para depois a gente fazer uma escolha do que...colar um com o outro para não ficar muito solto.”. Eram muitas: Cotinha, Edite, Cléa, Eu, Maria Helena, só não era a Mirian, Otilia, a Benedita da Preta, acho que ainda tinha outra que era filha da Dona Mariquerina. Eu tenho impressão que tinha outra, mas da Preta era com certeza. Era essa equipe aí.*



Assim os dramas viveram além de suas adolescências e alcançaram as mocinhas de outras gerações que as sucederam nos palcos. Ex-dramistas, por direito e desejo, viraram mestras, principalmente em causa própria. Essa atitude amenizava a nostalgia do sucesso que tiveram como ex-atrizes, ex-dramistas; havia um deslocamento de papel e uma ampliação do poder sobre os dramas e as dramistas. Ser responsável por um drama, “ajeitar um drama”, como costumam significar suas árduas lidas com as meninas, é tarefa de bastante poder e criação.



Mestras Nilda e Wanda, em encontro com ex-aprendizes Antônia e Mocinha

Ninguém foi capaz de lhes negar este jeito que as fez mestras, já que a mocidade havia passado e lhes havia surrupiado um lugar de dramista. Impondo-se livres para ensinar, arrumaram quem desejasse aprender. Na hora de exercer o lugar de mestra, a saudade dava lugar à rememoração dos passos, dos gestos, das músicas e as gargalhadas adolescentes voltavam dentro de suas almas e expandiam nas de seus aprendizes. Ensinavam o que sabiam sobre a arte de representar. Este encontro de ex e novas dramistas fez a educação estética possível de novas gerações. Assim era possível fazer alguém aprender e fazer uma mocinha se diferenciar das demais, já que aprendia as posturas necessárias para lidar e agradar o público. Lucinauda que fez parte da trupe em 1999, 2000 e 2001, diz a respeito do público:

*As crianças gostavam e riam bastante. E quando a gente passava elas reconheciam e diziam: “Ali é a Lucinauda, ali é a Princesa, ali que é a Vandairla, ali que é a Edneuda”. O drama vai gente de toda idade e os velhos que gostam mais porque já é coisa do tempo deles.*



Eis o respeitável público que assistia a apresentação do drama de 2000

É essa história de eficácia estabelecida em gestos nômades e ancorada na coragem de realizar destas mulheres mestras que precisa ser vislumbrada quando se apregoam as impossibilidades de adultos de conviver com adolescentes. O efeito destes encontros educativos eficazes poderia falar e muito às certezas pedagógicas que desviam a probabilidade de encontros frutíferos intergeracionais. Por que negar o desejo de ensinar dos mais velhos e desejo de aprender das mais novas e que nunca cessa para quem aprende e para quem ensina e que traz eficácia ao gesto de querer educar e aprender as astúcias da arte de seduzir público?

Diferente da atual recompensa do órgão federal de educação (MEC) para quem frequenta escolas a esperada “bolsa-escola”, o dinheiro que as dramistas ganhavam custavam o suor de seu rosto e a necessidade de se juntarem a uma mestra e acreditarem que ali houvesse um “saber-fazer”.

Eram essas meninas de Guriú que ganhavam dinheiro com o fruto de uma aprendizagem estética recebida dos mais velhos e, sendo assim, aprendiam a possibilidade de saber fazer dinheiro e ex-dramistas casavam-se em uma condição especial de saber fazer dinheiro e, de posse disso, eram capazes de comprar e *ter suas coisas*. Levavam para a economia doméstica a marca desta produtividade juvenil. Aprenderam a fazer dinheiro dançando, cantando e fazendo a baianinha que enlouquecia os rapazes. E deste dom de representar não escapariam nunca? É bom ler o que pensa Iraci, que aparece com essa proposta de entender o *ser dramista* como portador de um dom:

*Mas eu digo assim que a gente tem um dom, aquele dom, e esse dom a gente leva a frente. Se eu lhe disser que eu tomei conta de presidiários por dez anos, aqui em Acaraú, enfrentando cadeia, levando a sério, inclusive levando alimentação, e tudo e tudo, então depois que eu completei uns*

*setenta e poucos anos, aí eu completei os meus anos de serviço, mas eu trabalhei aqui dez anos com os presos, fazendo festa para preso de natal, de dia de pais, levando alguma coisa de teatro, além da alimentação a gente levava encenação assim da igreja, para ver se eles ficavam mais...e eu sempre dizia para eles: “Olha, eu estou aqui por vocês, mas enquanto tiver o meu respeito, no dia em que não tiver mais respeito eu só faço dizer tchau”. Era uma pastoral. Eu fiquei na pastoral carcerária posso dizer que por dez anos, e quem me levou foi uma pessoa lá do Guriú. Chegou aqui em casa, e disse: “Olha, D, Iraci, eu queria conversar com a senhora, que eu tenho um filho aqui preso, fulano de tal”. E eu disse: “Pois nós vamos até lá!”. Foi nesse dia que me abriu. Ela perguntou: “Aí a senhora vai visitar?”, aí fiquei toda semana eu ia, acho que era dia de quarta-feira, às quatro horas da tarde e ficava até seis horas por lá. Depois o Juiz me encarregou da alimentação e eu tinha um cuidado todo especial com esses presos. Foram dez anos que eu tive com esses presos, de um bom aconselhamento e graças a Deus eles nunca me desrespeitaram, sempre, na hora de rezar vocês tranquilizem... e botem as blusinhas de vocês e vamos rezar. E um dizia: “O fulano não quer rezar hoje não!”. E eu dizia: “Tem nada não, deixa ele lá no cantinho dele, que a nossa oração é uma faca de dois gumes, ela vai lá”. Eu vivi a minha vida assim não muito parada, graças a Deus.*

E estes lugares improvisados e promotores do aprender que a oralidade intermediava produziam sucesso de público. O pouco saber escolar das meninas de Guriú (disso só escapam as meninas de Seu Caboclinho, que estudaram em Fortaleza, Nilda e outras que são professoras, um número reduzido que conseguiu concluir os estudos de Educação Básica) poderia ser empecilho para aprender comédias de drama? Essas produções tão vinculadas à oralidade era a redenção de meninas semi-alfabetizadas e que podiam ser atrizes. Possuíam memória e desejo de gravar uma comédia cantada ou falada.

Walter Ong defende a idéia de que, em uma cultura oral, a evidente redução das palavras aos sons condiciona aos determinados “modos de expressão e os processos mentais em uso neste lugar”:

Suponhamos que uma pessoa, em uma cultura oral, tentasse se concentrar em um problema particularmente complexo e finalmente conseguisse articular uma solução que, por sua vez, fosse relativamente complexa, consistindo, digamos, em umas poucas centenas de palavras. Como ela retém, para posterior recordação, a verbalização arduamente elaborada? Na ausência total de qualquer escrita, não há nada fora do pensador, nenhum texto que lhe permita produzir a mesma linha de pensamento novamente ou até mesmo verificar se ele fez isso ou não. Aides-mémoire tais como varas marcadas ou uma série de objetos cuidadosamente ordenados não irão, por si sós, recuperar uma complicada série de asserções. Antes de mais nada, de modo, realmente, poderia uma solução longa, analítica, ser montada é essencial que haja um interlocutor virtual: é difícil falar consigo mesmo durante horas consecutivas. O pensamento apoiado em uma cultura oral está preso à comunicação (1998, p. 44).

Reproduzo agora a coleta, realizada em 1998, de uma comédia falada que era muito encenada junto às dramistas mais antigas e que foi sendo deixada de lado por gerações mais recentes que priorizaram as comédias cantadas. Fiquei impressionada com o fato de Otilia conseguir lembrar-se de todos estes diálogos das diferentes personagens. Indagava o que ajudava a esta apreensão da memória, o que se montava como necessário para criar uma atmosfera favorável à apreensão de todas essas falas.

Escutemos Otilia neste exercício de relembrar a comédia (ou seria uma tragédia) do Paulo Vingança, pois Nilda, que também foi afamada mestra, declara que *“os dramas da Madrinha Otilia era um tipo de uma de uma comédia, de uma história mesmo, era dramatizado mesmo, era o tipo de uma atriz, certo?!”*.

Tudo inicia com a empanada abrindo e a Velha Vicença chamando Paulo para uma séria e contundente conversa:

- *Vem cá, Paulo, escuta-me, és amigo de tua mãe?*

- *Oh, minha mãe! Que pergunta?!*

- *Basta, meu Paulo, por bem, vai ver a velha Vicença o amor que o filho tem. Há vinte anos dizendo tirei do peito o punhal, que teu pai morreu a ferro, a este sangue abençoado e o punhal em que o mataram eu fiz uma jura fatal!*

- *Uma jura minha mãe, oh! Minha mãe, que jurou?*

- *Eu jurei por este sangue que ferrugem se tornou, que o filho há de vingar, aquele que teu pai matou.*

Otilia interrompe a recitação e me pergunta: *“Eu já disse isso, minha filha? Escute lá, que eu já estou tão esquecida, que eu já estou tão esquecida! Estou prestando mais não!”*

Ela começa a recitar baixinho o drama de Paulo Vingança e segue em ritmo de uma reza em baixo tom de voz, até encontrar o que procura, o fio da meada perdido. E recomeça...

- *Eu jurei por este sangue que ferrugem se tornou, que o filho é de vingar aquele que a teu pai, a matou! Mata?*

- *Mato*

- *Jura?*

- *Juro!*

- *Ainda que roubes de seu amor?*

- *Ainda sim!*

- *Pois é Ricardo, o matador!*

- *Ricardo, pai de Maria ?*

Ela explica que Ricardo era o pai da amada dele. E continua recitando:

- *Este, oh, Mãe, perdoai-me!*

E ela esclarece que ele pediu perdão a mãe, pois não queria matar o sogro:

- *Este pai de Maria, oh, mãe perdoai-me!*

- *Uma jura mãe santíssima, oh, minha mãe, que jurou?*

Mais uma vez oralmente Otilia tenta pegar o fio da meada que a memória abriga e diz baixinho, recapitulando as falas:

- *Eu jurei que este sangue que ferrugem se tornou, que o filho há de vingar aquele que a teu pai matou!*

- *Mata!*

- *Mato!*

- *Jura?*

- *Juro!*

- *Ainda que roubes do teu amor?*

- *Pois , é Ricardo?*

- *Ricardo, pai de Maria! Este, oh, mãe, perdoai-me!*

- *Pela mãe do pai esquece filho ingrato, parte e vai! Compra juras, seja maldito, se tu não vingas o teu pai!*

Aí uma voz respondia de dentro da empanada:

- *Esta noite eu tinteí sangue, com os cabelos no ar, o assassino de Ricardo, veio os pés a mãe lançar, e o punhal em que cravaram, eu fiz uma jura fatal, riu-se a velha Vicença, abraçando o vingador.*

Otilia relembra que, consumado o crime, Vicença abraçou o filho dela , que foi vingar a morte. Quando chega a Maria, e desgastada pela dor, diz:

- *Paulo, meu Paulo, vingança! Vinga tu em mim por quem és, eu vim banhada em pranto, assistir o triste fim , quis falar mais não pude, com os olhos aflitos em mim.*

- *Sossega, Maria, Sossega ! Que este que o teu pai matou, vai morrer com o mesmo ferro, que a pouco o trespassou.*

*E dizendo isso, seu próprio peito travou !*

*Aí a Maria fica como uma louca:*

*-Quem me mata por caridade, quem também me vem matar? Quem me mata por caridade, quem também me vem matar!*

Mal acabara de recitar e já Otilia se envolve em recontar a tragédia de Paulo e Maria e a vingança de morte de seu marido e que Vicença declara ao filho. Era para matar o matador Ricardo. Dona Otilia explica que as personagens eram a velha, Paulo: “ Olha , eu vou dizer, era a velha e o rapaz . A velha sai em cima do palco, a velha sai em cima do palco e o filho. O filho está sentado, lendo jornal , aí ela chama o filho:

*- Vem cá, Paulo, escuta-me! Eis amigo de tua mãe?*

*-porque vinte e um anos fazia que o pai dele tinha morrido, que tinha matado e quem matou foi o pai da moça que ele amava, viu? E ele, a velha chama com vinte e um anos de idade, ela foi descobriu:*

*- Vem cá, Paulo, vingança; vem cá ,Paulo ,escuta, eis amigo de tua mãe?*

*- oh, minha mãe, que pergunta?*

*-Basta meu Paulo, pois bem, vai ver a velha Vicença o amor que o filho tem. Há vinte e um anos , dizendo, puxei do peito o punhal, que seu pai morreu a ferro, a este sangue abençoado, o punhal em que cravaram, eu fiz uma jura fatal!*

*- Uma jura, mãe, santíssima. Oh, minha mãe, que jurou?*

*- Eu jurei por este sangue que ferrugem se tornou, que o filho há de vingar aquele que a teu pai matou!*

*- Mata?*

*Ele disse mato*

*- Jura?*

*- Juro!*

*- Ainda que roubes de seu amor ?*

*- Ainda assim!*

*- Pois é Ricardo, o matador!*

*- Ricardo, pai de Maria?*

*Ele a interrogou:*

*- Eu vou. Ricardo, pai de Maria! Este, oh, mãe perdoai-me!*

*Aí ela jura , quando ele pediu perdão, que não matava e ela disse:*

*- Ricardo, pai de Maria, este, oh, mãe, perdoai-me !*

Otilia interrompe a narração e sussurra algo e diz:

*- Não é esta as palavras que ela diz, não, minha filha! Eu já disse e já estou esquecida, meu Jesus, não presto para nada não ...*

Para amenizar a angústia perfeccionista de Otilia, pergunto pelas roupas das meninas para sair nesta comédia de drama. E ela responde:

*- Elas, uma saia de velha, a outra de rapaz, que estava sentado na cadeira lendo jornal, que era o filho da velha, que namorava com Maria , aí quando a velha com vinte anos , descobriu que o pai dele tinha morrido, que outro tinha matado, e era o namorado , e era o pai da Maria, da namorada dele, que era Ricardo. Aí quando ele diz:*

*- Ricardo, pai de Maria, este oh, mãe, perdoai-me !*

*- Pela mãe, do pai esquece, filho ingrato, parte e vai, compra jura, seja maldito, se tu não vingas teu pai!*

*Aí ele foi obrigado a fazer isso, a matar. Aí foi ele disse:*

*- Esta noite eu tinteí sangue...*

O drama do Paulo Vingança parece ser verossímil demais das produções mexicanas tão amadas pelo povo de Guriú. E indago sobre esse gosto trágico do público de Guriú. Pergunto-lhe se as pessoas ficavam emocionadas, se choravam. Enfim quis saber das reações dos adultos quando assistiam e ela responde que:

*- Não, não choravam, achavam que era importante aquilo, porque ela levava um vidro melado de sangue, não é? Pois bem, era assim e travava no pau, como se tivesse botando o punhal, fingindo! E melava sangue, às vezes. Tem um outro drama em que sai um homem e uma mulher também discutindo, que o homem mata a mulher com um pau, faz que mata, finge, pois é! De drama! Eu já disse isso tudo aí, eu já disse tudo, disse tudo errado, está tudo quebrado velho!*

Iraci lembra-se dos preparativos para este drama falado e que “*Tinha essas coisas que a gente preparava, tirava uma tinta vermelha lá da loja, e naquela hora o vidrinho apanhando, derramando sangue, isso aconteceu mesmo essas peças aí. Valhei-me Nossa senhora!*”, ficava todo mundo assombrado!

Ivonete que foi dramista nos idos anos 1970, estreando com 13 anos, refere-se a esta comédia falada que ainda estava presente na sua geração de dramista.

*É real. É porque nesse tempo, é como eu estava falando para a senhora, não existia mercúrio, merthiolate, o Guriú era um lugar pobre mais do que agora, e a gente que ia fazer essa parte, então não tinha isso, aí nós pegava a urucum, que a gente faz o corante do caroço esmagaiado, colocava no vidro, e quando a gente ia fazer a comédia, a gente colocava a faca numa batinha, debaixo do sovaco da gente, sempre era uma blusa branca que a gente tinha, e na hora que a gente colocava a faca na batinha, debaixo do sovaco, não ia tacar na gente, a gente derramava o vidro, o vidro que vem com as coisas da injeção, aquele pozinho da injeção, abria o vidrinho com a tampinha assim de plástico, não é, e derramava, e caía, aí ficava uma coisa certa, para a gente cair e não machuca a cabeça no palco, numa coisinha mais fofo para não bater na cabeça da gente. Aí nessas horas o pessoal, Ave Maria, adorava demais! Achava que era verdade. Ficavam abalados. Aí tem outra que eu brincava com ela aí, com Madalena, que o rapaz é apaixonado e a mulher não quer. Você está entendendo? Lembro uma parte, só que a voz é muito ruim. E eu não sei se a Madalena vai responder, mesmo se ela não se lembra eu respondo, não é? Ele dizia assim:<sup>12</sup>*

*A minha sorte foi tirana  
 E foi desdita  
 Estou sofrendo por  
 Amar quem não me quer  
 Isso acontece para um homem  
 Que acredita que existe amor  
 no coração de uma mulher  
 Por mais que eu queira esquecer o meu passado  
 Meu sofrimento é viver pensando nela  
 E os amigos, que me vêm magoado  
 Quando me encontram  
 vêm me dá notícias dela*

*Só tenho a bebida companheira  
 Esta mulher me deixou este maldito prêmio  
 Hoje, dela, só me resta umas lembranças  
 A torturar minha alma de boêmio  
 Perdi amigos*

---

<sup>12</sup> Vianney Mesquita afirma que essa composição é de Tião Carreiro e Pardinho, chama-se “Alma de Boêmio”, foi gravada nos anos 60 no Brasil.



*Perdi tudo que tive  
Em altas noites  
Só o sereno me abraça  
E esta mulher na minha alma ainda vive  
Bebe com outros a brindar minha desgraça*

*Olho para o céu  
E contemplo a luz da lua  
Foi quando eu vi  
Sua imagem aparecer*

*Se hoje tu vives abandonado  
Não fui eu quem foi culpada  
Tu não soubestes me amar*

*Segue, segue sem garrida  
E comece a despedida  
na mesa desse bar*

*Segue, segue sua taça  
Sou dono da minha desgraça  
Um dia, tu vais chorar por mim*

Dramacidade assim não se perdeu no tempo e este desejo realizado de chorar aos amores impossíveis está nas novelas mexicanas. Sobre essa comédia cantada por Ivonete, Nilda diz: “*Foi inventado, foi uma modinha, uma canção, e eu inventei, criei, eu não sei por que quando eu ouvia uma coisa assim, aí eu ajeitava e formava uma comédia e ficava bonita e todo mundo gostava*”.

Nilda estaria cogitando uma autoria da adaptação de tal composição para apresentação de drama? O fato é que Alma de Boêmio foi gravada...Isso evidencia que as dramistas tinham nas produções fonográficas e nos programas veiculados por rádios as suas fontes inspiradoras. E um dia a televisão e suas programações chegaram em Guriú. Observei ao longo destas visitas todas ao Guriú a predileção que elas representavam para a população.

### 4.3 Drama e as Novelas Mexicanas: A TV Pediu Passagem?

A expansão do acesso à televisão no Brasil, a partir da década de 1950, trouxe sua programação nova cômica e dramática (programas de humor, novelas, entre outros). O circo perdeu parte de seu público, mas isso não impediu a permanência do circo nos bairros periféricos das grandes cidades e nos mais remotos recantos deste gigantesco País. Quando da minha primeira visita ao Guriú, em 1996, encontrei-me com um grupo de crianças correndo atrás do pessoal do circo e repetiam as chamadas para o espetáculo da noite: *Hoje tem espetáculo? Tem sim senhor... e o palhaço o que é...é ladrão de mulher.*

Quem chegou depois do circo ao Guriú foram as novelas de rádio. Seu Val, pai de Nilda, tinha rádio e assim era possível as suas filhas que foram todas dramistas acompanhar as novelas de rádio. Mariinha datou essa chegada para a década de 1970:<sup>13</sup>

*Olha na época, eu com doze anos de idade (1971) o Guriú não tinha rádio ainda, aí meu pai foi quem trouxe um rádio a pilha, aí a gente botava, as novelas eram por capítulos, revista capricho, isso aí dos dramas não foi trazido de rádio, não foi trazido de novela porque ninguém não sabia, isso aí foi como eu estou lhe dizendo foi geração de geração. A gente fazia assim, a gente comprava a revista capricho em cidade e a gente assistia, ouvia, na hora do capricho, aí dizia as personagens, dizia que ia se apresentar hoje aquela personagem e a gente via na revista Capricho, ouvia pelo rádio e não achava parecido com o drama, não parecia porque na realidade o capricho, a revistinha chamada capricho isso aí era só negócio de capricho de amor, era o modo de uma vida de um pai de família, de uma filha, mesmo jeito de uma novela do jeito que hoje em dia é, não era cantada, o nosso drama era cantado, porque a gente tinha..se eu fosse uma moça e outra fosse o rapaz então eu ia oferecer aquela música a ele, e ele ia me recompensar com aquela música, e aí eu acho que eu não achava parecido por isso, porque é muito diferente, a gente representava quatro moças, representando no salão, agradecendo as pessoas pela acolhida, dava boa noite.*

Apesar de a televisão ter atrapalhado um pouco do espetáculo de circo por todo o Território nacional, este foi o impulsionador de muitas programações televisivas. Os programas de variedade incorporaram o humor circense e popular. É o caso de Chacrinha, o “velho guerreiro” com as suas “chacretes”, que podiam ser vistos como um “espalhafatoso, abusando do colorido advindo de nossas raízes populares” (TEMER & MONTEIRO, 1997, p. 46).

<sup>13</sup> D. Iraci registrou que havia, na década de 1940, uma energia produzida a motor que iluminava casa, a loja do seu pai e a igreja em Guriú. Graças a isso foi possível ter a presença alegre da música, através da vitrola e do rádio, todas as noites. As músicas veiculadas por rádio ou vitrola já eram fontes de pesquisa para as produções das dramistas da primeira geração.

Observei o grande alcance da TV nas brincadeiras e no cotidiano de Guriú. As últimas gerações de dramistas foram expressivas em afirmar a incorporação de tipos televisivos nas representações e no que se refere às mudanças ocorridas com as vestimentas (que encurtaram muito desde os tempos das vovós....).

As baianas guiadas por Maria do Henrique (nascida em 1945) fizeram história e a “evolução do samba que animava a rapaziada”, fazendo o delírio atingir o público que via as baianas. E quanto cantavam e reboavam essas baianas!



Com a roupa de Raimunda, a baiana da vez se chama Princesa (2000).

A sua mestra Maria do Henrique considera que Raimunda Inácio e Raimunda Laura, as duas Raimundas, eram baianas especiais, e que no seu tempo de dramista até tinha baiana, mas não chegava ao brilho das baianinhas desta geração anos 1980. Essa é a geração que provavelmente tinha conhecimento das maravilhosas dançarinas do Chacrinha, o “velho guerreiro” das tardes de sábado na Globo. Revela Maria do Henrique em reunião com todo o seu grupo:

*Tinha, mas nessa minha época, em que eu brincava drama, tinha baiana mas era só para dizer que era baiana, não se requebrava que nem a Raimunda da Comadre Laura, que nem a Raimunda Inácio, não tinha nenhum de nós que soubesse se requebrar, viu? A melhorzinha que era a finada Neva, mas não era nem essas coisas, não é Comadre Laura? Nem se reboava. Agora, essas meninas aqui, do meu drama, desta época nossa, aí elas se requebravam de verdade, se requebravam muito elas. Mas no meu tempo não tinha uma que se requebrasse como agora, agora que nós ensinamos.*

Acho que as baianas do grupo de Maria do Henrique estavam impregnadas do rebolado das “chacretes” do programa do “Velho guerreiro” nas tardes do sábado. E isso não deixa o circo de fora, mas o faz retornar ou ressoar desta vez na telinha da TV. Chaga faz uma comparação entre o desenvolvimento da *hora da baiana*, quando acompanhou seu primeiro grupo (lideradas pela mestra Maria do Henrique) e afirma que

*...para bem ser sincero, o primeiro grupo foi muito organizado, muito organizado mesmo, uma excelente baiana, que era a Raimunda Laura, excelente baiana. A mulher era uma excelente baiana mesmo, ela não tinha medo para fazer um arrastão, um xaxado bom, ela se desmantelava. Já nesse segundo grupo(2000) nós não tivemos boa baiana. Tivemos boas representações, mas não tivemos boa baiana. Também aquelas meninas estavam começando agora, elas não podiam fazer coisa já de maturidade, elas tendo pegando já a gestação. Eu até admirei! Eu até admirei! Porque igual à Raimunda, um drama por aqui, ainda não chegou e ainda pode chegar ainda, porque tem essa geração nova, vai se modificando vai vindo muitas apresentações em televisão. E elas naquele tempo não tinha este movimento de televisão que nós temos agora, é tão fácil para a gente está assistindo, e elas tinham aquela invocação de fazer aquilo e de fazer bem feito mesmo! Era uma excelente baiana!*

Maria do Henrique afirma a supremacia de suas baianas diante de todas as baianas que já impressionaram o público com suas performances:

*Mas eu tenho na pura certeza que não tem nenhuma que faça como a Raimunda Inácio e a Raimunda da Comadre Laura! Não tem, porque não tem mesmo! As meninas requebrando se desmanchavam mesmo! Essas duas meninas, que todo mundo aqui no Guriú, que não tinha baiana e o drama que nem elas. Não tinham elas! Era demais! Eu sei que as meninas pelevavam para sair, a palma comia, elas pelevavam para sair a palma comia, pelevavam para sair a palma comia, pelevavam para sair e o Henrique, meu marido, agarrava a empanada e fechava, pei, pei, pei, pei. Uma vez caiu a saia e a menina ficou penerando, eu disse: “menina!” (risos). Brincavam mesmo um drama, brincavam mesmo um drama!*

Ivonete, que foi baiana na geração dos anos 1970, já diz que antes das duas Raimundas já faziam história as baianas de Guriú:

*Era boa baiana, a Raimunda era. Mas as melhores baianas do Guriú, fui eu e Nilda do Lourival. Foram as melhores faladas lá por todo mundo. Eu e a Nilda, que foi a ex-mulher do Wilson. As melhores!*

Era uma vez uns pequenos circos que passavam em Guriú, que despertaram o talento de novas baianas-dramistas, que um dia tiveram que encurtar a saia e dançar mais

rápido para encostar-se ao talento das chacetes que também pareciam com as baianas dos velhos circos-teatro populares brasileiros:

O circo tem se projetado cada vez mais na televisão brasileira, em diversos programas das emissoras, principalmente no SBT (sistema Brasileiro de Televisão), evidenciando-se em programas como “Ratinho”, o extinto “Aqui e Agora”, “Domingo Legal”, “Programa Silvio Santos”, entre outros. O programa do Ratinho tem ganho em audiência ao apresentar números grotescos como seres humanos e bichos deformados, figuras excêntricas e também números de shows apresentados em circos que se encontram na cidade. (COSTA, p. 78).

Por outro lado, as comédias de drama que dão conta de satirizar a vida adulta e o cotidiano familiar e social têm algo das palhaçadas dos trapalhões “que despontou na Tupi com seu humor circense, e foi para a Globo quando se provou um sucesso de público.(TEMER & MONTEIRO, 1997, p. 40).

Em Guriú, os dramas caíram em desuso por pelo menos dez anos. E na década de 1990, quando comecei a visitar Guriú, as meninas dançavam a música do grupo *É o tchan!*.

Até 1999, nas falas das crianças sobre as suas brincadeiras, havia só as marcas televisivas. Em 1998, ouvi uma jovem mandar o avô calar a boca, pois estava na hora da novela. A televisão ordenava silêncio dos velhos e lançava suas linguagens na hora da brincadeira das meninas que imitavam a “dança da bundinha” da Carla Perez, e das dancinhas da Xuxa, e reproduziam personagens dos dramas das novelas mexicanas. Tanto que a famosa mestra Mundica pensava que tudo tinha acabado. Vanelda diz que se pensava “que ninguém ia mais brincar drama. E a minha mãe sempre dizia: “Essas moças de hoje em dia não querem mais brincar drama!”. Aí de repente as meninas começaram a ensaiar ali”.



Nova baiana Lucinauda com as antigas saias enfeitadas de brilhos natalinos

E Lucinauda, a baianinha da foto, revela que:

*A baiana a gente dançava melhor devido às músicas que a gente tinha dançado, dançado uma bem boa assim no toque para dançar fica melhor ainda. Mas ver Carla Perez na televisão não ajudou que elas não saiam dançando drama. A baiana do drama é diferente da Carla Perez, é muito diferente porque a Carla Perez é uma bota, é um shortinho, um topzinho, uma mini-blusa e a da baiana tem que ter uma saia e um topzinho e tudo.*

Lourdes, dramista dos anos 1970 e mestra em 1999 e 2004, fala também do fim...ou seria de um eterno começar do que ainda não se sabe por não ter sido vivido:

*Estava acabado. Quando ela ensinou que deixou de mão, aí pronto, a gente pensava que não ia ver mais drama, agora pronto acabou-se chegou televisão, tinha televisão para ver, assistiam a televisão e então pronto. Não acabou! Custa mais as vezes a gente ensina a elas, as vezes a gente encontra, por isso não acabou por causa disso, as vezes passa uns tempos, passa uns anos e alguém diz: “Vamos inventar um drama”. E respondem: “Vamos!”. Mas se não tivesse isso já tinha acabado. Mas eu tenho na minha mente que vai se acabar. Porque a Nilda não faz mais, ela não vai mais se meter nessas coisas, eu acredito que a Alda também não, daqui uns dias também eu não vou ensinar mais, aí acaba! Pode até aparecer outra coisa qualquer no lugar dos dramas, mas não sei não!*

O interessante, porém, é que há horas em que parece que o drama é signo do sempre e por isso não acaba jamais. Em outras ocasiões, qualquer gesto de dominação masculina ou qualquer programa de televisão derruba esta edificação de tantas gerações. Não há como não lembrar da expressão francesa: *c'est la vie*. Ou pelo menos é a narração da vida em Guriú.

Maria do Henrique situa na conta da TV o desaparecimento dos dramas:

*Eu tenho para mim, eu tenho assim na mente, que se não fosse esse negócio de televisão no mundo, no Guriú, aqui e acolá tinha drama porque de primeiro tinha e agora não tem! Se hoje inventasse um drama, 'vamos ensaiar', tinha uma ou outra que dizia assim: 'eu não vou não que hoje vai sair à cor do pecado'<sup>14</sup> e eu não quero perder!'. Dizia, mulher, isso aí, com toda certeza! Por isso que não tem é por causa disso daí! As pessoas acham uma novela melhor e mais bonita do que está ensaiando drama.*



Ciene e Silvia foram dramistas na década de 1990

Quando cheguei a Guriú e comecei a pesquisa e até 1999, os acordes restantes de dramas cantados saíam da garganta das idosas entrevistadas. Enquanto isso, as novelas

---

<sup>14</sup> Novela exibida pela rede Globo em 2004, ocasião em que foi feita essa reunião com a mestra e suas ex-dramistas

mexicanas eram as prediletas de toda a população. Laura, mãe da famosa dramista Raimunda, fala da televisão:

*Apareceu televisão, o pessoal fica tudo na televisão, acha que aquilo ali é importante e aí verem aquelas coisas que passam na televisão, esquecem mais aquelas brincadeiras, e aquilo que passa é parecido um drama, passa muitas partes na televisão que é parecido um drama, e a pessoa se diverte mais. Podem dizer assim “se é de gastar dinheiro em drama, eu vou é assistir mesmo uma novela, que é coisa melhor e não gasto dinheiro”.*

Passando as noites nas salas lotadas para ver televisão, eu levava os dias ouvindo Otília a cantar seus dramas. Preferia ouvir os dramas e rapidamente aprendia a cantar e acompanhava. Fui observando uma demasiada semelhança entre as abandonadas comédias de drama e a dramaturgia do *SBT*. As novelas mexicanas haviam preservado a dramaticidade das antigas comédias. Sofrimento igual às representações das comédias faladas havia também nas novelas do *SBT*.

Chaga que acompanhou uma geração dos anos 80 e voltou a participar de drama em 2000, reflete sobre a ligação entre TV e drama:

*Eu acho que em certas partes a TV é amiga do drama, porque tem muitas apresentações que você pensa que é um drama. Tem algumas apresentações que é muito unida. Quando eu tocava no drama no Guriú, tinha pouca TV no Guriú. Era a casa que tinha! Bem pouquinho, pouco! A TV não teve influência sobre mim, para mim não. Mas eu acho que talvez as meninas tiveram. Acho que para a Raimunda Laura teve. Teve que ela era muito curiosa para escutar as coisas, às vezes ela viu alguma coisa na televisão e já imaginava de fazer aquilo no palco, não é. Eu acho para mim que teve.*

Mantive contato telefônico com Raimunda Laura em janeiro de 2006 e indaguei sobre a hipótese acima expressa por Chaga Bela e perguntei sobre a relação entre a sua famosa performance de baiana e o que era veiculado pela televisão. A famosa baiana, na ocasião, contestou a conjectura, afirmando que a televisão ainda não havia chegado ao Guriú e que ela mesma havia inventado sua maneira baiana de ser.

Há quem veja, porém, até possibilidades de fácil diálogo entre o drama e a TV. A televisão brasileira, bem ou mal, não tinha conseguido anular a produção dramática popular da qual o circo e o dramas de Guriú fazem parte. Enilza, irmã de Nilda, comenta que:

*A televisão por uns pontos ela é amiga dos dramas, mas na mesma hora ela é inimiga, mas só que na televisão também tem muitas partes também, tem aquelas partes que dá para fazer um drama. Eu e a Nilda, a gente às vezes,*



*eu a chamo de Biinha, e ela me chama de Duinha, e ela diz assim: “Duinha, se a gente meditasse, se a gente fosse mais nova, se a gente meditasse, a gente fazia um drama aí, daí dá para fazer um drama”, porque é mesmo como essa novela aí, dava para a gente fazer um drama falado, e dava mesmo e dá mesmo. Com novela dá para fazer um drama falado.*

As memórias das avós me relataram que os dramas cantados eram apresentações públicas ocorridas nas suas infâncias, destinadas ao povo em geral de Guriú. Até 1999, os gestos, músicas, vestes e apresentações tinham ficado para trás! A televisão tinha trazido as suas cores, suas novelas, suas danças e novas atrizes. Com a chegada da televisão<sup>15</sup> e seu sabor de melancia doce, ficavam para trás (na memória das idosas) o que tinha sabor de maxixe sem gosto (os dramas cantados)?

Fui a uma reunião na sede da Associação de Moradores e estava falando do encontro com Otília e que ela havia cantado os dramas, e que eu tinha ficado encantada com o *acervo*. Um senhor disse que ninguém ia deixar de provar melancia doce (televisão) para comer maxixe sem sabor (os dramas de antigas meninas de Guriú). Hoje é sabido, todavia, apreciando o que dizem as dramistas que os dramas sempre se articularam com seu tempo, e a chegada da TV não destruiu o encanto. Trouxe a dramaticidade para a sala de visita, ao lado do tucum. Ver TV deitado é muito comum em Guriú.

#### **4.4 Fora da Cozinha, Lugar de Dramista é Brincadeira de Menina Enquanto Der...**

Esses tipos tão semelhantes, tomando distanciamento no disfarce que muitas vezes incorpora roupas dos avós, das mães, dos pais, dos vizinhos, parecem falar de um mundo distante com a magia que os dramas inspiravam. No linguajar das dramistas, vestir uma personagem é *fazer parte* de bêbado, *fazer parte* de cigana, *fazer parte* de florista, *fazer parte* de borboleta etc

Essa possibilidade metafórica de vivenciar as inquietações do *adolescens*, do tornar-se mocinha em flor, na simplicidade de palcos improvisados, provisórios e em alguns casos, ambulantes onde se venciam os medos de falar do desejo; e de provocar o desejo alheio, dos rapazes. Será que é preciso indagar sobre a eficácia dos 60 anos de resistência feminina como dramista em Guriú? A resistência ocorreu pelas vias da sedução, uma artimanha de artista. Ser artista em qualquer tempo árduo parece ter valido o intento. Ser mocinha e artista em Guriú no decorrer destes 60 anos parece ser inusitado ainda hoje.

---

<sup>15</sup> A eletrificação rural chegou a Guriú em 1988, quando a localidade virou um assentamento rural do INCRA. Isso enseja um maior acesso a TV. Só que a TV já tinha chegado. Já tinha quem tivesse uma TV que funcionava a bateria.

*Eu sou uma mocinha nova  
 Porém meu plano só é dançar  
 Agora mesmo  
 Vou pedir licença  
 Ao meu pai  
 Para me casar  
 Diga lá o que ele me disse  
 Não era bom eu me casar não!  
 Porque essas mocinhas da festa  
 Da casa dela não dá conta não  
 Eu para dançar  
 Sou maneirinha  
 Como um beija-flor  
 Coitadinho do papai  
 Só ele mesmo que me tem amor  
 Sou linda e morena  
 Já sei amar  
 Me acham bonita  
 Já posso afirmar  
 Meus lindos cabelos  
 Soltos no ar  
 Meus lindos olhinhos  
 Já são de matar  
 Não sei por que sofro  
 Ainda não sou casada  
 Que birra, que raiva  
 Que tanta massada  
 Meu Deus que penar  
 Nesse meu viver  
 Meu Deus que penar  
 Mas ali morrer  
 Quero uma casinha  
 Pra me governar  
 Quero um maridinho  
 Que me saiba amar  
 Com minhas bonecas  
 Eu não quero brincar  
 O meu canarinho  
 Já mandei soltar*

Os dramas cantados de Guriú sempre foram assuntos de mulher e, na categoria de participação especial, estavam os tocadores de violão, sanfona e teclado. Os tocadores apareciam para os últimos ensaios. Iraci narra como era essa participação na década de 40:

*Tinha a sanfona, acho que tinha pandeiro. Podia até ter algum tocador ali pelo Guriú, mas papai chamava era do Mangue Seco, das vizinhanças por*

*ali, isso aí era critério dele, ele arrumava essa orquestra aí. Vinham para o ensaio, chegavam de manhã e almoçavam e quando dava à hora do ensaio a gente ia ensaiar. Devia ter umas falhas nas nossas vozes ali pelo meio, eu penso que não era assim muito esse controle aí não. Porque hoje a gente, tem o ministério de música, aí vai estudar o som baixo, em conformidade, e eu não sei como isso aconteceu não. Eu sei que tinha os instrumentos, esses instrumentos que faziam em casa e a coisa acontecia. Creio que os músicos davam dicas para nossas vozes, pois dava tudo certo, não tinha nada desafinado. A mamãe estava sempre muito presente, ela era muito presente.*

Drama era assunto de mocinhas e senhoras. As mestras e as meninas-aprendizes davam conta do recado. Perto do dia da apresentação, aparecia o tocador. Ivonete, participante da década de 1970, os nomeia:

*E a gente dava uma parte do dinheiro para pagar o violão, que sempre a gente colocava o Pedro Marques, lá no baixo, lá é baixo ou Córrego dos Cajueiros..., é Córrego dos Cajueiros, o irmão da Dona Laura, o Pedro Marques para tocar no violão, e dava um agradozinho para ele. Ou então o Zé Tetel, que também tocou em drama nosso também. O finado João do Bento, ele já morreu, é parente dela. O Zé Tetel era mais novo do que eu, mas ele já era rapazinho tocando. E Pedro Marques tocava, tocava o Chico Ana, naquele tempo ele tocava, quando era drama comum sem festa. Porque os dramas que tinham festa eram os tocadores daquele tempo de sanfona, era o Zé Daniel, não sei se ele já morreu ou é vivo e mora no Município de Cruz, para aquelas bandas da Cruz. Zé Daniel! Tocou, sabe quem? O Pedro do Monte que é do Córrego da Forquilha, tocou o Neto do Lago Grande, tocou um homem que se chamava Hosano.*

Mariinha narra o fato de que, entre os anos de 1973 a 1975, seu grupo se fazia acompanhar do seu futuro marido, namorado à época, e de uma panderista:

*O acompanhamento era de violão e acompanhava divinamente bem, quem tocava para nós era o meu marido, e quem tocava o pandeiro era o Seu Messias, que acompanhava no pandeiro, eles ensaiavam só com a Nilda, agora quando era para a gente se representar antes disso a Nilda vinha dizer qual era a música, qual é a toada para ele saber receber a gente. Só tinha um ensaio da gente com o Zé Tetel no violão e Seu messias no pandeiro e dava certo porque eles já entendiam. Quando tinha festa aí tinha era o sanfoneiro.*

É certo afirmar que a história das dramistas se confunde com a história das mulheres em Guriú. E é previsível que foram os dramas cantados que deram asas às meninas e as mulheres fazerem seus mais altos vôos e atitudes contestatórias, de resistência à dominação. Os homens ficavam gratos à estética destas dançarinas. Pagavam para ver as meninas dramistas. Colocavam dinheiro nas faixas e eram felizes nestas horas cantantes.

Excetuando os músicos, porém, sabiam que estavam condenados ao lugar de espectador. Edite, menina da 1ª. geração de dramistas, comenta que o Pai espalhava a notícia do drama:

*Avisava, mandava alguém avisar: “olha vai ter um drama no dia x”, o papai pedia uma pessoa para ir a cavalo lá à Baixa grande, no Córrego do Braço, no Baixo, nos Tucuns, Pedra Branca, aquela região ali, aproximada dali. Porque a gente tinha certo cartaz, porque quem trabalhava, as atrizes, eram as filhas dele. O nosso único irmão, nem ele participava. Todos os homens eram mulheres. Fazia uma roupa mais folgada para não aparecer os seios.*

Edite Marques assinala que os homens estiveram condenados ao lugar de platéia desde o começo, patrocinavam, aplaudiam e divulgavam. Os instantes de fama eram femininos.

*Eu digo que foi 1939. Eu tinha dez anos, 1939. Homem não participava dos dramas, as meninas que iam fazer papel de homem molhavam os cabelos, penteados para trás, molhadinhos, eles esticavam. A gente pintava, pintava com bigode, pintava uma costeleta e fazia um disfarce de barba. Porque os homens não participavam! A gente que montava o palco, papai tinha uns armazéns grandes, era a gente quem faxinava, limpava, arrumava as cadeiras, fazia um palco elevado e atrás do palco a gente deixava um espaço para a gente trocar de roupa. A roupa era feita de papel crepom, cortava as tiras que quisesse para fazer as saias de babadinho e costurava todo em uma anágua, mas a parte superior cobria. Ninguém via barriga de ninguém, apesar da gente ser tudo jovem, mas na minha infância era vestido. E era aberto atrás. A gente metia as mãos e uma pessoa arrumava atrás, a abotoadura era atrás. As costas eram vestidas, a gente metia a mão na manga e a pessoa atrás fechava, não me lembro como! Mas cobrava ingresso, não mudava cenário, era a mesma coisa enquanto estava acontecendo uma peça, um ato. As outras que iam entrar na segunda comédia já estavam se preparando. Lá a gente tinha a pintura de batom, tinha o carvão para fazer o preto, o bigode, a barba, para parecer mais velho fazia o cavanhaque, pintava o queixo. Nada de homem, só meninas. E a platéia ficava em completo silêncio, ninguém falava. Tinha parte das comédias que eram faladas, mas a maioria era cantada. A gente se vestia de acordo com aquele personagem e cantava. Mas ficou no meu computadorzinho o drama, aquela pressa de maquiar o rosto, as roupas de homem eram de tecido, eram roupas comuns, tinha gravata, uma camisa social ou esporte, tinha o palitô, a Otília era alta e era sempre homem, a Cotinha era sempre homem, eram aquelas maiores, a Benedita da Preta era da minha idade mais ela era alta, ela também fazia papel de homem.*

Em Guriú, todos os registros das mais diversas gerações dão conta de que desde a década de 1940, o drama sempre foi um exercício feminino. E é isso que a última geração de dramistas também defenderá. Edneuda, das últimas gerações de dramistas (até 2001), revelou que em 1999, quando os dramas estavam de volta, houve a tentativa de inovação. Nenhuma geração ousou tocar nesse estabelecido. Edneuda fala da experiência do retorno aos dramas

que se deu a partir de 1999. O drama jamais constituiu uma tradição ortodoxa, fiel aos princípios primeiros.

Lourdes, nascida em 1959, que esteve envolvida nesta condição de mestra, fez uma apresentação em 1999, após o retorno conduzido por Nilda:

*Fiz um drama bem em 2000, foi depois que elas não deram mais drama, mas passaram uns poucos de anos aqui no Guriú, não tinha quem desse um drama, aí eu fui e arranjei elas, e aí eu dei esse drama, depois desse drama não teve mais outro. Vai ter agora que eu estou tentando fazer com as meninas (2004), depois da festa do Fernando (2001) demorou muito para elas fazerem os dramas delas, que a Alda arranjou. Foi em 2002, ano retrasado, eu acho. Foi o último da Princesa para poder ser este grupo de agora, deste ano.*

Muitos são os relatos de inovações que as novas gerações iam impondo à apreciação de suas mestras. Vemos aqui a opção das últimas representantes desta longa história de dramistas a debater com a mestra o acesso de homens ao grupo. Ainda assim, é possível fazer uma leitura mais aproximada dos discursos que negam a presença constante da inovação e ler esta movimentação dinâmica toda como certa repetição do mesmo em nome de uma tradição. Confesso que levei a maior parte do tempo nesta ilusão e concordava com falas como a expressa na sequência por Mariinha, dramista da década de 1970:

*Isso é uma tradição de praia, como eu te falei. Não tinha outro movimento para a gente, aí era tradição de tradição, quando eu me entendi, eu menina, menina mesmo eu já vi as outras fazendo dramatização de drama, aí isso foi levando, a Erismar se encontra nos Estados Unidos e ela também participava em drama, aí então era geração por geração aí ficou a tradição continuando, só que agora..até minhas filhas brincaram drama, eu ensinava a elas, e a Nilda, se eu esquecia algumas partes juntava o grupo todinho, era assim se eu gostava de uma comédia, a comédia, a dramatização, agora a gente sabe o que é uma dramatização por causa das novelas é quase o mesmo sistema, não tem quase diferença, os atores são sabidos, sabem conversar divinamente bem e eles fazem daquele história real para gente, aí se a gente não soubesse de uma dramatização a gente convocava o grupo mais velho e eles iam ensinar a gente. A Ostildes, a Maria do Henrique, a Rita Carvalho e outras mais, aí elas ensinavam as dramatizações para nós, só que elas também ensinavam a maneira da gente representar. As primeiras dramistas que eu assisti que eu tenha lembrança, até o dono daqui do nosso lugar queria fazer dramatização, que era o Compadre Caboclinho, o que eu vi mesmo foi da Rita Carvalho, da Maria do Henrique, da Alda. Eu muito pequena eu lembro, elas brincavam também, só que no meu entendimento elas ensinavam.*



Edneuda e Princesa (2000), um dia depois de uma apresentação de drama.

Essas mesmas meninas dramistas (foto acima) do grupo de Princesa e Edneuda, vivendo no hoje e engajadas no movimento que desfazia o ar de isolamento do Guriúermo de todos os dias, resolveram aprender a desfilhar e a se fazer fotografar com suas faixas de Rainha e Princesa da Regata. Ensinadas pelas professoras, que coincidentemente moravam em Camocim e vieram a Guriú para trabalhar nas escolas, procuravam formas de seduzir o público, e estas novidades não eram *tradição de tradição* (como acentua Mariinha sobre os dramas), pois inventar-se como desfilante de uma passarela era da ordem do que era não datado em outras gerações, nem enraizado no eterno refazer o passado, de modo que elas não firmavam compromisso com o passado de suas mães, tias e avós. Queriam era aprender a desfilhar.

Se fosse preciso, obedecendo à voz imperiosa do desejo, aprenderiam a ser dramistas e romperiam com as certezas teóricas estabelecidas e que não entendem a possibilidade de jovens e velhos se juntarem para fazer arte, educação e animar as noites de Guriú com canto, dança e o alegre rebolado das baianas. Lourdes narra sua experiência em 1999 e 2000:

*A gente tem que animar as meninas e o lugar da gente, porque essas meninas ficando moças e não fazer uma brincadeira! Elas ficam até com vergonha e a gente ensinando um drama não fica com muita vergonha, às vezes as pessoas fazendo isso quando ficam grandes não ficam vergonhosas. Naquele tempo não tinha um pessoal canalha como tem agora, às vezes a pessoa vai fazer um drama, uma coisa e ficam dizendo: “Olha o jeito dela, isso não*

*sabe de nada!” Aí elas ficam assim mais com vergonha. E naquele tempo nosso não tinha essas coisas, não tinha e era mais difícil da gente ver um drama e tinham uns que nem sabiam o que era um drama. Agora todo mundo já sabe o que é um drama. Já viram, todo mundo já sabe o que é um drama.*

Passados alguns dias, porém, estavam soltas e livres para experimentar prazeres próximos das primeiras dramistas de Guriú, que inventaram o drama no que não havia. Essa parece ser a função da juventude em Guriú: sempre ousar!

Experimentar supõe criar, e a criação é sempre a criação ou a produção de algo, daquilo que não é, do que está por vir. Em outros termos, experimentar se acopla a inventar, a criar, inclusive, a própria liberdade. Isento, pois, de toda e qualquer determinação-prisão, o experimento é puro devir, força afirmativa. Afirmção e criação, no campo do devir, são intercessoras. (LINS, 2004, p. 52).

As dramistas de 1999 soltavam o corpo na passarela e desfilavam tanto quanto as *meninas de ontem* e que hoje são testemunhas das histórias de dramas em Guriú. Olhavam para o povo mambembe daqueles circos raros que se aventuravam pelas estradas arenosas que levavam ao Guriú. As meninas do século XXI olham na TV para as manequins internacionais desfilando nas passarelas. As filhas do casal Marques viam as glamourosas atrizes do cinema nos anos 1940.

Neste sentido, pouca coisa mudou ao longo de mais de 60 anos? O compromisso das moças de Guriú sempre foi com o novo, inusitado, não datado, não fixado, não permanente, com o rizomático, com a liberdade para não seguir as cartilhas determinadas e atuais dos órgãos públicos ligados a Cultura e que querem que mestres ensinem os jovens para que a tradição não se rompa.

Dramista é ser vivo que

*...produz ele mesmo sua existência por meio duma atividade criadora de soluções a cada vez inventadas em circunstâncias singulares. A vida impõe, pois, conceber conceitos capazes de dar conta duma atividade de criação.* (LINS, 2005, p. 1242).

Em Guriú nunca houve tradição, nunca houve estabelecido. Havia uma mocinha chamada Rosinha Carvalho, viajando pela beira da praia, e que trouxe um caderno-livro cheio de dramas que um dia quis colher lá na Barrinha. Outra menina, chamada Maria, veio com sua arte da lagoa do Carrasco e um dia virou a referência em matéria de memória dos

dramas cantados. Quando era preciso ia alguém chamar a Madrinha Maria lá no Corquinho e ela cantava as comédias e uma nova geração ia aprender a ser dramista.

E tantas outras ex-meninas que, morando hoje em Fortaleza, Camocim, São Paulo, não podem negar o passado e o sucesso que a vida de dramistas lhes proporcionou, pelo fato de que esse passado as absorveu de qualquer projeto predeterminado para o feminino, para o viver a feminilidade em mais de 60 anos de Guriú. Rosinha Brígida, das gerações mais novas ou das últimas gerações antes do paradeiro que se deu até 1999, falou de sua paixão imensa pelos tempos de dramista e de uma intenção que tem de um dia ensinar suas vizinhas a serem dramistas em Fortaleza. Com a docilidade de uma sereia, ganha a vida consertando tarrafas de pesca. Estava querendo falar dos dramas do final de sua meninice e começo da sua adolescência. Falou de tudo isso com amor pelo passado e um sorriso encantador.

*Eu nasci no dia 13 de maio de 1968, e me batizei numa data muito importante, com nove meses, na missa de sétimo dia do finado Caboclinho, o dono do Guriú. Fui batizada nesta data com nove meses. Comecei trabalhando com meus pais que trabalhavam na roça, com oito anos de idade eu comecei a trabalhar em artesanato e que a gente vive até hoje, quando eu completei dez anos comecei a trabalhar em drama. Dez anos eu apresentei um grupo de quatro pessoas e a gente se vestia, se trajava de borboleta, a gente fez umas asas bem bonitas, cada uma tinha uma cor, aí a gente começou. Era eu, a Raimunda cruz, a Antonia Cruz, a finada Fátima Fernandes, e a gente apresentava, começamos a sair. Foi o primeiro grupo que a gente apresentou. Dona Delita, que alias é até minha mãe de leite, pois quando minha mãe saia ela cuidava de mim, eu mamava nela, ela tinha um menino da mesma idade, aí ela ensinava a gente numa casa de farinha, que ficava de lado com a casa que eles moravam. E aí a gente começou e o grupo foi expandindo e era muito animado, a gente era chamado para os outros lugares, isso a gente fazia de coração, para nós a festa que a gente tinha era essa. A gente ensaiava um mês, dois meses, aprendia bem direitinho os passos, as músicas, tudo.. tinha o sanfoneiro para acompanhar a gente porque a gente não tinha um som para levar, na época não tinha e aí a gente arrumava um sanfoneiro para ir tocar para a gente, era muito bom, a gente brincou. Todos os grupos que a gente brincou, eu brinquei neste grupo das Cruz, assim chamado, brinquei no grupo da Maria Henrique e brinquei no grupo que foi chamado com as filhas do Tio João Barros, que era eu, a Vanelda, não sei se a Raimunda Inácio, não estou lembrada se ela estava, uma filha do Lourival, a Dasdores do Lourival a gente brincava junto, uma filha do Deto e da Wanda, a Socorro também a gente brincava junto, eu brinquei muito!*

Vanelda, companheira de grupo de Rosinha Brígida, desconhece o fato de que mulheres casadas pudessem ser dramistas:



*No drama que minha irmã dançou as moças já eram bem de idade. Não tinha diferença de idade assim para brincar não. Casada não! Se uma menina fosse novinha, mas fosse metida do tamanho das outras ela podia brincar. Casada não participava não! As mulheres mesmo que não queriam brincar depois de casadas. Eu acho que não era por causa das faixas, era por causa de roupinha que sempre é mais curta, e é de tradição desde as primeiras de não ser casadas, as casadas não brincavam não!*

Há, no entanto, controvérsias! Wanda viu umas mulheres casadas apresentando drama e essa lembrança a engajou em um compromisso com os dramas quando eles voltam à cabeça, bem de madrugada quando uma transparência lhe invade a alma e ela se lembra de tudo para na hora do café-da-manhã voltar a esquecer. E repete que se atrevia a fazer um grupo de idosas representando drama, pois assim se vê também na televisão e assim já passou pelos palcos nômades de Guriú. E era capaz de fazer outra vez a *danada da Madalena*:

*A minha vida é uma vida derrotada  
Vivo a morte todo dia  
Me casei com uma tal de Madalena  
Que me aperreia  
por um vestido todo dia*

*Compre, compre meu vestido  
Deixe de se lastimar  
Você é um velho liso  
E sem dinheiro  
Para que falou  
Para comigo casar*

*Oh, minha velha  
Tenha pena de seu velho  
Que está em vossos pés  
Ajoelhados*

*Se levante  
Se levante  
Dos meus pés  
Que eu não preciso  
De você para o diário*

*No dia em que casei  
Com essa danada  
Estava muito louca  
Encegueirada de paixão*

*No dia em que me casei  
Com essa danada*

*Me arroxou tanto  
Que quebrou meu cacudão*

*É mentira desse  
Velho cachaceiro  
Enxotado que nem  
Cordão de sandália  
Oh, meu Deus  
O que adianta  
Ainda ontem  
Quebrou o meu  
Cordão da saia*

E aí derrubava a saia na hora do drama, e ele responde:

*E agora vamos  
Dançar uma valsa  
Que nossa raiva  
Está toda terminada*

*E agora vamos  
Dançar uma valsa  
Que nossa raiva  
Está toda terminada*

O certo é que as donas das cozinhas de Guriú e que foram ex-dramistas impuseram-se uma nobre e deliciosa tarefa: ensinar novas gerações, mas isso não era uma função já preestabelecida. Nilda, a fiel admiradora exaltada das baianas de circo, foi mestra até 1999 e poderá voltar a ser assim, que isso constituía um sentido para a existência dela e de quem quer aprender. Nilda, Wanda, Rita, Maria César, Maria do Henrique e tantas outras são mestras do próprio desejo de não perder, na maturidade, o élan que invadia o público e que as fizeram existir para além de uma possibilidade já determinada: casar, ter filhos e cuidar da família. Isso é bom de recordar, mas a vida é experimento ontem e hoje. Ninguém, que tenha vivido tal oportunidade, transforma saudade em indignação.

Isso faz com que Rosinha Brígida, que comprou uma sandália “Melissa” rósea com o dinheiro do apurado na festa de Santa Luzia em Gijoca, cante as maravilhas destes inigualáveis dias de dramistas:

*Eu só quero dizer que é que tudo mesmo que eu vivi eu vivi por gostar, vivi por prazer, faria tudo de novo, tudo de novo, com muito orgulho, faria tudo*

*de novo! Se a metade das pessoas vivessem uns momentos felizes que eu vivi, com o drama, fazendo as pessoas sorrir o mundo seria, com toda certeza, não existia tanta criança aí pelo mundo com fome. Porque o que a gente vivia era só alegria, só alegria.*

Entre este passado e este presente havia semelhanças e assimetrias. As meninas de ontem dançavam com roupas longas e as meninas de hoje (geração dos tempos da Xuxa) dançavam de minissaias, brilhos espalhados pelos trajes de crepom, maquiagens e meias finas. As meninas dramistas, ontem e hoje, seguem as modas dos seus tempos.

Ivonete revelou que cada geração de dramista procurava imprimir suas marcas e superar as determinações criadas por uma geração anterior:

*Justamente eu nasci em 1957, tinha na base de 14 anos, quando moça que eu comecei a brincar, treze para quatorze anos, eu acho que eu tinha uns treze anos, com uns treze anos eu comecei a brincar drama, e aí o tempo já estava mais avançado, aí a gente encurtou mais a roupa, subiu mais um pouco da blusa, tirou as mangas, que era a gente que fazia, a gente já botou foi alça, aí com o tempo. Era o jeito nosso. Só que nós continuamos mais para frente, mais avançadas. Porque antigamente não mostrava a torinha, e elas lá, minhas irmãs, a Nilda, Enilza, Conceição, a saia era mais cumprida, e com o tempo tudo vai mudando, a gente já foi botando as manguinhas de fora, foi vestindo uma roupinha de alça, uma toinha da barriga, uma sainha no meio do joelho.*

Otília encantou-nos (ou *em cantou-nos?*) com um *fox*, melodia maravilhosa que ouvia pelo rádio em tempos passados. *Fox* era moda nos anos 1940, e que saudosa a fazia cantar: “*A noite cresceu e a lua desceu no fundo das matas... a lua...*”. Entre o presente e o futuro, abre-se um mar de possibilidades. Tudo pode acontecer com este movimento de retorno aos dramas. Voltar a encenar comédias não é em si garantia de que isso será de grande interesse da força que conduz os gestos necessários para que uma manifestação ganhe vida e se suceda em diversas gerações

As meninas dramistas de todos os tempos, suficientemente jovens, eram habitadas pelo inesperado, pelo imprevisível, e sobrevivem de uma essencial fonte de minar o novo em terrenos áridos; e assim podem decidir por um novo esporte, uma nova religião, outro estilo musical, dançar outro ritmo. O mundo é pleno de possibilidades e a infância está só acabando. E assim sempre foi para as dramistas de Guriú.

Wanda não abandona a vontade *saudosa* de representar dramas, pois, para ela, o lugar de mestra não isolou o encanto de subir aos palcos ainda mais uma vez:

*É só naquela hora, sem dizer nada, mas como o povo são falador, aí a gente fica, pois é! Até das moças, eu já vi as pessoas falar, eu encarava, o meu marido nunca ligou não, mas eu também estou assim meio rouca, se encontrasse outra mulher bem saudosa, bem saudosa, eu estava continuando todo tempo, eu não tinha parado não! Ajeitava um bocado de mocinha, de menininha, ajeitava aí, fazia uma representação, qualquer uma coisa, entrada de ano, uma coisa, eu saía! Deixe estar, que nós vamos fazer uma representação aqui! Aqui fica bom, não é? É perto da praia. Porque no dia 28 de junho de 2004 eu vou completar ano, e eu vou falar para ajuntar umas meninotinhas, que a gente assistia, e a gente fazia aquela representação o festejo da minha entrada de ano, aí fazia aí, era tão bom para mim como bom para elas, elas faziam as coisinhas delas, aí vinha aquelas pessoas, a gente falava com um seresteiro, um violeiro, se não fosse muito caríssimo, aí vinha, e aí ajudava, aí já fazia aquela representação, eu tenho muita vontade, mas eu só não posso, não posso, pegar as coisas só, se não eu fazia, se não eu fazia, que esse espaço aqui é muito bom, aí fazia aquela representação, aí no dia em que eu fosse completar os meus anos, dava também para a senhora vir para assistir, aí a gente fazia aquela representação, aquela brincadeirinha, um gastadinho, uma coisinha, uma pobre a gente ajeitava.*

Todas, porém, tiveram pelo menos meia hora de fama (um afago no narcisismo!) nos palcos de Guriú. Princesa já foi rainha e princesa nos desfiles da Regata de Guriú. As professoras Toinha e Rivênia (entrevistadas), que estudaram em Camocim e são naturais de outras localidades maiores, ofereceram os ensinamentos necessários para a arte de desfilarem.

Prof<sup>a</sup> Rivênia, 29 anos, esclarece que recebeu o convite do presidente da Associação de Moradores de Guriú para preparar o desfile:

*Tinham algumas que não gostavam do meu jeito, porque meu jeito é muito duro, quando eu quero uma coisa, quero bem feita e não mal feita, foi muito bom para mim, aí coloquei cinco rapazes para desfilarem, porque só era desfile de mulheres, não tinha homem, todo mundo ficou querendo ver os homens porque nunca tinha visto nenhum homem desfilarem. Então foi uma coisa diferente, até eles mesmos acharam uma coisa super diferente. Eu já tive dança de aeróbica, tenho diploma de dança aeróbica, de desfile, tudo isso eu tenho. Algumas meninas já sabiam que eu havia desfilado. As meninas quando começam a desfilarem, elas já andam nas ruas como se estivessem desfilando. Justamente porque aquele jeito que elas não sabiam andar, elas aprenderam. Ensina que elas tinham que ter postura, alegria, sorriso. Elas tinham que ter postura, precisavam do apoio das mães.*

Desfilar não é tão incomum no passado de Guriú. Mundica fazia a festa de partido em novembro e, nesta ocasião, as candidatas a rainha desfilavam. Sua filha Vanelda é que lembra:

*Tinha as brincadeiras de partido, a minha mãe era quem organizava o partido vermelho e partido azul, que era tipo uma eleiçãozinha, aquela disputa, geralmente a mãe fazia era em mês de novembro, porque a minha mãe fazia a Festa que ela homenageava o São Lázaro, aquela dos*

*cachorinhos, ela dizia que era promessa, ela dava de comer aos cachorros, era uma festa para dá de comer aos cachorros e aí o pai gostava de fazer festa, ele sempre fazia festa dançante, depois da comida dos cachorros, e virou uma tradição que vinha gente de muito canto, esse pessoal fazia promessa com o santo, vinha comer com os cachorros ou trazia um cachorro para dá de comer, e aí nessa época a mãe fazia um partido, organizava um partido, realmente no dia da festa, na festa mesmo era coroada a rainha do partido, tinha partido azul e vermelho, a que ganhasse era que era a rainha, elas iam vender lacinho, e pelejar para arranjar um padrinho, um padrinho botava dinheiro na urna, faziam duas urnas, tipo aquela urna de votar que era para depositar o dinheiro, com esse dinheiro a mãe ajeitava elas, comprava as faixas, e quando terminava alguma coisa que a mãe tinha comprado para elas, elas pagavam a mãe e o que resto do dinheiro era dividido para elas. A mãe fazia mais só para animar, se a renda fosse pouca a mãe dividia para elas, desfilavam, e as que ganhavam desfilavam, dançavam a valsa, essas coisas. Tinha desfile das duas rainhas. Quem vendesse mais laço, quem fizesse mais laço era quem ganhava. Aí essas brincadeiras não têm mais, e as que elas fazem não é do jeito que a gente fazia, não tem aquela tradição toda, é uma coisinha, aqui quando é para começar a festa de junho ou as vezes no mês de maio, elas fazem aqui na igreja uma coisa bem simples, hoje tem partido em uma brincadeira da escola, mas é uma coisinha muito simples, não é do mesmo jeito. Porque elas passavam muitos dias vendendo as da minha mãe, passava uns seis meses trabalhando. A roupa delas era parecida com roupa de miss, a roupa da miss é aquela roupa muito bonita, comprida, bem elegante e as roupas delas era desse jeito, era uma roupa de renda bem bonita, era assim de um pano fino, bem bonito, tinha também uma faixa com o nome escrita brilhoso, era aquilo tudo, era tudo isso, eu fui ver no mês de junho do ano passado o partido na igreja, aí elas chegaram lá e disseram que quem chegou ganhou foi a fulana de tal, aí a gente não viu contar dinheiro, no passado se contava o dinheiro na presença de todo mundo, ela foi e colocou um coroinha na cabeça da outra que perdeu e pronto. Não tinha aquela coisa, porque nessa época cantava, coroava, recebia as coroas cantando, a música eu não lembro, não sei se a mãe lembra da música, sei que era bonita a música, eu mesma nunca brinquei, só fazia trabalhar com minha mãe, mas nunca brinquei não. Não sei aonde minha mãe aprendeu. Eu não sei, eu acho que foi nas gerações, mas para trás na época dela, pode ser que tenha sido em Camocim, porque em Camocim tinha muito partido na festa de São Pedro, ela passou uns tempos lá e se atualizou nesse negócio de partido.*

Assim como ser dramista era um outro lugar da feminilidade em Guriú, para além da cozinha, a chegada do novo e atual século trouxe as quadrilhas juninas. Foi a Professora Rivênia quem trouxe ensaios de quadrilha junina pra o Guriú. Ela já participava do Grupo Esperança na cidade de Camocim e resolveu trazer a novidade para a terra natal de sua mãe, Guriú:

*Quando vim de Camocim fiz primeiro uma quadrilha junina, com 20 pares. Aqui os jovens não têm influência de ninguém, então pessoas de fora é que trazem as influências. Aqui se tivesse uma pessoa que fizesse eventos, as meninas e os rapazes eram tudo totalmente diferente. A nossa quadrilha foi se apresentar em Tatajuba, ganharam em terceiro lugar. Muitos pais não queriam que eu levasse os filhos dele para Tatajuba. Fui de casa em casa*

*pedir aos pais. A Dona Maria Áurea foi uma das mães que me deu muita força. Eu puxava a quadrilha e ao mesmo tempo eu dançava. Aquilo era influenciando eles, dançava e ao mesmo tempo gritava. Minha mãe era nativa daqui. Quando eu era criança, vinha passar as férias aqui. Eu vejo aqui meninas se prostituindo, vendendo seus corpos para os homens daqui do Guriú por drogas, usam drogas, maconha, acho que só não cocaína porque aqui não tem, a droga vem de Jericoacoara. Tem jovens de treze anos que já traficam drogas. Tem turista que paga a balsa pagando com droga. Conheço vários rapazes que são daqui de Guriú, e quando vem de Jericoacoara trazem as drogas. Se aqui tivesse uma quadra de esportes as coisas mudariam para os jovens. Meu projeto é de levar o Guriú para frente. E o pessoal daqui acha que eu sou da Cidade de Camocim, e trago modos diferentes de viver. Eu acolho qualquer pessoa que vem na minha casa. Os jovens daqui gostam de novidade.*

Além disso, os ensaios da quadrilha chegaram desde 2003 a Guriú e o que deixa Vanelda boquiaberta é o descaso das moças. Segundo a filha da animada Mundica, as jovens não querem nem saber de participar:

*Eu não sei, eu acho que elas perdem muita coisa, depois elas ficam perguntando para a gente como é que era, mas não querem saber para brincar, elas ficam perguntando como é que era quando a gente brincava, se era bom, mas elas não tem vontade de brincar e nem fazem nada parecido, estão agora preparando a quadrilha, essa quadrilha a mulher que está organizando, a Elizete, já disse que está difícil encontrar as moças para brincar. Ela disse que está sendo difícil arrumar as moças para brincar. Sábado ela disse para mim que ainda estava faltando uma moça para completar o par, já tinha o rapaz, mas a moça não tinha ainda para brincar, até agora eu não sei se ela já arranjou a moça. Ela disse que muitas moças que brincaram no ano passado este ano já não vão brincar. Rapaz que brincou no ano passado já não vai brincar.*



Princesa da Regata de Guriú (a direita) passa sua faixa de Princesa para sua irmã.

É interessante ressaltar o fato de que, além da novidade das quadrilhas e dos desfiles, apareceu uma banda de músicos formada por jovens de Guriú e que veio animar ali os encontros da juventude. O vocalista informou sobre as lutas que enfrentaram:

*A gente começou batendo numas latas, os amigos ajudavam a gente e tinham uns que mangavam da gente. Aí fizemos uma brincadeirinha lá no nosso colégio, todo mundo gostou, todo mundo gostou da nossa idéia. Aí então arrumamos dinheiro e compramos uma bateriazinha, ruim mais compramos. E pegamos esse negocio de tocar, fazendo festazinha, aqui dentro do Guriú mesmo. Uns ajudam a gente e outros ficam mangando da gente. A gente toca forró, todo tipo de música, reggae<sup>16</sup>, bahia. A gente pega microfone e as caixas emprestadas.*

Toinha e Rivênia trazem o novo, representando uma possibilidade de aprender o saber-conduzir na passarela. Fazem este trabalho a pedido do presidente da Associação de Moradores. Como é que a regata pode acontecer se não houver desfile? Desfilar parece ser muito necessário à antiga tarefa de socializar os mais jovens e o fato é que os adultos vão potencializar e tornar possível este pedido. Ensinam aos especialistas da Educação de Jovens que não há impossibilidades em promover encontros intergeracionais.

<sup>16</sup> O reggae que tem público no Guriú também é tocado “no walkman do surfista da Barra da Tijuca, nos tambores afro de Salvador, no rádio do motorista de táxi em São Luís, ou no bailão na periferia de São Paulo. Cada um absorvendo o som à sua maneira”. (ALBUQUERQUE, 1997, p. 147).

A professora Toinha, nascida em 1973, descreve a movimentação trazida pela inovação que os desfiles da regata trouxeram:

*Todo dia às 9 horas a gente juntava a turminha para ensaiar. Desde 2000 que tem desfiles, faz parte da regata. Revistas, manequins na televisão influenciam muito e elas tentam imitar. Tem umas que tem admiração pela profissão de modelo. As que foram participar foram porque queriam, gostam e tem sonhos. Ensinava como caminhar na passarela, a postura física, como se portar. Por exemplo, a postura dos ombros, aqui no interior a gente anda com os ombros baixos, e para desfilar numa passarela tem que ter os ombros bem erguidos. E elas ficam diferenciadas até no andar. E umas ficam andando com mais cuidado, mais erguidas. Tem umas garotas que acham que desfilar bem é rebolar, é não é. Elas se achavam tímidas, e achavam que participando dos ensaios iam melhorar. Fiquei admirada com aceitação da comunidade. Eu nunca pensei que fosse comparecer ao desfile tanta gente da comunidade e agir de uma maneira tão educada. Eu fiquei admirada com a postura deles. Não houve vaia e nem algazarra. O povo do Guriú recebe as mudanças de uma maneira muito pacata. Elas procuram uma roupa bonita, da moda e alugam. Tem uma valsa e depois uma festa dançante.*

Há espaço para quem acredita no risco que sempre deve existir para a promoção de um acontecimento. Algo só acontece quando adultos educadores tomam para si o risco e produzem possibilidades; encontros em torno da memória dos feitos artísticos que transformaram o existir de mulheres e lhes deram direitos de escolha. Lembrar-se dos dramas é forma de resistir aos rebotados padronizados da televisão e para isso a memória poderá fazer-se funcionar; ou pode ser um diálogo criativo como o que se vê na TV, nunca mera cópia! Relembrar é uma forma de educar dramatas para o empenho com o desejo de produzir estéticas novas, sempre caminhando.

Lins comenta que o ato de transmitir comporta a capacidade de lembrar e de esquecer. O autor evoca a expressão de Jacques contrabandista da *memória* e vai nos esclarecer que um

[...] contrabandista que organizaria um comércio de cheios e de vazios no seio de toda biografia, vínculos e rupturas, ditos e não ditos, lealdades duráveis e obstinações em eclipse que fazem a transmissão entre gerações. O esquecimento, ao libertar o espaço da criação e da renovação, pode abrir via da mudança social e permitir a evolução das mentalidades onde o representado cede lugar ao apresentado. No ato da apresentação existe o espaço da inteligência sensível, espaço aqui compreendido como o lugar aberto à criação. Criar é da ordem da apresentação, cultivar – notadamente a memória das feridas e das marcas – insere-se no campo das representações. As representações emergem muitas vezes como alheias ao próprio sujeito – sujeitos da memória – pois foram pensadas, arquitetadas, imaginadas, celebradas em nome de [...] a apresentação é o lugar da invenção. Inventar



um outro sujeito, múltiplo, multiplicador, um sujeito que encontra sua força na apresentação em detrimento de uma representação que só representa a si mesma. Apresentar é também apresentar outros espaços da memória: memória-acontecimento, acoplada ao esquecimento ativo, dissidente, artístico. (2000. p. 15).

Assim como há quem diga que cozinha é espaço para as mulheres, algumas ex-dramistas fazem *suas reservas de mercado*. Optando pelo não atendimento à seqüência de inovação, apelam para os conhecimentos das mais velhas que decretam que os homens não devem encenar em seus palcos provisórios. Nilda, a mestra, que desde pequena ousa no empenho de produzir dramas, dá-se por vencida. Exercer o seu lugar é também ceder aos apelos da nova geração e isso aconteceu no decorrer das mais diversas gerações de dramistas. E assim, mais uma vez, os homens ficaram de fora.

*Quem saía no nosso grupo era a Cícera do Antonio, a Valdirene do Zé Tetel, a Menta da Aldeniza. Aí queriam colocar os homens no meio das mulheres e nós não aceitamos porque a Rita Carvalho dizia que não se usa em drama homem no meio. A Dona Nilda queria colocar os homens. E tiraram e ficaram sós as mulheres mesmo. As meninas mais velhas diziam que quando brincavam drama não botavam homem no meio. E aí a Dona Nilda disse: “então vamos tirar os homens e vão só vocês mesmo!”*

Os dramas tinham ficado restritos ao cantar das ex-dramistas por mais de dez anos. Estava completamente equivocada quando, mesmo que silenciosamente, eu intimamente torcia para que as dramistas que se apresentaram em 1999, 2000 e 2001 se estabelecessem na reatualização dos dramas das avós, que reincorporassem essa atitude feminina em Guriú de preparar dramista e ser dramista, que recuperassem do passado um lugar fixo no que nunca se fixou no que sempre foi mutante, inventivo, aberto e viajante. Houve um tempo em que suspeitei de que alguém fosse mestra por gratidão ao seu passado de aprendiz e a quem lhe ensinou e que se tornar mestra era prestar contas a essa filiação. Ainda bem que permaneci por dez anos e as minhas pré-concepções sofreram a ação do tempo. Mudando o foco, fui capaz de ver aquilo que as falas das minhas entrevistadas sempre apontaram: dramistas personificam a não-mesmice!

Interessante é refletir com Nietzsche, o que me pareceu que não aconteceu com as dramistas. Elas nunca fizeram submissão as suas mestras, fizeram encontros com dramistas mais antigas e que haviam enveredado para o lugar de mestras:

Se cada um tem sua meta no outro, então ninguém tem uma meta em si para existir; e esse “existir para os outros” é a mais cômica das comédias (NIETZSCHE, 2005, p. 40)

Ser dramista, porém, não é só o exercício da resignação com as dicas das mestras. Voltemos ao depoimento anterior de Edneuda. Interessante é perceber que as dramistas sempre tiveram importante papel decisório e capaz de fazer as suas mestras repensar as suas decisões. E ser mestra não é impor a idéia de que tudo aconteça conforme *manda o mestre*. Mestras e aprendizes exerciam fino exercício de tolerância mútua das suas diferenças.

Edneuda, companheira de Princesa em Guriú, revela que neste momento em que os dramas retornavam após um jejum de pelo menos dez anos (1999), é em nome de uma tradição, da narração das mestras mais antigas e nas falas das mais velhas, que se deve buscar inspiração para decidir se as mulheres continuaram representando suas personagens masculina e feminina. Esta decisão do grupo tem poder de convencimento por pelo menos dois aspectos:

- 1) não há drama sem dramista. Portanto, é importante respeitar-lhes a intenção, e admitir as inovações, pois também não há quem se faça mestra sem a real afirmação deste lugar por aprendizes de drama;
- 2) as narrativas de antigas dramistas servem de elemento para a estruturação dos rumos que a *troupe* vai ocupar. E as dramistas costumavam procurar as mais velhas para colher as comédias.

Já algumas das dramistas deste grupo que se apresentou a partir de 1999, em determinado momento, optaram por aprender as regras das passarelas e foram participar de desfiles da regata das canoas, no grande momento do ano em que o recatado Guriú recebe grande número de turistas, em outubro. Os turistas aparecem e as garotas de Guriú desfilam em prol de um título de rainha. E abandonaram os dramas. Surgiram mestras que ensinaram os novos passos, o novo pisar e um novo seduzir. Viraram candidatas aos lugares de rainha ou princesa da Regata. Entrevistei estas mestras de *passarela* e elas revelaram o prazer com que levaram a meta de iniciar as meninas nas artimanhas do desfiles.

Princesa, nascida em 1993, que participou de apresentações de dramas em 1999, 2000 e 2001, faz a diferenciação entre ser dramista e sua experiência exitosa de aprendiz de passarela que lhe deu dois títulos: de rainha e princesa na Regata de Guriú. Ela revela que os dois aprendizados são diferentes:

*Porque no desfile indica mais assim a parte da postura, o jeito de a pessoa ficar, tem que ter, o sorriso já é de outro modo e as roupas também já é diferente do desfile, até porque o desfile, quando a gente desfilou era para ir de biquíni, e de sainha, é assim de praia, e o drama já é diferente porque é de saia, e de papel, não é, é roupa totalmente assim.*

Sua mestra na arte de desfilhar ensinou a Princesa umas regras básicas de um bom manejo na passarela....

*tem que treinar o sorriso, porque a gente vai ganhar ponto tanto no que você está fazendo ali, quanto no sorriso, porque o sorriso indica muito, já pensou um desfile assim com a cara ruim, ali já ganha menos pontos, a pessoa precisa ter o sorriso elegante, dá um sorriso para o público, porque vai ganhar mais pontos, e o drama não, drama você está cantando, é diferente.*

Relembrando os tempos de aprendiz de dramista a partir de 1999, lembra que sua mãe, Alda, foi boa mestra, e confessa que aprender a desfilhar, tanto quanto ser dramista, carrega o mérito do bom entrosamento entre quem ensina e quem aprende:

*Pois é, dizia que era para ser bem desasnada e se requebrava para nós ver, aí então foi melhor para nós, até porque quando a gente brincou várias pessoas gostaram, porque foi uma coisa com paciência, a gente passou muitos dias fazendo as roupas, enfeitando, tem que ter paciência e ir ajustando. Então teve como a gente ir brincar melhor. E também da parte da Rosinha, que ensinava a desfilhar, ela foi muito legal, ensinou a gente bem, dizia quando não fazia o passo que ela ensinava, ela mandava voltar, ela continuava de novo, para a gente voltar, botava para começar porque a gente estava errando, que não podia ser desse jeito, que iam mangar da gente, postura, sorriso, elegância e para ir tudo pronto, bonito, para as pessoas não ficarem rindo da gente, até porque ela dizia que os jurados, iam olhar muito para o sorriso, até porque ela explicou sobre a parte dela lá, que quando ela brincou a primeira vez, ela estava desfilando muito bem, mas só que ela não dava um sorriso, então uma amiga dela ficou lá atrás dos jurados e ficou fazendo aquelas besteirinhas lá na frente dela e ela foi e sorriu, aí ela disse que foi como ela ganhou, aí então ela já tinha experiência para ensinar para a gente.*



Alda, sentada no tucum, em 2000, conta segredo de mestra

Voltando a pensar nos dramas e dramistas de Guriú, Edneuda confirma representando a última geração de dramistas de Guriú e somando as vozes de tantas outras entrevistadas, que as dramistas se apresentam nas distintas gerações e nesses mais de sessenta anos com esta força que vem das decisões grupais. Tinham força com essas decisões e ações planejadas coletivamente. Costumavam *cercar* o Seu Caboclinho Marques, com bastante cautela, até conseguir a doação do direito de apresentar um drama na garagem. Eram boas estrategistas! Posso dizer que as dramistas eram amigas do *Rei*. Eram mais de sala do que da cozinha. Com um espírito empreendedor digno dos artistas modernos ambulantes, nossas dramistas faziam valer o desejo de representar. E tinham liberdade financeira para gastar e gastar os recursos recebidos.

E podiam até ter uma disposição grande de ganhar estrada, pois lhes era possível viajar para apresentações em comunidades nos arredores. Wanda, nascida em 1943, é quem confirma o jeito itinerante dos dramas nestes começos dos tempos:

*Aí a gente arrumava, era eu, Comadre Nilda, Comadre Ostildes, a Rita Carvalho. Aí com uns tempos elas vieram de lá para acolá das bandas de eu não sei de onde era, Barrinha, vieram morar aí nessa casa aí aonde hoje em dia o meu cunhado mora aí. Morava aí. Aí inventavam os dramas, inventavam os dramas. Eu, Rita Carvalho, Comadre Nilda e Comadre Ostildes. Primeiros dramas, foram os dessas mulheres, depois foram os nossos e aí depois nós ficamos brincando e aí depois se casaram, se casaram*

*pronto, as que casaram iam deixando e as que ficavam moças ainda iam continuando, e aí ficaram fazendo aqui e acolá uma ia brincando, brincando e ainda dava para brincar. Eu tinha doze anos. O primeiro drama que eu vi foi dessas quatro mulheres casadas, elas eram dali da Pedra Branca e dos Tucuns. Vieram dá um drama aqui no Guriú e até para o finado caboclinho Marques, que era o meu padrinho e era o dono do lugar, elas vieram brincar. Agora as filhas dele brincaram com a minha mãe e eu não alcancei. Porque a minha mãe era moça, aí por intermédio da minha mãe, que brincava junto com elas, ensinava uns versos para nós, ensinou as mais velhas e aí foram transmitidos para as dramistas mais novas os mesmos versos, os mesmos versinhos não mudavam nem um.*

Depois de falar de tanto viajar, Wanda mostra a ânsia nômade personalizada nesta cigana muito representada por várias gerações de dramistas deste mundo todo ao redor de Guriú. E vem cantarolar a comédia de drama da Cigana:

*Eu sou cigana  
Sou dessa lida  
Que vai passando pelas aldeias  
Uso vestido bem decotado  
Saias compridas bonitas minhas  
Não uso ouro, nem diamante  
Tenho colar, mas não vendo não  
Saia de chita da mais bonita  
Foram compradas lá em Japão  
Adeus, adeus que já vou embora  
Até para o ano, se nós vivas for  
Eu voltarei aqui nesse palco  
Batendo palmas, ganhando louvor*

Fransquinha do Cigano também cantarola uma versão semelhante e que carrega como cada geração sempre vez suas pequenas e dialogáveis diferenças:

*Eu sou cigana  
Aqui desta lida  
Eu troco a vida  
Pelas aldeias  
Uso vestido  
Bem decotado  
Saias compridas*

*Bonitas meias*

*Eu vendo ouro  
E diamante  
Caros brilhantes  
Eu não vendo não  
Só uso chita  
das mais bonitas  
foram compradas  
lá em Japão*

*Adeus, adeus  
Que eu já vou embora  
Até para o ano  
Se eu viva for  
Eu voltarei  
Aqui nesta sala  
Batendo palma  
E ganhando louvor*

Em Guriú, no decorrer desses anos narrados pelas memorialistas, pude perceber a presença de várias gerações de dramistas. É recorrente o fato de que pelos menos três gerações consangüíneas de uma mesma família tenham sido dramistas. Examinando as mestras mais afamadas – Nilda, Enilza, Wanda, Rita Carvalho, Maria do Henrique e Alda – todas resistiram ensinando filhas, irmãs, sobrinhas, primas e vizinhas a permanecer nos seus intentos de agradar ao público, de lhes inspirar emoções. Partilharam com as meninas-aprendizes dicas para vencer as diversidades e se estabelecer facilmente nas viagens de apresentações pelas comunidades vizinhas. Atravessando em barco para chegar ao Mangue Seco, andando a pé desde a Barrinha, embrenhando-se pelas *partes* (usam uma expressão *sair para as partes* que significa viajar) em nome do ser dramista. Interessante é notar, soletrando o vocabulário falado pelas dramistas, o ato de representar um bêbado é *sair uma parte* de bêbado. Ligeiramente, pode-se dizer que o drama sempre foi uma viagem. Viagem para alma. Viagem cantada.

#### 4.5 Afinal o que Cantam os Dramas?

Levavam alegria e também faziam chorar. Em Guriú ainda hoje há quem conheça alguma comédia de drama que sirva para chorar ou comemorar os amores. Mariinha explica a especificidade dos dramas, o que não se pode comparar com as histórias de encanto:

*Esse negócio de encanto é uma coisa sem fundamento, botija eu sei que existe, porque eu já vi. É diferente porque os dramas eu vou dizer logo: fazia assim um rapaz que era apaixonado por uma moça, então de primeiro os rapazes não namoravam com as moças, aí ele chegava ao pai de família e pedia a casamento, aí o pai da moça tinha aquela surpresa, não queria dá a filha a casamento, mas só que eles já se amavam, escondidos mesmos eles já se amavam, se o pai da moça não desse, as músicas de drama eram assim, aí ele dizia que carregava ela. Fazia também essa dramatização de um rapaz e uma moça apaixonado, ela oferecendo venda das flores e ele dizendo que só comprava se fosse ela, a florista, a gente cantava essa, cantava a do velho que não queria que a filha casasse, cantava o coió que era um rapaz muito enxerido para as moças e que mentia para as moças, tudo a gente fazia, a gente cantava também da campina, de um rapaz rico que chegou e falou para uma moça numa fazenda, aí ela fala para a moça que quer levar ela para a cidade, e a moça não quer, também tem a da cigana, essa da cigana quem ensinou a gente foi a finada Benedita da Preta, ela se fosse viva tinha os seus setenta anos, ela ensinava a gente, ela cantava essa cigana e era muito bonita a cigana, ela ensinava a do matuto e eu ainda bem lembro da Benedita fazendo essa dramatização, ele era um matuto que nunca tinha ido na Vila, e ele chamava Rila, isso aqui a gente chama de Vila, mas de primeiro uma vila era uma cidade, tinha as das borboletas, das frutas, tinha uma outra comédia que eu me lembro que era dos planetas, só que eu lembro de algum pé e outros não e aí não adianta cantar.*

Que fazemos nas escolas e com as crianças a mais do que ilhar seres em formação da educação para os sentimentos dos jovens? Já as dramatas comemoravam o frescor juvenil, sempre comparado a tempos de primavera, fazendo-se passar por flores:

*Sabe a árvore sagrada  
Que complete a criatura  
Quanto mais pequeno nada  
Quantas vidas sepulturas*

*E eu a Rosa Amélia  
Soberana e gracinha  
Que saúdo com vassalos  
Numa árvore gentil  
Que saúdo com vassalos  
Numa árvore gentil*

*Sabe a árvore sagrada*

*Que complete a criatura  
Quanto mais pequeno nada  
Quantas vidas sepulturas*

*E eu amor perfeito  
Com tão perfeito amor  
Que venho aqui saudar  
O nosso criador*

*E eu a Rosa Amélia  
Soberana e gracinha  
Que saúdo com vassalos  
Numa árvore gentil  
Que saúdo com vassalos  
Numa árvore gentil*

*Sabe a árvore sagrada  
Que complete a criatura  
Quanto mais pequeno nada  
Quantas vidas sepulturas*

*E eu um dos vassalos  
Que tão realeza  
Que venho aqui saudar  
A nossa natureza*

*E eu a Rosa Amélia  
Soberana e gracinha  
Que saúdo com vassalos  
Numa árvore gentil*

Enilza lembra que “as rosas ficam dormindo, botam uma do lado da outra e ficam dormindo. Chega a borboleta! A borboleta chega e vem dizendo, e diz”:

*A linda borboleta vem chegando  
Ao sonho de uma canção que ali sorria  
Sonhando com a sua linda borboleta  
Que vem para o festival do dia  
Sonhando com a sua linda borboleta  
Que vem para o festival do dia*

Elas despertam as rosas:

*Ô como é belo o despertar  
De um sonho brando  
Que alegre o toque  
De umas asas de Carmin  
Para alegrar no sembrante, no socorro  
Que a natureza só se finda é de jasmin*



Aí a borboleta fala para ela:

*A rosa, o amor perfeito e os vassalos  
A linda borboleta vai saindo  
Levando as suas flores sem espinhos  
Também as lindas flores vão saindo  
Sem medo de errar os belos caminhos  
Também as lindas flores vão saindo  
Sem medo de errar os belos caminhos*

Os tipos femininos contidos nas comédias de drama são os mais diversos. É uma sucessão de flores de cores e cheiros diferentes. Há tapuias vivendo muito feliz na relva:

*Sou índia  
Nasci nos campos  
No meio da sálvia  
Conheço todos os vizinhos  
A todos eu tenho amor  
Sou índia  
Sou Índia  
Tra-la-la-la  
Que vida feliz  
Que vida agitada  
Viver nas florestas  
Vivendo de amor  
Que vida feliz  
Que vida agitada  
Viver nas florestas  
Vivendo de amor  
Sou índia  
Sou Índia  
Tra-la-la-la*



A índia tapuia com seu arco e flecha.

Há as viuvinhas que não querem mais casar, há as matutas, floristas, mães alcoviteiras, mulheres dos bêbados, Madalena que aperreia para ganhar um vestido, baianas sensacionais (*Ô baiana, eu gosto bem de ti, ô baiana criadas em Pequim, ô baiana criada em Pequim, das baianas que há no Brasil*):

*Eu sou baiana lá do alto mar  
Tem um jeitinho de me requebrar  
Minha saia tem linda rosa  
Os meus cabelos já é frisado*

*De manhãzinha  
Quando o dia amanhece  
Vou colher  
as flores do jardim*

*Convido a todas  
As minhas amigas  
Para ir comigo*

Os dramas apresentam personagens femininos sofredores tanto quanto a pobre Maria, que labuta até a morte. Francisca, conhecida como Pinta, mulher do dono do Clube do Guriú, cantou como se apresentava aqui uma comédia que fala da propulsão destruidora da paixão e do seu aspecto estruturante na vida:

*Lá na oficina  
Aonde trabalhava  
A jovem Maria  
Ela trabalhava  
De cabeça baixa  
E assim passava o dia  
Já é bem cedinho  
Chegam as amiguinhas  
Para lhe despertar  
Que já são seis horas  
Se acorda, Maria!  
Vamos trabalhar!*

*Maria espertava*

*E se põe a imaginar*  
*Abençoa papai*  
*Abençoa mamãe*  
*Me levanto já!*  
*Já são às seis horas*  
*Chega um mensageiro*  
*Para lhe avisar*  
*Que a pobre Maria*  
*Lá na oficina*  
*Acabou de estirar*  
*Sua mãe chorava*  
*Com uma dor no coração*  
*Que foi este jovem*  
*Que matou Maria*  
*De tanta paixão*

Em outras produções, os homens é que sofrem com a frieza de um coração feminino. A menina Rosa massacra o pobre coração enamorado:

*Boa noite, Menina Rosa*  
*Dê licença, eu lhe abraçar*  
*Eu te digo daqui a pouco*  
*Você deve respeitar*  
*Uma palavra, menina!*  
*Algo em mim acende*  
*Preste atenção ao que eu digo*

*Vá dizendo o que pretende*

*Eu pretendo a minha rosa*  
*Para comigo casar*  
*Para os festejos de festa*  
*Que vão dá o que falar*  
*Para os festejos de festa*  
*Que vão dá o que falar*

Há uma recorrência nos dramas de Guriú a este tema de amores correspondidos ou não, de encontros e desencontros, de pactos e de rompimentos, de promessas de amor eterno e de decepções. Assim recitou e cantou Mundica.

*Hoje eu saí para um passeio  
Para convidar meus colegas  
Para o meu próximo casamento*

*Mas este encontro foi muito triste  
Porque eu encontrei com  
Minha noiva  
E nessa hora ela me rejeitou*

*Porque que você  
Me rejeitou hoje  
Porque nós estamos  
Noivos de aliança  
Porque que você me rejeitou?*

*Quero mais não  
Quero mais não  
Amor firme ficou para atrás  
Hoje eu vou à procura de  
Outros rapazes*

*Se você quer se casar  
Mude o seu ponto de vista  
Você está muito errada  
É o que venho aqui para lhe dizer*

*Afeto grande  
Criei amor  
Presente em seu coração*

*Porque assim  
você está muito errada*

*Quero mais não  
Quero mais não  
Amor firme ficou para atrás  
Hoje eu vou à procura de  
Outros rapazes*

Sobre as lindas meninas pobres e as feias meninas ricas há também produção na história dos dramas de Guriú, o que me faz lembrar de outra comédia de drama falada que ouvi pela primeira vez na cozinha de Otília nos idos 1998. O enredo tem relação com duas moças, uma pobre, outra rica, a rica era feia, a pobre era bonita:

*- Eu não sei por que hoje, estou horrivelmente feia. Com muito pó e ruge ficarei bonita e arranjarei um noivo.*

*- Oh, Bernardina!*

*- A Senhora chamou-me!*

*- Não sei por que hoje, estou horrivelmente feia. E com muito pó e ruge ficarei bonita e arranjarei um noivo!*

*- Oh, Bernardina?*

*- A senhora chamou-me?*

*- Cadê o meu batom que eu botei aqui? Tu roubaste, atrevida?*

*Moça pobre diz:*

*- A senhora pensa que eu sou ladrona? Mas quanto mais a senhora se pinta, mais parecida com uma doida fica.*

*A Rica diz:*

*- Conversasse com o Senhor Martins hoje?*

*A pobre responde:*

*- Conversei mais de duas horas!*

*- Que é que ele disse de mim?*

*- Ele disse que a senhora era muito rica, sim feia, ele disse é que a senhora era muito feia, sim rica, para casar era só querer!*

*- Oh, beleza! Vou já contar a mamãe.*

*Aí a pobre fica no palco:*

*- Coitadinha dela! Ela pensa que o Senhor Martins é louco por ela. Seu Martins é louco por mim. Essas moças confiadas que são ricas, pensam que é só querer casar, prefiro uma pobre como eu, nem me invejo, cada qual cuide em si!*

*Aí a velha chega:*

*- Cuidará de todos os meus cuidados! Eu estava na cozinha, mas estava ouvindo tudo!*

*A pobre diz:*

*- O que eu estava dizendo era que o rapaz rico, que deixa de casar com uma moça pobre e bonita, para casar com uma rica e feia, é um desgraçado!*

*A velha dizendo:*

*- Mas em primeiro lugar a riqueza!*

*A pobre diz:*

*- A beleza!*

*- A riqueza!*

*- A beleza! Você diz isso porque tem uma filha rica, feia como o cão!*

*- E tu que além de ser feia é mal criada!*

*- Ah, eu sou bonita como os anjos!*

*Aí a velha patroa diz:*

*- Vai chamar o seu Martins!*

*Seu Martins chega:*

*- Boa noite, Dona Filomena*

*A mãe da moça responde:*

*-Boa noite, Senhor Martins! Senhor Martins mandei lhe chamar para um causo com o Senhor resolver!*

*Seu Martins prontamente responde:*

*- Se for de meu gosto, de meu agrado, logo resolverei!*

*A Velha diz:*

*-Apresento a mão de minha filha , Dorotéia !*

*Seu Martins rebate:*

*- Dorotéia ? Não a conheço! Conheço é Bernardina!*

*Atônita a Velha balbucia:*

*-Mais Bernardina não é minha filha!*

*O Rapaz esclarece:*

*-Mas com ela pretendo é casar!*

A Velha indignada retruca:

*-Para que um rapaz casar com uma moça pobre que nem um baú possui?*

O rapaz tem a resposta na ponta da língua:

*-Para que pobre com baú? Até um saco de estopa me serve!*

E encerra-se essa parte de drama cantando:

*- Não há homem mais feliz do que o Martins Peixoto, casou-se com a moça pobre, a rica saiu de xoto ! Casou-se com a moça pobre, a rica saiu de xoto. Uma pobre, uma rica sendo feia, que bom gosto pode ter, uma pobre sendo bonita, bota ela para correr! Uma pobre sendo bonita bota ela para correr.*

Aí a velha canta:

*- Eu tenho uma filha rica, com mil contos em dotes, apareça um candidato que eu não perco a boa sorte! Apareça um candidato que eu não perco a boa sorte!*

Antes de fechar a empanada é cantado:

*- Não há homem mais feliz do que o Martins Peixoto, casou-se com a moça pobre, a rica saiu de xoto ! Casou-se com a moça pobre, a rica saiu de xoto.*

O mundo irreal criado pelos poetas permite que se escutem e aturem todas as coisas mais insuportáveis da vida: morte, abandono, guerras, traições, injustiças etc. Estes sentimentos se transformam em ações que, uma vez representadas, não ameaçam a realidade. Este drama cantado de Guriú retrata os destinos de uma pobre moça, que uma forte afeição liberta do jugo de malvadas e ricas senhoras. O gosto pelas novelas mexicanas que presenciarei entre a população de Guriú situa este sentimento de luta entre o bem e o mal como algo que não cessa de interessar, há pelo menos quatro gerações, às crianças, adultos e idosos. É inevitável a presença de um espelho que fala que a pobre borralheira é a mais linda do lugar! E foi isso que Seu Martins foi capaz de enxergar.

Com um forte compromisso cômico, especializadas em fazer o público rir as dramistas de Guriú tinham neste vasto repertório de mais de sessenta anos (há registros de apresentações no começo dos anos 1940) muitas comédias de drama que provocavam as gargalhadas do seu fiel público. Lucinauda, da geração de dramistas da virada do século XXI, 60 anos após o presumível aparecimento de dramistas em Guriú, informa que era importante fazer humor:

*Quando a gente ia ensaiar, as meninas diziam assim: “Ah eu não quero isso aí não!” E a gente respondia: “Mulher, mas tem que ensaiar!”. Era o jeito a gente ensaiar, porque não eram só as comédias melhor e as mais*

*engraçadas ficar de fora, no drama é mais importante aquelas comédias mais engraçadas para o pessoal gostar. Tudo serve, mas aquelas comédias de bêbado, de velinhos são mais importantes e o pessoal gosta mais. Gostam é quando o bêbado está saindo todo tombando e o pessoal ri.*

Arrancadores de grandes gargalhadas são estes temas que trazem velhos correndo atrás das mocinhas. Eles encostam no grotesco e permanecem ávidos por seduzir. Há um famoso senhor corcunda que quer seduzir as moças:

*Cacundão, cacundão  
Quando veste o palito  
Sai dizendo as moças  
Que é do forró  
Cacundão, cacundão  
Quando veste o palito  
Sai dizendo as moças  
Que é do forró  
Sou Cacundão  
Mas tenho dinheiro  
A falta de moça  
Eu não morro  
Solteiro*

Sendo um lugarzinho reservado às meninas, cabia-lhes a escolha de algumas entre elas que tivessem habilidade para *fazer parte* de homens. Arrumavam-se com trajes masculinos e faziam as representações. Mesmo que tenham nascido e vivido lá, era comum o público rir dos matutos. Propositalmente, essas comédias eram cantadas na *língua dos matutos* e, mesmo que essa fosse à condição do público, era de provocar grandes gargalhadas. As comédias de matuto eram adoradas:

*Um dia desses eu fui a Rila  
Só pru mode, eu me assustar  
Mas dizia vai cumpadre  
Lá tem muito o que se olhar  
Pois não me avisaram*



*Como era eu de fazer  
Por causo do esquecimento  
Eu tive muito que sofrer  
Eu saí todo lambeiro  
Rá-rá –rá-rá-rá-ra-rá  
Pensando em fazer figura  
Rá-rá –rá-rá-rá-ra-rá  
Pois e foi o contrário  
Rá-rá –rá-rá-rá-ra-rá  
Quase perco a passarinha  
Rá-rá –rá-rá-rá-ra-rá  
Quando eu entrei no bonde  
Fiquei logo agoniado  
Os pés estavam me doendo  
Pelos calos amagoado  
O povo me olhava  
E eu fiquei acabrunhado  
Eu perguntei sem demora  
Se eu estava arriado  
Uma garota respondeu  
Muito bem explicado  
A camisa está às avessas  
E o colerim amassado  
O palito está errado  
A gravata está para trás  
As calças está toda suja  
E o sapato está trucado*

Recitado:

*Era o que mais me admirei  
De que no tava trucado mesmo  
Eu fiquei com tanta raiva  
No ponto de empanzinar  
Resolvi no coração*

*A viagem desmanchar*  
*O trem ia passando*  
*Por detrás de uma estação*  
*Eu pulei pela uma janela*  
*Quase me lasco no chão*  
*E o povo me olhando*  
*E derão uma vaia e gargalhada*  
*Levantei caxingando*  
*Resolvi na mesma hora*  
*Outra volta não tornar*  
*Nunca mais eu caio noutra*  
*Não vou mais a capital.*

Não há registros de censura na temática dos dramas de Guriú. Os dramas cantados eram bem aceitos, mesmo quando apresentavam *velhos salientes a ficar no meio das moças, fazendo de conta que são rapazes* ou marinheiros querendo seduzir índias ou rapaz capaz de comprar até as rosas da face de uma bela florista.

*Sou florista desta cidade*  
*Trago mil rosas sempre a vender*  
*A mais bonita de uma adorante*  
*Perfumes raros de entontecer.*  
*Eu passo aqui toda a minha vida*  
*À procura algum comprador*  
*Que passeando pela avenida*  
*Talvez me compre alguma flor.*

Aí chega o rapaz (recitado):

- *Muito boa noite, minha bela florista!*
- *Muito boa noite, meu bom Senhor!*
- *Será capaz de me vender uma rosa?*
- *Ora, pois escolha!*

Aí ele cheira as rosas (recitado):

- *Ora, pois não, escolha!*
- *Todas são lindas!*
- *Pois leve todas!*
- *Levarei todas contando contigo, que é a mais bela!*
- *Ah, eu não sou de venda!*

Aí ele cheira, beija a flor:

*Ô que perfume tem essas flores,  
As outras flores não são assim!  
Es a perfeita rosa do amor  
Que me despreza e foge de mim.  
Quanto queria se eu te comprasse  
As rosas todas que eu tenho a,  
Também as rosas de tuas faces  
Assim tão bela, eu nunca vi!*

Ele queria comprar as rosas e a face dela e ela diz:

- *Não há dinheiro que compre as rosas  
De minha faces, meu bom senhor!  
Hei de guardá-las bem perfumadas,  
Para ofertá-las ao meu amor!  
Não há dinheiro que compre as rosas,  
De minha faces, meu bom senhor!  
Hei de guardá-las bem perfumadas,  
Para ofertá-las ao meu amor!*

Ele diz:

- *Ofertá-la a mim? Não sou rosa, meu Anjo!*

Cantando:

*Ô que ventura vamos gozar!*  
*Te dou-te um beijo, sinto calor.*  
*Que vejo as faces desabrochadas*  
*E a Rosa linda é de nosso amor.*  
*Ó, que ventura vamos gozar!*

(neste instante se ouvia o estalar de um beijo):

*Te dou-te um beijo, sinto calor.*  
*Que vejo as faces desabrochadas*  
*E a Rosa linda é de nosso amor.*

Um aspecto caracterizador dos dramas que circularam por Guriú, destes produtos procedentes de tantos outros gestos circulantes que vieram de Fortaleza, Camocim, Barrinha, dos filmes hollowoodianos inspiradores, dos sucessos de rádio e vitrola, era o fato de a substância dos dramas não se aliar com fins disciplinadores de costumes morais ditos como apropriados. Dizem que Padre Inácio fazia era gargalhar das besteiras de meninas. Se existe nos dramas um apelo de aprendizagem, este reside na Educação Estética ampla para ser dramista ou para montar um espetáculo. Os saberes que circulam nos cantados e recitados dos dramas são muito mais apropriados para o saber refletir, agir, sofrer e rir com as situações amorosas, dos relacionamentos, dos paradoxais interesses românticos, destas situações que envolvem o ser amante e o ser amado.

As pequenas tragédias cotidianas, que intimamente parecem ventos devastadores em alto mar, são cantadas nos dramas das mulheres de Guriú. A música está presente na tragédia, “que só se deixa interpretar como uma manifestação e figuração de estados dionisíacos, como simbolização visível da música, como o mundo sonhado por uma embriaguez dionisíaca”. (NIETZSCHE, 1983, p. 14).

A música se apodera de quem ouve e em nome da “felicidade” de rir. E as cenas do cotidiano viram ritmos, produzem risos e satirizam com as impossibilidades do existir. Enfim que seja feliz quem consiga tal façanha. Este drama que justamente clama por este lugar de *casal feliz* apresenta alguns dos efeitos do desejo:

Moça:

*Uma casinha que ele tem  
Está além, está além  
Triste também  
E o homem que nela tem  
Está além, está além  
Mas ainda vem  
Ele foi dá um passeio naqueles meios  
Eu boto outro no lugar  
Mas se ele não voltar  
Com este modo de tratar  
Dou um fora e vou embora  
E boto outro no lugar  
Eu sou muito jeitosa e carinhosa  
E me torno amorosa  
Mas se ele voltar  
Se Deus quiser  
Para a minha companhia ainda  
Eu já estou bem conformada  
Mas se ele não voltar  
Com esse modo de tratar  
Dou um fora e vou embora  
E boto outro no lugar*

Rapaz:

*Esta mulher é porque é muito ciumenta  
Mulher assim, eu não sei porque se casa  
Me acaeda  
Me atanza  
Me acaeda  
Me aflagela  
E me atormenta  
Põe-se a chorar  
E eu não sei o que ela quer*

*Se eu estou em casa  
Ela diz que sou preguiçoso  
Se eu vou pra o roçado  
Ela diz que eu sou zeloso  
De qualquer jeito de viver  
Ela ignora  
Eu chego meio distante e constrangido,  
Ela sorrindo, como diz “é um estranho”  
Olha para mim com uma fera tamanha  
Eu fico meia hora esbaforido  
E me arrependo da hora que nasci  
Na estrada quem passar  
Ela pastora  
Se é mulher, ela se arrupeia  
E fica assanhada  
E me chama e diz:  
“Lá vai a tua namorada”  
Aqui não pode mais passar uma senhora  
Se zanga e passa uma semana sem comer  
Fala de mim  
Que eu não posso suportar!  
Quando eu me zango  
Ela começa a chorar  
E eu não sei nem mesmo  
O que fazer  
Se acarinho  
A danada quer morder  
Ela é danada para falar  
Da vida alheia  
Namoradeira, muita menina bacana  
E nas condutas faz igual a Mariana  
A boca grande do tamanho de uma baleia  
Pé na linheira  
Muito mais do que cambite*

*Muito comprida e o nariz muito achatado*

*Cabeça seca e o cabelo assaranhado*

*Só tem um dente*

*Ainda me chama de esquisito*

*E é só ela que parece*

*Com o maldito*

Representante desta maldição em forma de feiúra extrema, boa de namoro, faladeira, tão boa quanto Mariana nas *condutas*, enfim nasceu para fazer a desgraça deste homem e provocar gargalhada do público e com ele vive um combate:

[...] mas combate-entre, ao contrário, trata de apossar-se de uma força para fazê-la sua. O combate-entre é o processo pelo qual uma força se enriquece ao se apossar de outras forças somando-se a elas num novo conjunto, num devir. Pode-se dizer que as cartas de amor são um combate contra a noiva, cujas inquietantes forças carnívoras trata de repelir, mas é igualmente um combate *entre as* forças do noivo e forças animais que ele associa a si para melhor fugir daquela de quem teme a ser presa, forças vampíricas que ele vai utilizar a fim de sugar o sangue da mulher antes que ela o devore, todas essas associações de forças constituindo devires, um devir-animal, um devir-vampiro, talvez até um devir-mulher que só se pode obter por meio do combate. (DELEUZE, 2004, p. 150)

Esta é a arte de representar (das mocinhas dramistas) as situações cotidianas, dos encontros e desencontros da vida, das seduições, da beleza das flores, dos encontros de destinos, de vingança da morte do pai e de pobres moças operárias trabalhando até a hora de morrer; e também se apoiando em um clima de alegria, de deboche com as próprias misérias, do rir das *identidades*, rirem dos clichês, de cenas acontecidas com o tipo de situações domésticas recorrentes na região; enfim, rir de si mesmo e do outro mais próximo.

Ser dramista é receber e dar a dádiva de rir do envelhecer, do ser matuto, das brigas de casal, do ser chegado a uma bebebeira, do ser a mulher que ama o bêbado. Uma menina vestida de rapaz canta as famosas comédias de drama que contam histórias de bêbados:

*Eu sou louco*

*por uma bebedeira*

*Apaixonado pela malandragem*

*Vivo no trafego*

*bebendo cachaça*  
*Com uma garrafa*  
*debaixo do braço*  
*ainda ontem*  
*eu ouvi dizer*  
*que ia ter uma*  
*brincadeira aqui*  
*com o céu bem estrelado*  
*e eu ficando incapaz de vim*  
 Outra menina representando a mulher que ama:  
*Não sabes*  
*Oh, meu amor*  
*Que eu sofro*  
*Por ti, oh flor!*  
*Pouco a pouco*  
*Nosso amor*  
*Vai se acabando*  
*Ele é bonitinho*  
*Mas tem a triste sina*  
*Toma cocaína, toma cocaína*<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Esse drama já é cantado por D. Otilia, que representa o grupo que apresentava drama nos anos 1940 em Guriú. E já vemos as mocinhas admitirem que exista já a cocaína. Umas memorialistas pronunciam cocaína e outras enunciam cacaína. Falavam de uma substância entorpecente e ainda nem havia o tráfico de drogas hoje peculiar à região. E Jericoacoara turística ainda nem existia e o movimento hippie ainda estava longe. E D. Raimunda que me via passar sempre em frente a sua casa, revelou o que pensavam essas dramistas sobre a cocaína: Eu perguntei: “Quando vocês cantavam essa música, vocês sabiam o que era cocaína?”. E Raimunda respondeu: “A gente achava que era tipo uma bebida”. E era cacaína ou cocaína? Mistério.





As apreciadas comédias de bêbado

## 5 DRAMISTAS SERIAM MULHERES LIVRES DE TODA ORDEM DE DOMINAÇÃO?

Solo feminino 2 (Pingo de Fortaleza e Alan Mendonça)

<i>As águas dos rios</i>	<i>Reza a rezadeira, dança a capoeira</i>
<i>Banham terras</i>	<i>Chora a carpideira</i>
<i>Enchem o mar</i>	<i>Nesse canto chão</i>
<i>E as lavadeiras</i>	<i>Convite de sereia quando leva a lavadeira</i>
<i>Lavam margens</i>	<i>O meu coração</i>
<i>Em cantos de passagens</i>	<i>Costura a cangaceira, planta a jardineira</i>
<i>Em tons de ninar</i>	<i>Nina a mãe solteira</i>
<i>De ninar a vida</i>	<i>Cantos de fecundação</i>
<i>Cheia de fervor e crença</i>	<i>Travessia de canoeira, aboio de vaqueira</i>
<i>Como incelença</i>	<i>Cantos de apartação</i>
<i>Pelo sertão</i>	<i>Canta um canto à toa</i>
<i>Das carpideiras</i>	<i>Pra vida ficar boa</i>
<i>Das horas derradeiras</i>	<i>Uma música sem pretensão</i>
<i>Quando o homem</i>	<i>Que feito uma negra e uma loa</i>
<i>Retorna ao chão</i>	<i>Que um orixá abençoa</i>
<i>Chão de Adão</i>	<i>Sua oração</i>
<i>Onde Eva deitou</i>	<i>Todo canto é feminino</i>
<i>Em cantos de amor</i>	<i>É chão de mundo, é menino</i>
<i>De giramundo</i>	<i>É pião na palma da mão</i>
<i>Pro útero e ventre</i>	<i>É cortar por dentro o caminho</i>
<i>Pras mãos da parteira que geme</i>	<i>É gozo, é ventre</i>
<i>Cantos de anunciação</i>	<i>É destino de intuição</i>

Houve um tempo demasiado para que eu conseguisse fazer uma escuta das falas das atrizes e não me fixasse na queixa circulante expressa pela grande maioria. Por um considerado longo período estava certa de que o casamento tinha acabado com a condição de atrizes e decretava o fim de todo o contato com este sonho. Ingênuo engano a que pesquisadoras e pesquisadores estão sempre expostos! Depois de casadas era possível ser mestra e isso ocorria por serem livres de dominações as dramistas.

Esse lugar estético que conquistaram em Guriú e nas comunidades ao redor foi o impulsionador deste escape. Resistiam das proibições criadas para o recato feminino e que eram reafirmadas pelas mães, irmãs mais velhas, pais, padres e maridos. Eram as dramistas

livres de jejum quaresmal às danças e seus dramas seguiam fora das reprimendas de todas as autoridades constituídas, masculinas na sua maioria.

Sendo eu uma forasteira (expressão usual na região para os que não são oriundos da região) na zona norte, a partir de 1995, percebi desde que cheguei à região que o legado de D. José Tupinambá da Frota, Bispo Diocesano de Sobral, tinha sido gigantesco e que havia todo um exemplo de pureza e de respeito aos dogmas e tabus religiosos na chegada da quaresma e por todo este período.

As dramistas conseguiram escapar do “jejum” e ter a possibilidade de constituírem a única alegria permitida, já que era proibido neste período anterior ao domingo de Páscoa qualquer *toque* para dança. Não era permitido *fazer um samba*, como alguns entrevistados afirmaram. Só era permitido dança de dramista. Essa realidade foi marcante na vida das gerações primeiras de brincantes das décadas de 1940 e 1950, principalmente.

Não sei o que aconteceu ao Padre, ao dono da fazenda, aos pais, maridos, namorados e espectadores masculinos em geral. Suponho que os dramas e as dramistas de Guriú tenham seduzido os seus ouvidos, até invadir todos os seus olhares, pois, tendo os ouvidos abertos, os acordes das sereias-dramistas devem ter penetrado as almas deles. Coitados! Seduzidos assim, só lhes restariam os lugares de espectadores encantados que sempre foram, sentados nestes bancos feitos com caixas de querosene enquanto a indústria nacional não descobria as atuais cadeiras brancas de plástico. As dramistas formaram platéia desde os anos 1940.

### **5.1 A Dominação Masculina em Guriú Nunca Calou as Vozes das Dramistas?**

Quando fui recebida para esta entrevista, após a sesta do almoço, uma mania de Guriú, e quando o descanso no tucum (um jeito de chamar a rede nordestina) conseguiu dissipar dores, aí Nilda se permitiu cantar. Apareceram canções que me seduziram... e que me fazem concordar sem o argumento de que:

[...] no instante em que soa a música, uma estranha metamorfose se apodera de mim: até então eu podia passar meu tempo, na minha relação com o Outro, marcando meus limites para instruí-lo quanto ao limiar que ele não deveria violar para não pisar em meu território íntimo – e eis que agora um Outro se dirige a mim, solicitando um ouvinte inaudito a quem faz ouvir essa novidade siderante: “Em ti, estou em minha casa”. (DIDIER-WEIL, 1999, p.10).

E ouvindo o cantar, que continua sendo de uma menina dramista, não há como não lembrar de Paulinho da Viola a cantar a música *Onde a dor não tem razão*:

*Canto*  
*Para dizer que no meu coração*  
*Já não mais se agitam*  
*As ondas de uma paixão*  
*Ele não é mais abrigo de amores perdidos*  
*É um lago mais tranqüilo*  
*Aonde a dor não tem razão*  
*Nele a semente de um novo amor nasceu*  
*Livre de todo rancor em flor se abriu*  
*Venho reabrir as janelas da vida*  
*E cantar como já mais cantei*  
*Esta felicidade ainda.*

(Paulinho da Viola)

Estas meninas, mulheres, senhoras, donas de casa cuidando da tapioca e temperando o peixe e as idosas esperando os dias de ir a Camocim pegar o “aposento”,<sup>18</sup> aprenderam mais do que a arte de ser dramista ou ocupar um suposto lugar de quem sabe ensinar alguém que queria ser dramista a realizar seu desejo. Conseguiram a possibilidade de encantar o público, de seduzir a platéia e de por detrás da empanada, lá atrás do palco, conduzir só tudo e não adiar o que as vidas lhes impulsionavam a criar. Aprendiam também a conduzir a própria vida; eram sujeitadas a este modo cantante de viver, pois há um impulso “que chama a arte para a vida, como a complementação e perfeição da existência que induz a viver”. (NIETZSCHE, 1983, p. 8)

As dramistas não tinham na esperança do casamento a única meta dos dias. Eram dramistas e essa condição não cessará, nem com o casamento (tema que por sinal é recorrente nas comédias de drama):

*Ceguei agora da caça*  
*Ao pingo do meio dia*  
*Fui dizendo: Olá prima!*  
*Fui tomando a benção à tia*

---

<sup>18</sup> Aposento é como chamam o dinheiro da aposentadoria pago pelo Instituto nacional de Seguridade Social

*As velhas e as casadas  
Foram fazendo o que queriam*

*Abenção Tia Manoela  
Abenção Tio Manoel Antonio  
Venho pedir a prima Aninha  
Para comigo casar  
Se for de gosto e vontade  
O negócio se congela*

*A minha filha eu não dou  
Porque ela é muito novinha  
Eu sou uma velha doente  
Não posso ficar sozinha  
Eu sou uma velha doente  
Não posso ficar sozinha*

*Eu também sou muito novo  
Estou na flor da idade  
Os meninos fazem os homens  
Os homens a felicidade  
Eu só quero o casamento  
Se for de gosto e vontade*

*Menina, eu te pergunto  
Se tu quer casar comigo  
Menina, eu te pergunto  
Se tu quer casar comigo*

*Embora meus pais não queiram  
Eu houvera de fugir  
Embora meus pais não queiram  
Eu houvera de fugir*

*Meu primo, pois eu te pergunto  
Tem casa para nós morar  
Meu primo, pois eu te pergunto  
Tem casa para nós morar*

*Cala a boca, minha prima  
Está tudo arrumado  
Nós vai para nossa casa  
Para viver bem sossegado*

*Pra onde tu vai Aninha?  
Com este cacho de flor  
Pra onde tu vai Aninha?  
Com este cacho de flor*

*Mamãe, eu vou tomar banho  
Que estou muito suada  
Não tinha ido há mais tempo  
Porque o primo estava aqui*

*Se acorda, Manoel Antonio  
Que a nossa filha vai fugindo  
Eu estou muito doente  
Não posso sentir agonia  
Eu já sou muito velha  
Não posso passar agonia*

*Sai para lá, velha tonta!  
Velha alcoviteira  
Com essa já é para doze  
Essa não é a primeira*

*Minha gente tenham medo  
Que essa velha é alcoviteira*



O rapaz, a moça, a alcoviteira e o marido (2000).

Dramistas nunca foram mulheres submetidas a uma rotina caseira e totalmente manipuladas pelo querer masculino. Iraci, da 1ª. geração, anos 1940, alerta:

*Nós nunca dependemos muito de marido não! Eu pelo menos, graças a Deus, tinha minha arte. Costura, costurei muito e depois passei para escritório, fui funcionária pública, e até poucos dias eu gostava muito de costurar. Ficar sem fazer as coisas, não dá! Tem que estar sempre se movimentando.*

Isso dialoga com minha concepção de que as dramistas foram umas meninas que se tornaram umas mulheres diferentes das regras apontadas para a mulher na região norte do Estado do Ceará, fizeram-se mais independentes, e isso para as dramistas filhas do povo e as dramistas filhas do dono da fazenda. Erotildes conta que, quando foi casar levou a rede da lua

de mel dela e a mala compradas com o dinheiro de drama... Para as dramistas filhas do povo esse dinheiro era importante.

Com esse dinheiro elas compravam o material para fazer drama, compravam batom, roupa, brinco, material para fazer caçoeiras de pesca, quer dizer, era uma forma de estar muito independente. Participar de dramas foi uma maneira de resistir a uma certa ordem que situava a mulher na condição de um ser que não tinha liberdade. Livres, conseguiam dinheiro, respeito e notoriedade em Guriú e nas comunidades vizinhas. Iraci, representante da geração dos anos 1940, informa que foram elas que deram o ponta pé! E revelou: “*É, fomos luz para elas, abrimos o caminho. Até sem saber! Não é verdade? De repente surge!*”

Realizei encontros de memorialistas e abriram baús fechados por longos anos... E o desenrolar de seus relatos apontam caminho para a certeza de que em algum momento de seus percursos se fizeram aprendizes de outras mestras e, dentre muitas, algum tempo mais tarde, apostaram as horas no desejo de ser mestras das mais novas. As dramistas de Guriú aprenderam, me ensinam e nos ensinam a engolir gota por gota com entusiasmo os versos do Gonzaguinha. Fizeram da vida algo mais do que tristeza, melancolia, repetição monótona de movimentos cotidianos e domésticos. Nunca foram reféns de nenhuma dominação masculina que oferecia os peixes e os esperava fritos dia após dia. Elas apostaram na alegria de dramatizar, cantar, dançar a possibilidade de momentos felizes de dramas. Parece que seguiam o palpite feliz do que de bem pode se fazer com a vida:

*Viver e não ter a vergonha de ser feliz*

*Cantar a beleza de ser um eterno aprendiz*

*Eu sei que a vida deveria ser bem melhor e será*

*Mas isto não impede que eu repita*

*É bonita, é bonita e é bonita. (Gonzaguinha)*

As lembranças de dramistas são sempre coletivas. Otilia, nascida em 1925, recitou (1998) os dramas cantados de sua infância e de outras meninas, suas companheiras queridas de ensaio e apresentação. Citava o nome dos adultos engajados nestas preparações. Lembrava da sua madrinha, a Zeza, que era a esposa do dono das terras e que foi quem ensinou a novidade dos dramas cantados. Uma idéia trazida da Capital! As apresentações de dramas em Fortaleza inspiraram uma produção local, em Guriú. Relatava esta história repleta de muita saudade e colocando-se no papel de memorialista da História da sua e de outras infâncias em

um Guriú do passado. Histórias de resistências de muitas gerações de mulheres e que *escreveram* juntas, ou seria mais justo dizer, encenaram como protagonistas juntas?

Lins prevê que

[...] quando a memória abre às suas portas e janelas, quando se deixa contaminar por outras memórias, outras recordações, outros lugares da memória – espaços grávidos de memórias, memória-esquecimento – ela faz ressurgir como por magia os odores e os sons, uma anedota, uma piada, um objeto, uma fotografia, a voz dos personagens familiares, a lembrança de seu corpo, de seus gestos, uma paisagem de um sítio da infância, um perfume, um odor quase carnal de um bolo, uma broa de milho ou[...] “les madaleines” de Proust! Fragrância e sons: um magma de evocação que acorda os fragmentos do passado escondido e cristaliza um imaginário, jardim secreto que se torna às vezes uma crença, um ideal, um totem mumificado que, ao contrário das aparências, uma vez provocado pelo pensamento da diferença, fere como as larvas de um vulcão “adormecido”. (2000, p. 9).

Esta suave possibilidade de existir cantando – que os dramas cantados possibilitaram a toda a população de Guriú, a quem cantava e a quem escutava, e a quem escutava que também aprendia a cantar – faz com que as lembranças do brincar drama destas ex-meninas dramistas sejam prioritariamente de uma ordem do lembrar ou do ter esquecido como se cantam as partes das comédias que se mantinham retidas na memória.

Recorrentemente, falar de drama é cantar as comédias de drama. Uma considerável parte das cerca de cinquenta entrevistadas julgava que o meu principal objetivo de pesquisa era recolher as comédias de drama. Eu disfarçava os outros interesses e deixava que o mal-entendido as levasse de volta ao mundo maravilhoso da *Era dos dramas de Guriú* e o caminho percorrido e escolhido por elas era guiado pela música. Começavam a cantarolar, numa posição de medo de não lembrar e eram estes sons do passado que iam trazendo as demais lembranças.

Aprendi que a música era muito significativa para o drama. Posso dizer que é essencial. Há uma aflição em dominar bem as letras e saber cantar sem perder um *pezinho* em todos os encontros das gerações de dramistas realizados com a “velha guarda” (Wanda, Rita, Nilda, Ostildes), na reunião na casa de Maria Henrique e suas dramistas (Socorro e Fransquinha), no encontro com o grupo de Enilza, Conceição, Nilda e Fransquinha, na visita a casa de Maria César na companhia de Wanda e Nilda, na conversa coletiva com Madalena e Ivonete em Camocim, no encontro interfamiliar com Mundica e Valneida, na passagem pela casa de Filomena, que mora na Córrego do Urubu na companhia de Wanda e Nilda. E em encontro de Antonia Mundoca, Mocinha do Santo Barro e as mestras Nilda e Wanda.



O entendimento geral era ofertar, relembrar, dizer em partes o que ainda resta de um acervo diversificado que elas ainda mantêm na memória, dizer cantando; pois ser dramista é ser essencialmente cantora. Já no anúncio da chegada ao público, cantar é alegrar-se e levar alegria ao público. Este jeito inventado em Guriú de resistir é um grito que ecoa cantado:

*Boa noite senhores*  
*Boa noite senhoras*  
*Gentil carmelita*  
*Vem chegando agora*  
*Subi neste palco*  
*Só para avisar*  
*Que o nosso drama*  
*Já vai começar*  
*Subi neste palco*  
*Só para avisar*  
*Que o nosso drama*  
*Já vai começar*

*Que noite tão linda*  
*Para nós brincar*  
*Alegre, cantando*  
*Noite de luar*  
*Desculpe, senhores*  
*Vou me retirar*  
*Que o nosso drama*  
*Já vai começar*  
*Desculpe, senhores*  
*Vou me retirar*  
*Que o nosso drama*  
*Já vai começar*

## 5.2 Houve um Dia de Jejum para Dramas e Dramistas?

Já ficou evidenciado o fato de que as apresentações em Guriú ou das dramistas em outras localidades eram em lugares arrumados na ocasião. Estas artistas em trânsito faziam a alegria dentro e fora de Guriú. As meninas de Guriú contavam com a colaboração do dono das terras, que cedia a garagem ou enfrentavam as condições que os convidados podiam oferecer. E eram vistas até pelo padre. Há relatos de dramas campais, com a presença do Padre Inácio, nas festividades de Santo Antonio, no mês de junho. Sempre me chamou a atenção a presença deste espectador fiel e das fiéis (no caso as meninas dramistas) apresentando-se para o Padre. Iraci (nascida em 1927) relembra deste ilustre espectador:

*Padre Inácio fazia parte. É como aqui a Rainha da Paz foi fazer uma coisinha aqui, nós temos dois padres aqui, o Monsenhor e o auxiliar dele. Ele fez parte também. E o Padre Inácio era assim família nossa, de forma que eu estou hoje aqui morando em Acaraú, mas tenho dentro de mim o Guriú que foi nosso por muito tempo, aquele Guriú gostoso, pessoal bom, peixe saboroso, chegado as 4 horas, iam se preparar para esperar as biquaras, os peixes prediletos que se fazia um ótimo jantar. Então o que eu tenho para dizer é isso. As tapiocas com coco, cocadas, grude com muito coco, era muito gostoso! E as tapiocas no forno nas farinhadas, respeite,(risos) respeite como era bom. Hoje eu me distancio daqui para minha fazenda ali, quando tem uma farinhada eu vou lá, e se faz aquela delicia de tapioca. Eu acho que a minha parte eu já fiz, e que esses dramas aconteceram. Cada qual mais empolgada.*

Não sei como era possível apresentar todas essas entonações que representavam às respostas possíveis para o desejo tendo à frente do palco o Padre Inácio. Imagino-o vendo a representação de certa comédia que levantava o riso da velha guarda das dramistas de Guriú nos nossos encontros e que eram acompanhadas de gestos de pegar nas nádegas. Em 2004, no encontro em que realizamos na beira da camboa, Rita e Wanda faziam graça de todas, ao lembrar, encenando:

*Boa noite meus senhores*

*Boa noite minhas comadres*

*Como vai?*

*Como passou?*

*Mas eu sinto uma mordedura*

*Lá para a banda lá de trás*

*Oh, xiridandão*

*Oh, xiridandão*

*Oh, xiridandão*

*Oh, xiridandão*

*Como vai, oh meu compadre*

*Como vai, como passou*

*Você está sentindo a mordedura*

*Lá para a banda lá de trás*

Há conteúdos manifestos ou latentes nas letras das comédias que apelam para situações cotidianas e que, representadas, apelam ao riso, sem teor religioso nenhum. A igreja de Guriú localizada em frente da antiga casa dos Marques. Os festejos de Santo Antonio são até hoje famosos. E as meninas cantando sobre *umas mordeduras que coçam na banda lá de trás...*

Rosa Carvalho, nascida em 1932, relembra da reação a uma cômica situação que falava da tal *mordedura lá para as bandas de trás*.

*Eu só me lembro da comédia, que eu estava dizendo até para minha sobrinha....como é? Nós botamos até a Ducarmo e a Alda, que eram duas, era até um casal, um homem e uma mulher. Mas sendo que o homem era uma mulher, era vestida de traje de homem. Aí saiam. Aí quando eu chamava, elas saiam para o palco e já vinham tudo preparadas, com a cabaça no ombro, e uma enxada, fazendo que iam trabalhar. E outra perguntava para ele, para ela, se ela ia para o roçado trabalhar, e ela dizia que já vinha do trabalho, que ela só falta morrer com uma coceira. Isso aí era só para o povo achar graça. Elas diziam assim: 'É porque eu ainda sinto uma coceira lá para as bandas de trás', e botava a bunda no rumo do pessoal, ela virava a bunda para o pessoal. Iche, aquilo gargalhava. Palma, palma, palma para vim de novo. E aí vinha de novo. Botava outra vez. Entravam e iam trocar de roupa.*



Grupo de Alda faz no ano 2000 representação de Comédia de velhos.

A Igreja ocupa seu lugar fortemente ontem e hoje e fica esquisito entender como o padre assistia àquele conjunto todo de situações cotidianas que não poupavam ninguém de deboche. E Raimunda Inácio<sup>19</sup> lembra que “tinha também a do Padre, o padre sem vergonha, ele estava lá, chegava a moça, não, chegava a viuvinha, aí depois da viúva chegava a mulher e a última que chegava era a moça. Aí a viúva chegava”. E começa a cantar a comédia de drama do Padre e da Viuvinha:

*Eu sou uma viuvinha  
Que vim me confessar*

*Pode se levantar  
Que eu não posso confessar*

*Sou uma casadinha  
Que vim me confessar*

*Pode se levantar  
Que eu não posso confessar*

*Eu sou uma mocinha  
Que vim me confessar*

*Pode se ajoelhar  
Que eu já vou lhe confessar*

Aí ela dizia:

*Padre, eu sou inocente  
Não tenho o que lhe contar*

---

<sup>19</sup> Essa ex-dramista fez muito sucesso à sua época, na década de 1980. Emociona-se muito em falar dos dramas. Foi famosa baiana; seu rebolado nunca foi esquecido. Quando marcamos um encontro coletivo com suas companheiras e sua mestra Maria do Henrique, me foi narrado que o marido a proibiu de participar. Contaram-me que ele disse: “Eu vou para o mar trabalhar, se você for para esta reunião...vai ter gente te vigiando para mim...se você for, eu sei o que vou fazer com você quando eu chegar!”. Não foi ao encontro e eu preferi não estabelecer nenhum novo contato.

*Filha, se ajoelhe  
Conte os pecados assim*

*Namorei com cinco padres  
E perto daqui também  
Eles me pediam um beijo  
E eu dava até mais de cem*

*Filha, para teu conserto  
Tu me beijarás também*

*Pois tome logo o meu rosto  
Pode o seu beijo dá  
Olha que o beijo é só hoje  
Amanhã, eu vou casar*

*Padre, eu nem lhe digo  
Se o meu noivo souber*

*Filha, não tenha medo  
Que ninguém, vai saber  
O segredo da confissão  
Não tenha quem vai dizer*

Durante a vigência de sua amizade à família do proprietário de Guriú, o Padre Inácio assistia às representações das comédias de drama realizadas pela trupe das filhas de seu Caboquinho Marques. Depois houve um desentendimento entre o dono do Guriú e o padre. Padre Inácio perdeu o acento na primeira fileira. As representações de dramas continuaram e com o Padrinho Caboclinho de Nilda no primeiro renque. As dramistas eram acolhidas no seu desejo de representar pelo poderoso senhor das terras.

A influência da Diocese de Sobral, a rigidez com os dogmas católicos implacáveis contra a mulher (que devia ter Maria, a mãe de Jesus, como espelho) e com influência no cotidiano do povo de toda zona norte do Ceará, os anos todos de rigidez e vigilância do Bispado de D. José Tupinambá da Frota sobre corpos e mentes de todos,

parece que tudo isso não impedia a livre circulação destes dramas e destas dramistas por estas localidades praianas.

É recorrente nas entrevistas o fato de que as dramistas lembrem que o período privilegiado para apresentar dramas era na quaresma, pois, justamente neste tempo, eram proibidas as “festas dançantes”. A relação do que era proibido de ser realizado na quaresma atingia a possibilidade dos corpos dançarem, mas poupava as apresentações de dramistas que dançavam, cantavam e gesticulavam nas suas representações das comédias de drama. Era um tempo bom para ganhar dinheiro, segundo as entrevistadas.

Com efeito, a representação de comédias de drama era a única possibilidade de, com prazer e “devoção”, dramatizar, ganhar dinheiro. Quaresma era tempo bom para as meninas ganhar dinheiro com os dramas. As brincadeiras das meninas podiam acontecer, as comédias de drama eram neste momento as possibilidades de festa no período sisudo que ia da quarta-feira de cinzas até a chegada do Domingo de Páscoa. Não seria curiosa essa permissão para apresentação de dramas, em tempo quaresmal? Para as pilhérias com velhos, deficientes físicos, matutos, mulheres de bêbados e situações inusitadas em confessionários e tendo padres como personagens tão comuns às comédias de drama eram apresentadas em Guriú.

A Igreja católica, também estabelecida em Guriú, tem um templo em frente à casa grande dos antigos donos da terra e onde foram enterradas pessoas da família Marques. Padre Inácio era um apreciador dos dramas e das meninas dramistas. Enquanto durou a sua amizade com o dono das terras do Guriú, ele sentava-se na primeira fila e divertia-se com os dramas apresentados por ocasião das trezenas de São Antonio, o Padroeiro, no mês de junho. Ainda hoje estão mantidas as trezenas e quermesses de junho e as duas escolas de Guriú são denominadas de Santo Antonio I e Santo Antonio II.

Cléa Marques, nascida em 1930, filha do dono da fazenda, relembra que

*Padre Inácio assistia aos nossos dramas, era muito planejado, era bem planejado mesmo, fazia as roupas de papel, algum material que precisava pegava na loja, então se preparava tudo. E mamãe, Otília e também minha irmã mais velha Cotinha cuidavam da parte de costura, confeccionavam as roupas, eram belíssimas! Lembro que tinha umas três bonequinhas, que era eu, a Edite e eu acho que era a Maria Helena que participou. Eu acho que ela participou! As bonequinhas... faziam assim uns caixões de madeira. Ah, era uma coisa linda! Ah, era agradável demais. Uma das meninas era a Edite que era mais danadinha. A música é tão interessante era a cara dela. No final dizia assim: Se o Seu Fabio sair correndo. Na música, dizia assim. Mas era muito bom e lotava!*



Do lado esquerdo, ao fundo, temos a igreja (branca) e do lado direito a Escola São Antonio I (verde). Era de frente para a Igreja onde eram encenados os dramas das mais antigas gerações.

Padre Inácio acompanhava, contente, a representação das meninas. Otília recorda e narra que certo dia de apresentação patrocinada pelo proprietário das terras...

*O Drama foi campal. O Padrinho Caboclinho mandou emendar muitas colchas de pano, mandou fazer um círculo na rua assim, na frente da casa, representava que o palco era em cima da calçada. Fazendo um drama, tinha que ter mesa ou tábuas para fazer o palco. Até eu participei desse drama. Madrinha Zeza foi quem organizou, fez as roupas tudinho do drama, papel crepon tudo enfeitadinho de areia prateada.*

Sabendo a importância do Clero e da Diocese de Sobral por todos os recantos da zona norte do Estado do Ceará, defendo a idéia de que as dramistas não só animavam as noites juninas do Padre como não comungavam nem mesmo das proibições da quaresma para eventos festivos. Os dramas eram permitidos. E quase tudo mais era proibido. E este fato é muito curioso. Só havia uma atividade artística que produzia remuneração às suas realizadoras no decorrer do período quaresmal: os dramas.

Realizando, em 2002, o mapeamento cultural da Semana Santa de Sobral, foi possível perceber a magnitude deste evento para a população do Município até hoje, entrevistando o maestro José Wilson Brasil, que fez um pouco de formação oferecida por D. José, mas foi antes de tudo um autodidata. Ele explicou a Procissão dos Passos acontecia sete dias antes da Semana Santa, portanto, em plena quaresma. O Maestro explicou que este momento representa a hora exata em que Maria e Jesus se fundiram naquele instante de amor e piedade pelos homens.

No passado, o ofício era cantado pelo maestro José Pedro de Alcântara, nas sextas-feiras de quaresma. Ele era maestro da banda e o fundador do coro de Santa Cecília da

Catedral, desde 1918. Foi criado este coro a pedido do padre Francisco Leopoldo Fernandes Pinheiro (vigário da catedral). Após a morte do Maestro, José Wilson Brasil tomou conta do coral por uns três anos. Este coral cantava músicas italianas. A 1ª. Banda da Prefeitura foi fundada por Antenor Ferreira Gomes em 1935. Em 1937, já participou dos eventos da Semana Santa. Quando vai assistir à Procissão dos Passos, Zé Wilson volta a ver, na sua mente, tudo o que se deu nas antigas procissões. O canto é mantido até hoje graças, em boa parte, ao seu trabalho junto ao atual Coral Trovadores da Imaculada.

Ao escutar os cantos, lembra-se de D. José, do sermão acontecido tradicionalmente minutos antes do encontro da Imagem de Jesus com a coroa de espinhos, e sua mãe, Maria das Dores. Lembra-se do sermão do Monsenhor Lira, Monsenhor Domingos e da maneira como o povo recebia, assistia aquele sermão e procurava concentrar-se para assistir tudo aquilo. “A coisa mudou”, afirma o memorialista das antigas semanas-santas sobralenses, mas a fé do povo permanece, acredita nosso velho Maestro. Permanecem inalteradas a saída da Igreja do Rosário, os passos e o encontro de Jesus e Maria. Tudo igual ao tempo de D. José. Os enfeites das ruas e dos passos mudaram. No passado, as famílias queriam fazer o seu altar bem bonito e havia o costume de, lá pelas 19h00min, já tendo acontecido e após o jantar, ocorriam as visitas das famílias aos passos e faziam suas orações.

Zé Wilson introduziu a visita aos passos, levando o coral e cantando a antífona dos passos. Depois cantava músicas a três vozes. Encerrando com cinco padres-nossos e cinco ave-marias. Era cantada a antífona de São João e a Palestrina (Novena do precioso Sangue). Tudo cantado pelo Coral do Seminário.

Como imaginar meninas dançando e cantando nas quaresmas, representando bêbados, casais enamorados, mocinhas fugindo com rapazes, as atitudes dos apaixonados, o ódio dos traídos e vinganças de mortes?

*Preso por meus inimigos  
Eis-me aqui pronto  
para morrer  
O meu reino está decidido  
Cumprirei o meu dever  
O meu reino está decidido  
Cumprirei o meu dever  
Preso por meus inimigos  
Para o inimigo matar  
Depois de minha vingança  
Contente eu hei de expirar  
Depois de minha vingança  
Contente eu hei de expirar*



*Tendo por guarda  
 Uma índia  
 Tão bela e tão Aguanambi  
 Seus olhos são duas estrelas  
 E se chama Jaci  
 Seus olhos são duas estrelas  
 E se chama Jaci  
 As matas sobre os homens  
 De baixo da mata escura  
 Os seus inimigos dormem  
 No Tombo do Libasan  
 Os seus inimigos dormem  
 No Tombo do Libasan  
 Entramos de mata adentro  
 Saímos que a hora é essa  
 Olha ali a alvorada  
 Fugimos que é tempo ainda  
 Olha ali a alvorada  
 Fugimos que é tempo ainda*

Imaginemos que os dramas conseguiam driblar (ou seduzir?) as restrições para o período entre o carnaval e a páscoa. E se constituía a possibilidade de diversão admissível. É surpreendente para quem conhece a religiosidade da zona norte vislumbrar este campo de fuga que essas meninas conseguiram ao longo de tantos anos. Conceição revela essa possibilidade de diversão em tempos de restrição:

*A maior parte do pessoal só freqüentava drama na quaresma, porque antigamente não existia festa na quaresma, agora é que está tendo seresta ou alguma coisa. A brincadeira era leilão e drama, quando era na Quaresma. Aí a gente aproveitava esse período para preparar os dramas.<sup>20</sup>*

Livres para encenar, as dramistas ganhavam dinheiro com sua arte. É de se pensar que esta liberdade para representar devia restringir temas que afetassem os dogmas e proibições católicos, mas nenhum dos depoimentos oferece pistas para essa suposição. A linguagem poética, porém, e as licenças poéticas cantadas pelas dramistas falavam de sujeitos desejantes, de certas regras da sedução, e fica difícil imaginar Padre Inácio sentado na cadeira, rindo destas brincadeiras infantis. Ao que parece, no entanto, ele era mais um dos muitos encantados espectadores das meninas dramistas.

---

<sup>20</sup> Leilão e drama são as atividades de entretenimento que levavam lucro aos seus organizadores, respectivamente, a Igreja católica e as mestras meninas-dramistas, permitidas na quaresma.

### 5.3 Dramistas de Guriú Seduzem e Traduzem Sentidos do Existir

Ulisses queria regressar ao Reino de Ítaca. As marcas íntimas que a Guerra, mesmo que vitoriosa, haviam deixado neste homem, alimentava um sentimento íntimo de retorno e da possibilidade de a vida ser mais do que o grotesco esbarro com o real da Guerra. Circe alerta-o das artimanhas necessárias para os sobreviventes aos terrores da Guerra não sucumbirem diante do canto da sereia. Que perigo é esse para quem escapou da guerra? Circe preveniu dos percalços do caminho:

O primeiro perigo que vais encontrar vem das sereias. Elas ficam sentadas no alto das rochas, cantando. Sua canção é tão linda que produz um encanto em todos os marinheiros que a ouvem. É assim que elas atraem os homens para a morte. Elas ficam lá em cima, cantando, cercadas pelos ossos e a carne apodrecida dos pobres marinheiros.

Para escapar das sereias, deverás arranjar um pouco de cera. Faze com que teus homens tampem os ouvidos com essa cera para que não possam ouvir esse som maligno. Se quiseres ouvi-lo, pede para que seus homens o amarrem ao mastro de sua embarcação. Certifica-te de que as cordas estejam bem apertadas. Se tu lhes implorares para deixar-te sair, eles deverão amarrar-te com mais cordas ainda. Dize a teus homens que eles deverão passar pelas rochas das sereias o mais rápido possível. Então, estareis salvos. (HOMERO, 1981, p. 30).

Nenhum dentre eles deveria sucumbir aos sons das sereias. O que podia se prever era que não havia nenhum poder humano para evitar os efeitos deste canto; e que as cordas deviam ser muito bem atadas, pois não havia nenhum *Ulisses* capaz de suportar um canto de sereia sem estar firmemente amarrado. Afinal podia se perguntar: por que só Ulisses poderá ouvir este canto arrebatador? E por que sua força e astúcia não podiam ser usadas e seus homens só podiam ser salvos com o uso de cera nos ouvidos e com ordens expressas de manter o chefe de mãos atadas?

Havia uma só possibilidade de escape: o nada-fazer, o não-reagir e o suportar o canto de ouvidos tampados (o que caberia a quase todos) ou amarrado ao mastro (regra que se impôs a Ulisses).

O que perturba Ulisses? Ele já não carrega a certeza e o júbilo da guerra vitoriosa na tão sonhada viagem de volta para casa? O que lhe rouba o sossego são esses sons vindos da imensidão do mar. Seres, eis, elas. Seres fantásticos que cantam. São as sereias, ninfas marinhas com poderoso poder de enfeitiçar os seus ouvintes, que arrebatados por tal canto, tinham o ímpeto de lançarem-se ao mar.! Fosse poeta, o forte Ulisses teria feito um canto apaziguador deste encontro estranho, mas já anunciado por Circe. Cantar para não ouvir um

canto e cantar para louvar o canto sedutor que vinha das águas. Ulisses ficou de mãos atadas e venceu o desafio. E, tendo sobrevivido à travessia, Ulisses narra o desenrolar dos fatos e as horas de apuro navegadas, pois queria continuar refém destes sons que vinham do mar:

Então, meus homens amarraram-me ao mastro com fortes cordas. Finalmente chegamos perto das rochas das sereias. Oh, eu ouvi um canto incrivelmente doce em meus ouvidos! Minha vontade era parar ali e ficar ouvindo a canção. – Chega-te a nós, grande Odisseu – as sereias cantavam. – Nós conhecemos todos os segredos da terra. Podemos torná-lo sábio e dar-lhe muito prazer. (HOMERO, 1981 p. 34).

Ulisses ficou absorto com as promessas maravilhosas vindas do mar. Seria feliz! Bastava que tivesse coragem de se lançar ao mar em sentido pleno e tivesse acesso aos fantásticos saberes que elas cantavam em versos e prosas. Isso me lembra da insistência cantante das antigas dramistas. Cantam para que as possa escutar. E quem vai escutar paga a bilheteria ou vira dramista. Todos, sem distinção, apostam em ouvir o intento! É Nilça (nascida em 1952), ex-dramista, que afirma que *“cansei de cantar para minha filha, e ainda canto, quando se fala em drama, eu canto para elas. Agora, elas não têm é vontade de drama, mas eu canto as músicas de drama”*.

Quanto a Ulisses, com tanta promessa de ampla felicidade, parecia até ridículo manter-se atado. Como o destino manteve este homem aprisionado – paradoxal e simultaneamente ao canto que não parecia causar nada além de todas as promessas de êxtase e as cordas cada vez mais amarradas? O guerreiro Ulisses renuncia a uma boa briga: que seria mudar o estado geral das coisas no mundo encantador das sereias. Rende-se ao estabelecido e aos usos intrínsecos ao mundo das sereias. E mantém-se atado tal qual alguém que perde a guerra, consolidando uma posição de quem respeita os sons emitidos ao seu redor. Ulisses não blasfema com nenhum som estrangeiro. A música das sereias rendeu um bravo. Encantado com o desempenho sonoro das sereias, Ulisses bem que podia gritar ao final do canto: Bravo! Bravo! Bis! Ou dizer: Eu me rendo!

Meninas dramistas de Guriú conseguiam conquistar seus aplausos. Wanda recorda da reação do público:

*As comédias que a gente saía para brincar de drama, a gente saía essas comédias aí. Aí a gente dizia um verso e oferecia a um rapaz. Era no início e aí depois que a gente fazia, no início ou na saída, quem queria fazer no início fazia, quem não queria fazer no início fazia na saída.*

*Fogo, mas fogo  
 Não deixe o fogo cair  
 Apressa, já está em cima  
 O fogo já quer subir  
 Fogo, mas fogo  
 Não deixe o fogo cair  
 Apressa, já está em cima  
 O fogo já quer subir  
 O jovem Antonio  
 Presente aqui neste salão  
 E eu ofereço a ele  
 De todo o meu coração  
 Fogo, mas fogo  
 Não me deixa distrair  
 Apressa já está em cima  
 O fogo já quer subir  
 Quando eu subi nesse palco  
 Eu vim me representar  
 Para o jovem Manuel  
 Minha paixão  
 Vou ofertar  
 Fogo, mas fogo  
 Não me deixa distrair  
 Apressa já está em cima  
 O fogo já quer subir  
 Apressa já está em cima  
 O fogo já quer subir*

- Ave Maria! E quando terminava era bis, a gente cantava três vezes seguida.

Era preciso haver um Ulisses desatado e absorto pelo incrível som das sereias para que elas fossem mais uma vez vitoriosas. Só um corpo atado em si mesmo seria capaz de não se embriagar com a música? Pois, assim falou Zaratustra, que parecia ouvir seres tão perturbadores quanto sereias: “Doce lira! Doce lira! Amo teu som, teu bêbado som coaxante! – de quanto tempo, de quanta distância vem a mim teu som, de tão longe, dos charcos do amor!” (NIETZSCHE, 1983, p. 262).

*Sereias de Guriú* souberam exalar sempre encanto, pois cantavam e dramatizavam o existir. Sedutoras, vestiam-se de frutas e cantavam o quanto eram apetitosas:

*Somos frutas saborosas  
 Nossos gostos fascinantes,  
 A graça da gulosa,  
 Porque somos saborosas,  
 Quem nunca provou,  
 Pois tem que provar,  
 Porque nossos gostos,  
 Fazem todos agradar (Refrão)*

*Pequeno açúcaradinho,  
Sou o sapoti de excelência ,  
Eu tenho certo jeitinho,  
Porque engano a muita gente,  
Pois o Sapoti costuma quebrar,  
Pois este é o motivo,  
Que faz se enganar,  
(Refrão)*

*Sou ô laranja madura,  
Por ter tão bela flor,  
Meu mel tem uma doçura,  
Que eu ofereço aos senhores,  
Pois quem gosta dela,  
Vai já lhe comprar,  
Porque o meu gosto,  
Faz todos agradar,  
(Refrão)*

*Da flora, esta beleza!  
Sou a rainha acalmada,  
De todas as frutas assim,  
Eu sou a mais apreciada,  
Me chamam de manga,  
É uma fruta assim,  
Eu quero saber,  
É se gostas de mim!  
Eu quero saber,  
É se gostas de mim!  
(Refrão)*

*Arreda, deixa de tolice,  
Que chegou a melancia,  
É fruta que dá azia,  
Mais todo mundo aprecia,  
No Estado do Rio,  
Faço um figurão,  
Nas mãos dos ricos,  
Dou um dinheirão  
(Refrão)*

*D e gosto, Eu sou a mais pobre,  
Pois me chamo banana,  
Sou tão procurada assim,  
É porque ela não engana,  
Eu dou a farinha,  
E o doce também,  
E você diz que eu sou pobre,  
Ninguém me quer bem!  
(Refrão)*

Cantando e fazendo-se apetitosas, são as mocinhas de Guriú, fazendo representação de frutas; mas podem ser escutadas e vistas e no final pode dizer bis, bis, bis! Já Ulisses fica tentado a cair no mar e a deixar-se impressionar por este sentimento de promessa de tanto saber, de tanto prazer e vontade de poder que a música como arte possibilita. Tal sensação prometida pelas artistas, sereias cantantes, traz à tona uma possibilidade de, estando de mãos atadas, neste nada-fazer, esperar o final e aplaudir até de pé, se for o caso. Sereias e dramistas de Guriú, cada uma no seu domínio distinto, apresentam sempre uma esperança, uma oferta de entendimento da existência, de dissipar o mal-estar de não saber o que fazer com o desejo; e de cantar o que nem pode ser dito. E, parafraseando Chico Buarque: *E nem nunca será?* Imaginem salas cheias na virada da década de 1940, e as filhas de Zeza, junto com Otília e Benedita Preta, cantando:<sup>21</sup>

*Eu dei!*  
*O que foi que você deu meu bem?*  
*Eu dei!*

*Guarde um pouco para mim também!*  
*Não sei se você fala, sem falar, sem meditar*

*Eu dei!*

*Diga logo, diga logo, é demais*

*Não digo! Pois adivinhe se és capaz!*

*Você deu o seu coração também!*

*Não dei, não dei !*  
*Sobre uma condição,*  
*Não dei, não dei!*  
*O meu coração não tem dono,*  
*Vive sozinho coitadinho no abandono!*

*Eu dei, eu dei*  
*O que foi que você deu, meu bem?*  
*Guarde um pouco para mim também!*  
*Não sei se você fala, por falar, sem meditar*

*Eu dei!*

---

<sup>21</sup> Composição de Ary Barroso, de 1937. Gravada inicialmente por Carmen Miranda e Ary Barroso, com a participação provável de “O Bando da lua”. Tão adequada ao repertório de Carmen, esta música maliciosa, divertida e representante do bom humor do povo carioca. Fez sucesso no carnaval de 1937. A letra joga com um ar de suspense e chega ao final na afirmação de que foi dado um longo beijo. O mistério se deesfaz...

*Diga logo, diga logo, é demais!*

*Não digo, pois adivinhe se és capaz!  
Foi belo e longo beijo, se foi, se foi!  
Daquele que eu desejo, pois foi, pois foi!  
Guarde para mim unzinho,  
Que eu depois lhe pagarei com um jurinho!  
Guarde para mim unzinho,  
Que eu depois lhe pagarei com um jurinho!*

Caberá a qualquer *Ulisses* o recurso único de um “ouvir” e um “ver” pacífico. Fazendo uso da função escópica “que confere ao objeto desejado do mundo sensível seu caráter de beleza e permite ao sujeito ‘tocá-lo com os olhos’ e desnudá-los com o olhar” (QUINET, 2002, p. 49) e contribuir com as faixas no final, colocando nelas uma moedinha. Antes é preciso acompanhar, com ouvidos e olhos atentos, o cantar e o dançar das *micaelinhas*:

*Aqui chegou a Micaela  
Todos me prestem atenção  
Micaelinha vai cantar  
Com toda sua perfeição  
Eu me preparo com bom gosto  
E saio à rua a passear  
Nem o branco e nem o preto  
Queira comigo casar  
Essa fé que tenho em Deus  
Essa esperança é de nutrir  
Que os brancos é de descer  
Para os neguinhos subir*

Cantando algo das impossibilidades, transmuta-se em um *talvez se possa algo imprevisto?* Sabiam disso as mestras e dramistas em 60 anos de resistente arte de dramatizar? Wanda informa que, muito antes de ser dramista, já ouvia a mãe cantando: “*a mamãe cantava era muito os dramas para mim, para me aprender, para mim cantar do tempo em que ela saia nos dramas*”.

O que ocorre é que *no princípio era o verbo*. Eram palavras pronunciadas com afeto, afetadas pelos sentimentos múltiplos de quem fala para quem escuta. Nas horas essenciais de adesão à cultura que fervilha ao seu redor, no além-mais da ordem biológica, é possível ouvir uma palavra, uma voz, uma entonação, até mesmo uma canção de ninar, um *nan-nan-nan*. E não há razão, segundo Nilça, que nasceu em 1952, para ter vergonha de cantar:

*O pessoal me achava muito boa, eu fui um drama no Córrego, eu era menina, o pessoal acharam que das moças, eu era com a minha irmã que morreu, porque eu era com a minha irmã, já eu era a mais desenvolvida que eles achavam, pela minha idade, no dizer do outro, porque eu não tinha vergonha de chegar ali, de cantar e nem nada, eles achavam, me acharam importante nesse drama daí, que eu dei lá no córrego da Forquilha, eu me lembro ainda desse drama.*

Era preciso não ter medo de cantar e nem de cantar para os que iam ouvir as dramistas, em noites escuras ou de lua. O necessário é que, na partida de volta para suas casas, todo o público tenha ficado pacificado com a vida, seja cômica ou trágica, nas suas roupagens, mas que voltem para as suas vidas com a tranquilidade possível de espectadores das meninas dramistas, ainda que a experiência de espectadores sustentasse a certeza interior de que:

[...] somente como um fenômeno estético a existência e o mundo aparecem legitimados: sentido este em que precisamente o mito trágico tem que convencer-nos de que mesmo o feio e o desarmonioso são um jogo artístico que a vontade, na eterna plenitude de seu prazer, joga consigo mesma. (NIETZSCHE, 1983, p. 21).

O cantar das dramistas foi sempre pacificador, fez suportar o grotesco, o feio, o velho, o aleijado. Nunca ouvi ninguém dizer que tinha medo de dramas ou de dramistas. Essas cantoras-atrizes pacificavam, cantando, a existência de seus públicos. Vestidas de velhos já nem podiam ser reconhecidas. Veja a declaração de Fransquinha do Cigano:

*Olha quando a gente ia sair uma parte de velho, tem o namorado da gente ali e a pessoa não conhece nem que é a gente, a gente veste uma roupona de velho, a gente veste a roupona de velha, bota as roupas de velho, o chapéu de velho, não sabem nem que é a gente, a gente se representava ali para aquele público.*

E começa a cantar:

*Bicho velho  
Preto velho  
Bonitinho  
Quando vem com camarão*

*ra-ra  
senhora moça  
não é da sua conta não!*



*Bicho velho  
 Preto velho  
 Bonitinho  
 Me diga como é  
 Seu nome*

*Ra-ra  
 Senhora moça  
 O meu nome  
 É Pai Mané!*

*Pai Mané  
 Preto velho  
 Bonitinho  
 Me faça um favor*

*De levar  
 Essa caixinha  
 E entregar  
 A este senhor!*

*Este moço  
 Eu não conheço  
 Eu não tenho  
 Tal negócio*

*Vou dizer  
 Para o seu pai  
 Que ele é  
 Namorado vosso*

*Pai Mané  
 Preto velho  
 Bonitinho  
 Toma lá  
 Dois patações*

*Muito obrigada  
 Senhora moça  
 Meu benzinho  
 Do coração*

Suportabilidade das diferenças, repouso tolerante das desigualdades, a arte de fazer dramas produzia? O canto das dramistas tinha essa potência? Pacificava as dores de existir de quem ouvia e de quem cantava? Deleuze e Guattari acentuavam a importância dos componentes vocais, sonoros:

Um muro de som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros. Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anti-caos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio e tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto). Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou a fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno do círculo, como numa roda de criança, e combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos. (2005, p. 116).

Dramista que se preza tem que ter boa voz, cantar bem. Já Mariinha, dramista na década de 1970, afirma que “tinha dramista que o público gostava mais, tinha dramista que não tinha voz, tinha dramista que não sabia dançar.” Alguma coisa escapava do rigoroso esquema de verificação da afinação da voz da candidata a dramista?

A escolha das mocinhas, além do encanto peculiar da adolescência, era marcada pela capacidade de afinação da candidata. Erotildes, nascida em 1944, assinala que eram escolhidas para aprendizes-dramistas porque

*...elas achavam que a gente era as mais novas, era melhor, tinha voz melhor para cantar, boa voz. Embora quando fica velha tudo se acaba, com o tempo, mais de primeiro eu tinha voz. Ela escolhia as meninas. Aquelas que tinham voz boa. Escolhia a que era mais disposta a cantar. É a que sabia mais cantar, dançar também, porque o drama precisa saber dançar e aquele passo de dançar. É como seja um cantor, o cantor quando entra no palco, quando é para cantar, ele tem que ter todo gesto de cantar, é como no drama também. Se a pessoa não tiver o jeito de cantar, aí não pode! Não vai! Aí botava aquele diadema na cabeça da gente, roupa feita de papel. Essas roupas era a gente mesmo que fazia, junto com elas, elas ensinavam a nós a fazer. Aí botava uma faixinha e aí ia cantar. Aí a gente cantava e escolhia aqueles rapazes que a gente via que tinha dinheiro, para botar as fitas.*

Essas cantoras-meninas eram tão poderosas como detentoras do poder que esse lugar cantante lhes ensinara, que puxaram para si a confiabilidade de serem as encarregadas de ensinar aos acompanhantes músicos suas comédias. Dona Erotildes relembra que suas vozes eram acompanhadas pelo violão:

*Era violão. Aonde a gente ia o dono da casa falava com violão. Sabe, para tocar. A gente não levava. O dono da casa que falava com a gente para dá drama na casa dele e lá ele falava com uma pessoa para tocar. Quando era à tarde, o tocador ia e elas iam cantar para eles aprenderem. A Benedita e a Rita iam cantar com eles. E a gente ia fazer o palco, fazer a empanada. Não*

*acontecia da gente de rir na hora que não era para rir. Quando era para rir era para rir, quando era para cantar era para cantar. Passava um bocado de mês treinando. Toda noite.*

Chaga, nascido em 1969, acompanhou dramistas do Grupo de Maria Henrique e voltou a ser responsável pela educação musical das meninas do Grupo de Alda (2000). Ele revela que

*...quando comecei a tocar, aí fui tocando, fui tocando, aí surgiu a história do drama, aí 'vamos para lá para ver se dá certo'. E fomos para lá, ajeitando as meninas tudinho, mas quem gostava de fazer isso era o meu irmão, ele gostava de tocar, eu convenci ele, "Antonio, está tendo uma brincadeira, vamos lá para ver se a gente acerta a tocar!" Aí começamos a acompanhar e aí as meninas gostaram. E elas disseram: "Vocês vão ficar tocando mais nós!". Aí eu disse: "Rapaz será que dá para tocar?" E elas disseram: "Dá!". Tranquilo! Essa foi a primeira e eu gostei! Tinha a voz muito afinada, você quando tem dom de músico, você ver logo se o cantor é bom. Aí elas chegaram com a voz tudo afinada. E aí eu disse: "Então está bom, eu vou acompanhar vocês". Fechamos contrato tudo. Aí toquemos uma com elas, depois toquemos outra, o primeiro grupo de drama de Raimunda, Fransquinha, Luzimar, Raimunda Inácio. Foi bem duas vezes que a gente tocou com elas. Eram todas muito desenvolvidas. A Socorro também. Achei todas desenvolvidas, as vozes tudo afinadas, parece que não tinha vergonha de nada. Porque a pessoa que tem vergonha não faz nada. Aí eu disse: "Rapaz, está bem, dá para ir, vai ficar mesmo, e ficou, e vocês estão bem, estão bem. Mas no dia não vão ter nervosismo. Não vão ter nervosismo, que não dá nada!". Aí elas acreditaram em mim, foram em frente, e pronto, a gente tocou o drama, tocamos duas vezes, eu gostei, elas gostaram também, tocamos de novo. Aí a primeira vez, o primeiro grupo se desmantelou, aí surgiu o outro, o segundo grupo, que veio Princesa, vem Edneuda, vem a menina da Dona Maria Áurea, a Vandeirila.*

Este encontro das moças com esse sanfoneiro fez existir uma parceria que deu certo e concedeu ao Chaga este lugar de mestre e este *locus* de músico reconhecido pelas dramistas. Ele é o responsável pela educação vocal das meninas que retomaram os dramas cantados a partir de 1999. Chaga Bela, músico muito sensível à dimensão educativa que essas experiências de dramista, poderiam trazer às vidas das meninas dramistas, abre uma possibilidade de investigação sobre o papel da voz na vida de uma dramista e na organização de um drama.<sup>22</sup>

Chaga encontrou no primeiro grupo a companheira Fransquinha com quem viveu por dez anos, com quem teve filhos, e duas dessas filhas estavam ensaiando dramas com a Luordes em maio de 2004. Raimunda Inácio, Fransquinha, Socorrinha, Luzimar e Raimunda

<sup>22</sup> Na sua entrevista em 2004, Chaga encontrava-se morando em Camocim, trabalhando de vigia de uma Pousada e tocando safona para um dos grupos mais importantes de quadrilha junina, o Grupo Esperança.

Laura, dirigidas por Maria do Henrique, aceitaram o encontro musical entre as suas vozes e os instrumentos tocados por Chaga e Antônio.



Princesa canta, acompanhada ao teclado de Chaga

Respirei os suspiros dos entrevistados que detalhavam essa presença marcante, ainda que passageira, transitória, viajante com este sempre ar de que as músicas passam e outras surgem, mas algo se registra na alma, ainda que seja só a saudade. Isso faz semelhança com o que é apreciado como dionisíaco por Nietzsche, que

[...] representaria o modo de alcançar a coisa em si, isto é, a verdadeira experiência da verdade do ser, que é uma experiência estética e, mais precisamente, musical. Ou seja, a música, portanto, como ‘telefone’ para uma comunicação direta com a coisa em si, a música como instância ou como representação capaz de produzir a síntese perfeita – e, por conseguinte, a verdade – entre significante e significado, entre linguagem e realidade. (Meca, 2005, p. XIV)

Cabe lembrar que os dramas em Guriú são entoados, cantados, rimados, e que a voz é para a dramista um instrumento essencial. Muito tempo é dedicado pela mestra e pelos músicos para o aperfeiçoamento do canto das dramistas. Os ensaios aconteciam à noite e eram cercados de mistérios. A casa aonde ocorria o drama era fechada ao público. Lá preparavam suas vozes, às escondidas, para viver comédias e tragédias tão comuns à vida cotidiana do seu público:

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, como feiticeira salvadora, com seus bálsamos, a arte; só ela é capaz de converter aqueles pensamentos de nojo sobre o susto e o absurdo da existência em representações com as quais se pode viver: o sublime como domesticação

artística do susto e o cômico como alívio artístico do nojo diante do absurdo. (NIETZSCHE, 1983, p. 9)

Para este exercício coletivo de cantar representando personagens, é preciso querer encontrar o outro, é necessário ir à busca das potências que os encontros possibilitam; e acreditar nas probabilidades que juntas tinham para reunir as condições necessárias de fazer palcos onde não os havia, e desempenhar lugar de dramista ocupando um iniciante corpo adolescente e acanhado. É preciso abrir as rodas, dar passagem aos devires. Deleuze e Guattari comentam a possibilidade de nos encontros:

[...] entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar “linhas de errância”, com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes. (2005, p. 116).

Dez anos depois, Alda confia a Chaga Bela, mais uma vez, a educação musical de um novo grupo de dramistas. Agora Chaga já é mais experiente com os instrumentos, morou fora de Guriú, teve professor de música, tocou em bandas e tem teclado e sanfona:

*Aí a primeira vez, o primeiro grupo se desmantelou, aí surgiu o outro, o segundo grupo, que veio Princesa, vem Edneuda, vem a menina da Dona Maria Áurea, Vandeirila, isso, e vem a Lucinauda do Chaga Val, também. Mais de dez anos depois! Aí também cultivei elas, as outras tinham voz boa, mas a menina do Chaga, ela era mais arrasto um pouco. Aí eu dizia para ela: “Não vai falhar na hora, porque se não você vai perder e eu vou perder também”. Até que ela pelejava e conseguia, que ela cantava mais baixo. Eu dizia: “isso aqui é para cantar mais baixo”. Que as outras tinham um tom alto. Eu dava um tom baixo para ela. Até que no dia, deu bem.*

Do outro lado, de quem se fez aprendiz de Chaga Bela, Lucinauda narra a sua experiência com o aprendizado vocal que lhe rendeu brilho e destaque na sua comunidade:

*Era só com o canto, devido a voz, porque tinha umas que puxavam bem a voz, e a gente não era bem treinada para sair cantando, eu tinha assim um pouquinho de dificuldade mas na hora dava bem. E o Chaga ajudou no som, no teclado mesmo. A gente ensaiou com ele várias vezes, ensaiava para dá certo as vozes.*

Vandeirla refere-se ao aprendizado musical que veio de Chaga, positivamente, e revela: *“Foi legal porque ele acompanhava a gente, quando a gente saía do tom ele falava para a gente não sair do tom. Legal! Ele sempre ajudava a gente!”*. O que faz de Chaga um mestre que ensina meninas a cantar é essa permissão de ir entrando na roda, nesse sonho, nesta ilusão de produzir vozes mais afinadas e batalhar arduamente.

Provavelmente o maior ponto fraco de se iniciar atores adolescentes é o controle de voz insatisfatória. Educados com as nuances sutis do trabalho de câmera da televisão e do cinema, os jovens atores têm dificuldade em apreciar e desenvolver uma extensão de voz de palco apropriada. No entanto, logo, descobrem que, no palco, o como a coisa é dita é tão decisivo quanto o que é dito. Portanto, é útil que sejam usadas várias sessões em atividades que enfoquem somente a voz, não envolvendo nem mesmo movimentos de palco. Os aquecimentos vocais devem ser particularmente incorporados em todas as sessões remanescentes. (NOVELLY, 1994, p. 73)



Lucinalda do Chaga Val, é baiana de Luordes em 1999.

Em Guriú, se a voz é mais aguda ou grave, isso se evidenciará pelas representações que elas venham a ter nas comédias. Se fizer representação de homem, é uma voz mais grave. Sendo representação feminina, a voz é mais aguda. Segundo mestre Chaga:

*...depende da comedia, na comédia é que ela vai fazer a diferença da voz. Se por acaso for uma comédia que pega dupla, uma tem que fazer voz de mulher e a outra tem que fazer tom da voz de homem. É na comédia que tem que fazer diferença lá, tanto ela lá na voz, quanto a gente no tom. Tem que cair com dó ou ré maior, tem que dá um tom melhor para elas cantar. Se você fizer só um tom só, ela nunca vai chegar na voz daquela outra e superar a outra. Sempre as pessoas são desiguais uma das outras, até para cantar são desiguais. Eu ajeitei com elas, porque toda a vida toda a gente que toca com a gente, comigo, eu sei fazer o som todo legal, porque aí eu mando cantar primeiro, eu digo: “cante aí para eu ouvir a sua voz”. Aí elas cantavam tudinho. Cantava de uma por uma. “Cante aí para eu ver. A voz que dá para você cantar!” Aí ela cantava, e aí eu calculava na cabeça, e marcava, é aqui, tum, tum. Elas cantavam mais em dó maior. Agora a menina do Chaga Val tive que fazer uma ré menor para ela.*

Sendo assim não há, para mestre Chaga fronteiras intransponíveis. Disponível para viajar como estrangeiro longe de casa, serão diversos músicos acompanhantes das dramistas. Tendo aprendido a viver este lugar de direção musical do espetáculo e de mestre de refinamento de voz das dramistas, está sempre disposto a falar sobre isso e a fazer acontecer esse encontro de vozes e seu aprimoramento, mesmo diante das diferenças. Pactos são acertados, modos de entonação reinventados e são ampliadas as possibilidades de cantar – tudo sob a batuta do Chaga Bela.

No decorrer de seu trabalho de orientação musical no 1º. Grupo, há uns quinze anos, ele incorporou a sanfona. O usual era tocar violão para acompanhar as comédias cantadas e representadas pelas meninas. Este lugar de mestre aprimorador da voz das meninas favorece um *cenário* favorável às transmutações que vão para além de burilar vozezinhas adolescentes e colocá-las em uma posição similar aquelas vozezinhas cantantes do passado, naquilo que sua mãe, Dona Bela lhe contava. Depois destas demasiadas horas de intenso trabalho das meninas com Chaga Bela, já não seriam as mesmas iniciais cantantes.

Este grupo, que o teve como *maestro* há uns seis anos, recebeu a presença do teclado. Era para fazer o acompanhamento da dança da baiana, que desenvolve sua performance, dançando ao som de uma música bem ritmada e que chama demasiada atenção por causa do reboledo rápido da dramista escolhida para ser baiana. Era sucesso total de público. É possível, sustentado pela confiança das meninas, ir ampliando a potência de cantar e abrilhantando mais e mais as apresentações:

*... eu nunca achei ninguém ruim para trabalhar comigo, porque sempre toda vida eu soube fazer o trabalho, acho que todas elas me dão valor, eu estava acostumado, tinha o macete, sabia como eram as meninas, eu entendia bem elas, elas já me entendiam também, não tinha negócio...porque quando a pessoa não sabe acompanhar, quando não sabem das músicas, aí ficam*

*esperando pelo maestro, pela entrada. E eu não, eu já olhava para elas, dava um toque para elas na hora da entrada.*



O teclado de Chaga apareceu em 2000 nas apresentações de drama em Guriú.

Entrevistar Chaga é conviver com a emoção fruto do encanto deste músico pelas sereias de sua *pequena aldeia*. Colocou-se no lugar de inovador, para além de músico, de diretor musical, fez-se mestre, impôs a sua sanfona e seu teclado no lugar do tradicional violão de Chico Ana e Zé Tetel, e ainda esteve casado com uma ex-dramista com quem teve filhos que hoje chegam à adolescência.

Muito interessante é a sua descrição sobre o jeito como se depara com a notícia de que existem dramistas no passado, e isso que se revela aos seus ouvidos pelo relato de sua mãe lhe impõe um lugar: fazer realizar o desejo de sua mãe, chamada na comunidade como Bela, por isso seu nome na comunidade é Chaga Bela. Dona Bela narrava-lhes os velhos dramas de sua juventude e suspirava que talvez ficasse bom tocar sanfona em um drama.

Quando a oportunidade se faz, isso se dá; e a sanfona entra na história dos dramas em Guriú. Posso dizer que o sanfoneiro Chaga Bela, o maestro de drama Chaga Bela pagou com suor e lágrimas por este lugar conquistado e que lhe dava o direito de permanecer tão perto destas sereias. Fez-se mestre e descobriu que ninguém pode ser mestre à toa, precisa ter talento. Foi o primeiro homem a ser mestre de drama em Guriú.



Compreendi que todos aqueles relatos do passado narrados, de um tempo de dramistas em Guriú, somam-se à convicção que a mãe lhe lançou, um desafio: um som de sanfona dentro de um drama poderá ser uma boa inovação! Pois Chaga lança-se nesta música. Convocado pela relembração do passado, tornar-se o inovador. E vai julgar que o desejo de ser dramista é quase tudo:

*Qualquer uma pode ser dramista. Agora vamos ver! A Invocação dela é que vai fazer ela chegar ao ponto de ser. Se ela não tiver uma boa voz, não for afinada, aí fica um pouco difícil, mas se ela for uma pessoa bem afinada, tem uma boa voz, seja desenvocada, seja uma pessoa super legal, saber ter presença no palco, para conversar com todo mundo, aí ela é uma boa dramista. Aí ela vai ser uma boa dramista.*

A boa dramista é aquela que deseja cantar e se colocar como aprendiz e que elege seus mestres. Para ser dramista, é preciso uma necessidade imperiosa de cantar. É aquilo que Chaga Bela chama de invocação. Que é algo que circula desde um jeito perceptível para a arte de dramatizar cantando até o fato de que uma dramista só se faz em apelo ao próprio desejo de fazer-se dramista e passa a existir dentro e com o grupo. Tem que haver um sujeito desejante em circulação. Ninguém poderá ser dramista por consideração a nenhum outro desejo, por mais familiar que possa ser; mas este fazer-se é coletivo.

É algo de invocar por um lugar, de ir à luta pelo desejo de encantar o público e isso têm um efeito mobilizador, pois é possível entender que a dramista decidida a ter bom desempenho é quem faz a boa mestra. Então, toda mestra dependia do advento desta afoiteza em meninas. Surgia na cabeça destas meninas uma imponderável energia para a dedicação de muitas horas em prol de um projeto: sustentar-se em palco feitos pelo desejo de representar. A mestra, que já tinha sido dramista, amenizava as tortuosidades do caminho das iniciantes. E boa voz era a companhia apropriada, junto com um tocador hábil em violão, sanfona ou teclado. Rita comentou que já foi orquestrada por músicos que fizeram instrumentos de sopro com talos das folhas de mamoeiro. O essencial é estabelecer vínculos de bom encontro entre vozes e os donos dos instrumentos.

Chaga defende a idéia de que o mais importante em um drama:

*é você ter um acompanha bem tranqüila, bem segura, que saiba fazer a voz das dramistas, que saiba acompanhá-las. Por acaso tem o drama, mas se o músico não souber tocar, até fica descontrolado, porque as bailarinas vão para um lado e elas vão para outro. Aí é assim, o músico tem que saber. O público mesmo sabe, porque só elas, fica uma coisa, como se diz, fica só*

*armada, fica uma casa sem cobrir. Quando toca ali, concentrado, aí você se não toca fica uma casa e já vai descobrir, pega a vez de tudinho e ajeita tudinho. Você tem que consultar, ela bem direitinho, você chega para ela e diz: “Lucinauda, tem parada fulana de tal, vou dá parada para você entrar, quando for para você parar, eu lhe aceno!” É isso! Aí você deixa a pessoa no nível, luta até deixar no nível! Você vai falando com ela, é assim, assim, assim, tira a brabeira! E eu disse para elas “Olhe, vamos pelear para vocês cantarem bem”.*

Já as filhas das mestras tinham chance de ouvir ainda um pouco a mais. Socorro diz que tinha uma *sereia* dentro de casa. Maria do Henrique, sua mãe, era ex-dramista e a responsável pela organização de seu grupo. Enquanto as outras iam embora, ela ficava ali com a fonte de onde saíam os dramas. *“Cantava, eu cantava assim, duas vezes e eu já aprendia, ficava logo, era ali morando com a mamãe, ela só era cantando, aí eu ouvia”.*

Estabelecida na mocidade a sensibilidade de ouvir, reconhecer, aprender e cantar; o futuro será de saudades, muitas saudades. E a saudade das idosas transforma-se na ação de cantar e de ensinar os cantos. Ex-dramistas cantam em nome da saudade? Para Raimunda Inácio, ouvir o cantar das comédias faz lembrar, chorar e querer subir no palco ainda:

*fizeram esse drama lá na Nilda (2000), brincaram esse drama e fui lá, quando eu cheguei lá que eu vi, as meninas em cima do palco, porque tem o palco, aí que eu vi as meninas em cima no palco, que elas começaram cantar, tanto que era até uma música que era das mesmas que a gente cantava quando a gente estava brincando, aí quando as meninas começaram a cantar, eu fui e fiquei emocionada, aí comecei chorar, lembrando! Porque a voz delas não era que nem as nossas, aí eu senti aquela vontade de ir lá e pedir elas para cantar.*

Pedir licença para cantar e cantar acreditando que faz o melhor de si transmutado em canto; pois goza de intimidade com o canto, fez do cantar uma atividade, necessidade e companhia. Há uma companhia que a música é capaz de nos fazer. Fransquinha que foi casada com sanfoneiro Chaga narrou que: *“É, do jeito da música é o jeito dos passos. Eu gostava muito da música de drama, era bonita mesmo. Nós estávamos aqui e o Chaga aqui sozinho cantava aquelas comédias de drama e eu me lembrava do tempo em que acompanhava”*, pois a música é boa companhia. Chaga e Fransquinha parecem concordar com a pacificação que a música doa aos nossos pesados dias. Somos essas “máquinas de gorjear” como sugere Deleuze e Guattari constituindo um saber acerca do ritornelo:

Uma criança no escuro, tomada de medo, tranqüiliza-se cantarolando. Ela nada, ela pára, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Este é como o esboço de um

centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salta ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 116).

E não eram acompanhadas só da tarefa intensa de cantar, dos músicos e das suas mestras. O público as seguia, era pois seu acompanhante no ato de cantarolar. A geração de Zeza, esposa do dono da terra, segundo Edite recebia atenção delicada do público e, ao amanhecer do dia, as músicas eram entoadas pelo público, espalhavam-se pelos quatro cantos e eram levadas ao vento pelos que caladamente as escutaram:

*...e ali não tinha ninguém gargalhando, assobiando, como quando você vai hoje para um show é tanta zoadá, ali era um silêncio tão grande que parecia que não tinha gente dançando, brincando, eles ficavam atentos. Aí no outro dia após o drama era aquele pessoal cantando as músicas, às vezes tinha um refrãozinho mais fácil, cantando as músicas que a gente apresentava lá. Não, a música que eu cantei, nunca saiu. Nunca saiu, sempre eu me lembro, está no computador. Com a sua chegada, naquela ocasião anterior que você esteve aqui, clareou muita coisa, mas as comédias dialogadas eu não me lembro de nenhuma.*<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> D. Edite está se referindo a uma visita inicial que tratei de fazer com grande parte das entrevistadas. Nesta visita preliminar, falava sobre a pesquisa, sobre o movimento de retorno de apresentações de dramas em 2000. Mostrava as fotografias, lia partes do Projeto de Pesquisa ou escritas outras sobre as intenções de pesquisa, e amarrava a possibilidade de retornar para realizar uma entrevista gravada. Em muitos casos, esses contatos já eram intensos de informações oriundas das lembranças das minhas futuras entrevistadas. Neste contato primeiro, meu objetivo era exatamente conduzir as entrevistadas de volta a estes caminhos cantantes. Entre a visita e o retorno para a entrevista, havia um tempo para elaborar um sentido para o passado de dramistas. E as enxurradas de lembranças saíam em palavras, cantos, risos e lágrimas. Vida, muita vida.

## 6 VIAJANDO 400 KM PARA OUVIR VOZES DE ONTEM A CANTAR

Segurando um álbum de fotografias, portava as provas vivas de que tinha um dia visto drama e dramista e fui procurar ex-dramistas em Guriú em 2000 e 2001, por bairros de Fortaleza no começo de 2004, permanecendo mais de 40 dias em Guriú, indo ao Corquinho, Córrego do Urubu, Barrinha e Camocim no 1º semestre de 2004. Em 2005, entrevistei a única das filhas de Zeza que mora em Acaraú. Foram 52 extensas entrevistas de pessoas com informações preciosas sobre um longo período de pelo menos 60 anos comprovados de dramas e dramistas de Guriú.

Inicialmente, não poderia julgar que viajantes eram a pesquisadora e as dramistas, o que já é lá um ponto de semelhança para amortecer as nossas gigantescas dessemelhanças. Eu era uma mulher viajando em busca das falas de outras mulheres. Isso só já chamava a atenção do público masculino. Rita Carvalho comentou que eles queriam saber sobre o que conversávamos. O filho de uma das dramistas da velha guarda veio dizer – é bem verdade que estava bêbado – que eu tinha trazido para ele a evidência de que sua mãe cantava mais do que o *boi-boi-da cara preta*.

Além de sermos mulheres viajantes, porém, condição que minhas entrevistadas também já possuíam ainda adolescentes e que conquistaram com a escolha de serem dramistas, nossas diferenças apontam o fato de que eu, sendo pedagoga, tive sempre no decorrer desta jornada que suportar com grande mal-estar a cantilena torturante dos fanáticos pelos resultados para aplicabilidade na Educação e nas soluções que viram cartilhas de eficácia garantida: perguntaram muito... o que tudo *isso* “teria a ver” com Educação.

Então resolvi “colaborar”, elaborando lições destas mulheres para os burocratas da Educação. Sei que minhas idéias pouco vendáveis não serão nem de longe a verdade que querem tais burocratas para a felicidade educacional do País. É o que as vidas destas mulheres, no entanto, me inspiraram. São meus suspiros de 40 dias no deserto, procurando flores e floristas, dramistas e suas mestras.

Os reféns dos *fastfoods* pedagógicos desconhecem que dramistas de Guriú seduziram meus ouvidos, invadiram meu olhar e que os acordes destas *sereias* penetraram minha alma. Como, então, vendê-las em *apostilas* como *receita* de prosperidade na arte de ensinar? Cada um que viva seu próprio desejo de educar. E faça disso uma experiência insubstituível, intransferível e singular demais para virar *moda*.

Lourdes, das últimas mestras que apareceram em Guriú, diz que a motivação inicial é saber:

*É porque eu já sabia e elas disseram: “Ora, Dona Lourdes e você sabe?” E eu disse: “Eu vou ensinar as partes que eu sei para vocês e vocês dão um drama, que vocês já estão umas moças!”. Aí eu fui e ensinei as elas como dá um drama, aí elas ensaiaram e fizeram o drama. Eu já sabia que eu já tinha dado o drama, e ensinei as meninas. Aí nós demos um drama. Agora esse é o segundo, com meninas mais novas. Se eu resolvesse fazer mais algum, via se arrumava umas meninas mais velhas do que elas, mais moça, mais velha. Elas não disseram nada não. Eu convidei e elas ficaram no ponto. Elas não vêm toda noite, porque às vezes uma sai e é tão chato dá assim desigual, aí eu boto minha menina, minha menina fica no meio delas para não ficar muito... Aí elas vão e eu ensino elas. Tem umas que a gente sente mais difícil na voz, mais difícil num passo, sempre tem uma mais difícil do que as outras, porque não pode ser tudo igual, mas vai levando e elas já estão se ajeitando mais.*

## 6.1 Lições das Mestras de Guriú para os Burocratas da Educação

Descobri com Souza (1998) que a tradição docente havia morrido tragicamente e que este luto havia invadido o cenário de Educação Brasileira. Em seu lugar nasciam métodos, estratégias e políticas educacionais “inovadoras” a cada dia. A burocracia pensava a rotina das escolas e os professores “obedientemente” executavam. Mestres já não tinham controle nem mesmo da avaliação da aprendizagem. Restava-lhes um insignificante lugar de “facilitador da aprendizagem”, que os empurrava ou para o cinismo do bom executor das metas educacionais (um caso a ser premiado com dinheiro, de preferência!) ou para a instalação de um modo de agir melancólico, chegando aos sintomas que IPEC (Instituto de Previdência do Estado do Ceará) nenhum aprendeu ainda a curar, só restando como solução a readaptação dos *ex-mestres* e um lugar para ficarem “encostados” até a chegada da aposentadoria.

Souza (1998) afirma que um conjunto extenso de críticas lançadas contra a ação docente produzida pelo saber pedagógico, forçou a dissolução da tradição pedagógica. A autora revela que a

[...] crítica reiterada à instituição escolar propiciou a procura de modelos educativos que partissem da idéia de que nada, na antiga forma escolar, devia ser preservado; as reformas educativas passaram como meta zerar as antigas reformas, e mais do que isso, anular a experiência docente. Rapidamente a resistência de professores foi associada ao conservadorismo, suas práticas pensadas como fruto irrefletido da rotina escolar. A velha crença missionária dos professores nos benefícios do ensino foi esvaziada como resquício de uma percepção patrimonialista da profissão, incompatível com a moderna sociedade de mercado. Os professores foram instados pelos sindicatos a se perceber como trabalhadores e a esquecer qualquer especificidade distintiva de seu ofício. O cuidado e o zelo da tradição pedagógica da escola primária

foram percebidos como estratégia feminina de encobrir a precariedade de conhecimento técnico e a ausência de preparação intelectual. A idéia de regência de aula foi liminarmente classificada como autoritarismo. A grande cultura que servia de lastro e que dava legitimidade à escola foi pensada como forma de dominação. (SOUSA, 1998, p. 69).

De posse destas reflexões, e percebendo o volume da gigantesca onda de ilusões imaginárias que inflacionavam a educação (que proíbe o educador de ensinar e o transforma em alguém que liga e desliga a TV, apresenta as instruções programadas por burocratas da Secretária de Educação ou dá aulas preparatórias para exames nacionais do MEC), encontrei as mães-educadoras de Guriú ensinando suas filhas a dançar e cantar e a inventar uma maneira de ensinar uma estética já presente há muitos anos e que tinha como compromisso sempre se refazer; e conseguindo que aprendam o que antes não sabiam, pagando o preço de inventar o seu gesto, seu jeito e continuamente inovar: dançar, recitar, cantar, prender a atenção do público e inspirar-lhes o riso ou até, quem sabe, lágrimas. É certo que este desejo de ensinar de ex-dramistas (atuais mestres de dramas) consegue estimular as novas dramistas, mas já ficou evidenciado que aprender se fazia quando as meninas montavam o grupo e elegiam alguém para mestra. Aprendiam... E assim iam em busca de tábuas para montar um palco. Aventuravam-se porque desejavam se colocar no lugar de aprendiz, única forma de acesso à categoria de titular de um lugar ao palco.

Lins sugere que as experiências educativas precisam experimentar, mas nunca impor, tampouco oficializar:

Se a ideologia utilitária mapeia o dia-a-dia de cada um, tudo grava, cataloga, porque a educação seria diferente? Como pensar a produção do inútil nas escolas? Reuniões ‘inúteis’, tudo isso são experimentos e ‘práticas bárbaras’ no campo dos afectos não estruturados nem estruturáveis ou oficializados, conseqüentemente não fadados à repetição, ou ao tédio da experiência cooptada pela norma, pelo imaginário instituído. (2005, p. 1238).

As mestres de drama de Guriú e as meninas-dramistas agem sossegadamente? O certo é que metas educacionais governamentais, certezas pedagógicas inquestionáveis e uma mania absurda de “cientifizar” a educação nunca as incomodou. O chamamento é o desejo de ser dramista tanto quanto foram as suas tias, irmãs mais velhas, mães, avós e vizinhas. Assim começa amplo movimento mobilizador. Até as ex-dramistas são convocadas pelas mais jovens para cumprir um lugar educativo no projeto que cada geração nova pretendeu empreender: representar situações cômicas ou trágicas.

O pacto que assumem juntas, dramistas e mestras, é aquilo que Lins almeja que ocorra com o fazer Educação:

Nem retorno triste ao passado, nem apologia da nostalgia, nem conselhos, o que move são os conceitos, personagens, colados à vida, como a respiração. Silêncio, olhar do silêncio, diálogo, narrativa, espaços nômades de vida inseridos à escola (2005, p. 1238).

Princesa, da última geração de dramista, narra visitas potencializadoras de saberes que resolveram fazer às casas de ex-dramistas de várias gerações...

*A gente procurava porque a gente não sabia da comédia, então a minha mãe sabia de umas e não sabia de outras, ela mandava a gente ir procurar com as pessoas que já brincaram, elas davam as partes que elas sabiam, como elas ensinavam a gente, quando dava elas explicavam: “A gente faz assim, assim”, aí elas diziam como era para a gente treinar em casa, para poderem saber. Isso ajudou muito por causa que através delas a gente arranjou várias músicas de drama, que a gente não sabia e elas sabiam, davam a maior força a gente. A gente ficava porque tinham umas que faziam os gestos assim tão bonito que a gente mesmo não ia destrinchar, aquele passo que elas faziam. Elas faziam para a gente ver. A gente pedia para ver: “Mulher, faz aí para a mim o gesto para eu saber como é que faz!” E elas faziam para a gente ver como era, porque a gente não ia ter tempo de estar lá, elas não iam ter tempo de está em casa, então a gente pedia a elas para fazer os gestos e em casa a gente ia treinar. É porque a minha mãe está assim...já idosa, então não lembra muito, e ela lembra sempre as partes que ela sempre enfrentava, as que ela não sabia, já as que não passou por ela, então ela mandava a gente procurar as que sabiam. Elas sempre ajudavam à gente, elas escreviam para a gente, dava mesmo tudo certo.*

As meninas dramistas e suas mestras (ex-dramistas) parecem querer mostrar que algo esquecido nas práticas educativas altamente recomendadas cientificamente não encontra espaço nestes exercícios relembreadores de que existiu um dia um passado (apesar das cores vivas que a TV anuncia e da vizinhança do “progresso” que já chegou em Jericoacoara, localidade famosa e vizinha ao Guriú).

Aconteceu, pois, em certo instante (1999) em Guriú, que se fez a hora de montar um novo espetáculo e a reunião das memórias fragmentadas dos mais velhos mostrou-se tarefa essencial.



Público acompanha as dramistas de Guriú em dia chuvoso (2000).

Era o momento de lembrar para transmitir. Lins defende a idéia de que a

[...] memória deve de um certo modo esquecer para continuar viva e perdurar no presente. E esquecimento permite também a transmissão. A transmissão familiar nunca é uma produção do idêntico nem um retorno ao mesmo. A transmissão não se afasta da parte da criação, que é sempre um fator fundador. Para transmitir, é necessário ser capaz tanto de lembrar como de esquecer. Em relação à transmissão, o esquecimento opera como um “contrabandista da memória”, segundo a expressão de Jacques. (2000, p, 15).

Nenhuma garantia esta experiência trouxe para uma *fixação* dos dramas nos calendários festivos de Guriú ou para que as mulheres de Guriú fossem descobertas pelo Governo do Estado que se arvora de premiar mestres da cultura popular com um salário. Para o Poder Público, as dramistas de Guriú não existem. Nossas dramistas – mestras não entrarão para lista dos Mestres da Cultura popular do Governo do Estado do Ceará em 2006. Elas não cheiram a museu, não são peças artesanais que dançam a dança da terceira idade em grupo folclórico patrocinado com dinheiro público. A qualquer momento que se queiram mapear as mais diversas trupes de mocinhas dramistas, choverão depoimentos, pois nas suas diferentes produções as dramistas são sempre a ousadia à sua época.

As meninas que iam ao encontro das antigas dramistas experimentam um acesso ao saber que se faz no caminhar e isso sempre esteve presente às demais geração de dramistas. Parecem viver na *Escola do Devir*:

Uma escola do devir é cercada por caravanas móveis e não por estruturas fixas, de concreto armado; ela é *geografia e não história*. Sensível, à escuta de intercessores de uma pedagogia outra, sem compromisso definido com o



*sucesso* a qualquer preço, a pedagogia rizomática abre espaços para uma pedagogia do acontecimento e das trocas simbólicas acoplada a um a estética do ‘inútil’, rica em produção rizomática, em devires, tão cara aos ameríndios bororo, mestres do esquecimento ativo. (LINS, 2005, p. 1240. Grifo do autor).

Estas falas das dramistas de Guriú de ontem e de hoje revelam um *ontem* feito de gente, de sonhos, de desejos e não de evidências científicas. E isso está disponível, assim queiram as novas gerações. O que é imperativo é o querer, desejar aprender é preciso, e, sendo assim necessário, aponta-se como quem quer aprender.

Por outro lado os relatos das dramistas revelam, em gerações diversas entrevistadas, que as jovens sempre tiveram no espaço da aprendizagem artística de ser dramista, muito destaque, de liderança para a elaboração, para a criação de fórmulas singulares de desempenho no palco e que sabiam muito bem negociar as suas diferenças geracionais com as suas mestras. Isso talvez a Educação básica e pública não venha sendo capaz de ensinar às crianças e jovens brasileiros.

E poderíamos começar escutando a proposta de Lins:

Ao reverso de orações ou rezas, cabe propagar encontros, espaços para nada, 10 minutos, 20 minutos de contágio com os devires encarnados, velados, em cada aluno. Devir-poeta, devir-animal, devir-mulher, devir-carrapato, devir-criança, devir-aprendiz. Convém observar que há no devir-pedagógico um movimento de pura arte, pura criação. (2005, p. 1239).

Pensei, então, que pesquisar os dramas possibilitou descobrir algo sobre educar as novas gerações e que talvez as pessoas até soubessem, mas andassem muito esquecidas: Não sabem e nem costumam querer saber sobre a escolha do sujeito de fazer-se aprendiz. Não basta uma bolsa-escola para fazer sujeitos que aprendem! Acumulam-se conceitos sobre o funcionamento cognitivo, afetivo, motor, perceptivo das “máquinas aprendentes” e estes modos operantes não são mais do que notas de aula de Psicologia da Educação. Humanos, o tanto que são humanos, paradoxalmente desaprendem a perceber as marcas significativas do sujeito que deseja.

A palavra recorrente e, em forma de indagação, sobre o que minha pesquisa poderia referir-se à educação, que escutei, da hora da entrevista de admissão ao doutorado em 2002, até todos os momentos em que apresentava minhas intenções de pesquisa em disciplinas oferecidas no Programa de Educação Brasileira e o fato de ter encontrado Daniel Lins, um filósofo e sociólogo como orientador (que generosamente acolheu essa pesquisa), é

sinal de que o discurso da Pedagogia furou seus próprios olhos e quem quer ver para além de resultados imediatistas terá que recorrer aos outros olhares.

Quem é curiosa, atrevida ou enxada (como carinhosamente me qualifica o meu orientador) ainda se aventura por discursos outros e tira o pé do atoleiro. Terá dificuldades, porém, de fazer acontecer todos os trâmites burocráticos de pós-graduação (seleção, disciplinas curriculares, qualificações e defesa de tese) sem oferecer as saídas rápidas, pois pelas escadas da FAGED-UFC há sempre alguém perguntando por uma receita infalível e ninguém é convencido facilmente a descuidar da tarefa de encontrar saídas para as atrapalhões que o discurso pedagógico mesmo produz nas escolas brasileiras. Insistem em “descobrir a pólvora” e tratar de recomendá-la para todas as escolas! Decretar que todos aprendem de única forma e que gestos educativos particulares são dispensados em nome do cumprimento das diretrizes governamentais para a Educação.

Meu trabalho de pesquisa não seria o mesmo sem as inserções nos discursos dos especialistas em assuntos referentes à subjetividade, Etnografia, História Oral, Filosofia e que nem bem se encostaram às disciplinas curriculares deste programa de Educação Brasileira da FAGED-UFC e nos contestadores estudiosos das promessas de rápida solução e, que por sinal, não suportam por longo tempo as ofertas governamentais de cargo de chefia em órgãos decisórios da Educação Pública para, exercendo o poder de forma autoritária, oprimir os educadores da rede pública municipal e estadual.

Nas escolas superiores de formação de professores, são demasiadas as horas de preocupações com eficácia com a formação de professores. Há no ar uma obsessão pelo encontro de rápidas soluções para problemas causados principalmente pelas políticas governamentais que eles mesmos planejaram como a solução indefectível, até o dia em que abandonam seus cargos majoritários e nem saudades deixam aos educadores. A comemoração geral fica estampada nos rostos dos educadores.

Eu era criança, no sertão do Inhamuns, que ainda hoje é lugar remoto, e minha mãe era professora primária. Assumi o Ministério da Educação um estudioso dos índios brasileiros, Darcy Ribeiro. Minha mãe possuía a Biblioteca do professor primário. Com o tempo, foi perdida a dignidade de formar educadores, dando-lhes ao menos o lugar de leitores e a posse de ter seus livros. Darci relembra:

Alta satisfação me deu publicar nove volumes de uma pequena enciclopédia da professora primária, remetida a trezentas mil delas. O fiz pensando em mamãe, professora a vida inteira, que nunca recebeu dos poderes nenhum sinal de aprovação e nenhuma ajuda. Minha enciclopédia compreendia uma

gramática, um atlas e vários manuais para ensinar Como alfabetizar, como ensinar a ler, a escrever e a contar, Como ensinar aritmética, Como ensinar ciências naturais, Como ensinar história, Como organizar a recreação e os desportos na escola. (RIBEIRO, 266, p. 1997).

Aos interessados em saber que lições poderão ser tiradas da minha pesquisa sobre 60 anos de mestras e aprendizes dramistas de Guriú para os desafios críticos e urgentes da Educação Brasileira, assim como fui inquirida por algumas autoridades da Faculdade de Educação em todas as oportunidades em que publicamente apresentava minhas intenções de pesquisa para este doutorado, remeto-os à biblioteca de alguma professora primária remanescente da gestão ministerial de Darcy Ribeiro.

Leiam este material. E repensem o imediatismo que implantaram. Professores precisam aprender a ensinar as matérias curriculares, isso desde a fundação da primeira escola em território nacional. Quanto aos segredinhos que as mestras usavam para fazer meninas–dramistas aprender é situação íntima e que se apropria a cada experiência possível no encontro entre quem ensina e quem aprende. Não há como prever o que ainda é puro devir; e nem espantar os devires, como costuma dizer Lins:

Se não se pode supor nada antecipadamente, se o pensamento é devir, logo, uma construção de conceitos desejanter, carnaís, epidérmicos, sem origem nem morada, sem fixação nem raízes, metafísica da carne acoplada à alma, alma que respira, canta com o corpo, o corpo sem órgãos, desembaraçado dos organismos parasitários e inúteis, tudo leva a crer, aparentemente, que nada mais seja possível para o pensamento, nem *evolução*, nem progresso, na medida em que nada é adquirido definitivamente, e que tudo é, continuamente, questionado. (2004, p. 56).

Quando é que os responsáveis pelo repensamento das engrenagens da Educação brasileira perceberão que nas dinâmicas horas de encontro entre aprendizes e educadores suas ansiedades com o melhor para as práticas docentes e expressas em programas de incontestável eficácia e obrigatoriedade de aplicabilidade não chegam perto das concretas ações que qualquer governo já era capaz de fazer na década de 1960?

E nem existia o avanço tecnológico que temos hoje. “Avante companheiros”, pois Darcy não se incomodou de fazer suas permanências como etnólogo e despindo as vestes acadêmicas que o viciaram em ver índios como objetos para o estudo “da natureza humana enquanto exemplo típico de forma primitiva de organização social ou como amostra de concepções arcaicas das artes e da cultura”. (RIBEIRO, 1997, p. 155). Depois de cumprir

esse papel que era baseado na visão aprendida na sua formação acadêmica, deixou-se levar pelos “rios que passam pelas aldeias visitadas”:

Aos poucos, com a acumulação das experiências e vivências, os índios me foram desasnando, fazendo-me ver que eles eram gente. Gente capaz de dor, de tristeza, de amor, de gozo, de desengano, de vergonha. Gente que sofria a dor suprema de ser índio num mundo hostil, mas ainda assim guardava no peito um louco orgulho de si mesmos como índios. Gente muito mais capaz que nós de compor existências livres e solidárias. (RIBEIRO, 1997, p. 155).

No dia em que resolvi não ter nenhum compromisso com o estabelecido e convencionalizado por teorias aceitas como verdades absolutas, comecei a fazer das minhas viagens ao Guriú um campo aberto para as mais possíveis e inusitadas aprendizagens. Comecei por aprender a calar, e calada ia desconstruindo certezas para os cotidianos alheios. Não sabendo o que fazer com as vidas dos pesquisados, fui inventando uma nova forma de ouvir, e de, ouvindo, ser capaz de encontrar sonhos, produções de verdades, dúvidas, saudades de tanto viver; e suportar os devires todos.

A partir do momento em que quase não se podia fazer chegar as casas, intuindo o que iria ouvir e tendo soluções magníficas para o que ainda não tinha sido dito, é que descobri que ninguém tem direito de se negar ao sublime embate com as descobertas que se fazem nos encontros. É preciso aprender a não ter medo de se aventurar pelos misteriosos caminhos das recordações e não tomar um susto quando alguém o chama pelo caminho e diz: “Vou te contar uma História... já fui dramista!” E essa mulher em um devir-cantora seguir cantando... Acreditei sempre que essa forma de ser detida era um encontro educativo. E me deixei ser aprisionada e livre, resolvi escrever algumas essências destes mais variados encontros em dez anos de pesquisa.

## **6.2 Suspiros em 40 Dias com Floristas Cantantes**

A penúltima etapa da pesquisa, nesses nove anos, ocorreu nos meses de abril e maio de 2004.<sup>24</sup> O Último gesto da pesquisa, a viagem a Barrinha, é uma saga! Ia fazer de moto, mas adiei ao ponto de ir de carro com duas dramistas do que denomino de velha guarda, a saber, Wanda e Nilda. Este dia 26 de maio foi muito aguardado por mim. Estava muito cansada de mais de quarenta dias vivendo só a história das mulheres de Guriú. As

---

<sup>24</sup> Em 2005, porém, ainda tentei fazer uma entrevista em São Paulo e fiz viagem a Acaraú para entrevistar Iraci, filha de Zeza.

resistências de muitas entrevistadas doíam na minha carne. A produção de sentido custava os olhos da cara, “sentificar” o sem sentido desta jornada, já que a vida também é da ordem do sem-sentido, tudo tarefa árdua! As brigas internas dentro de mim, entre o que ouvia como novidade e minha fidelidade às teorias as quais me vinculei com o passar dos anos.

As mulheres resistiam em falar, mas acabavam falando. Quase ninguém deixou de dizer duas, três e até mais palavrinhas. E cantaram muito. Eu produzia uma possibilidade, onde havia rejeição inicial, mas respeitava os vácuos, os silêncios e a impossibilidades. Algumas delas tornaram-se companheiras de viagens, amigas da pesquisa, aliadas, e tenho imensa saudade dessas. Até os seus tons de voz são caros para mim, nas cansativas horas de transcrições. Recebi atenção, café, refrigerante e peixe, bolo e tapioca. Ofertei bolo e refrigerante para encontros entre elas e as fotografei juntas. Estava pronta a ouvir, a indagar, a fazer-lhes repensar como exercício possível para as memórias do tempo em que foram dramistas e mestras de drama.

Um dos meus mais importantes encontros foi com Wanda. Ela é quem vai se apresentar. Escutem-na lendo: “Sou Maria Wanda de Araújo, nascida no dia 28 de junho de 1943. Fui dramista quinze anos, o primeiro meu drama que eu brinquei... fui dramista três anos, brinquei com quinze anos... brinquei com a idade de quinze anos, com dezoito anos eu me casei. Pois é com três anos eu me casei e depois não brinquei mais. Aí lutando com família, preocupação já maior. Aí se for preciso, se eu achasse três amigas que cooperassem, qualquer hora! Fazia a representação a qualquer hora. Só é isso. De agora em diante eu vou dizer uns versos. A primeira é essa. Eu não sei se tem, mas eu acho que não tem:

*Eu tenho um marido*

*Que ele é muito ingrato*

*Ele é ingrato*

*Por causa de outra*

*Chega perto da madrugada*

*Me dando pancada*

*Me dando empurrão*

Ele responde à mulher:

*Mulher devassa*

*Porque fala tanto*

*Você não tem razão*

*Dou calçado, roupa e comida*

*Para o que tu ligas*

*Minha ingratidão?*

*Eu tenho calçado, roupa e comida*

*Mas é a custa do meu trabalho*

*Teu dinheiro é mesmo que fogo*

*Acabar no jogo e no infeliz baralho*

Eis que o sogro acorda...

*Eu estava dormindo*

*Quando eu vi falar*

*O que foi que aconteceu?*

*Nada meu sogro*

*Nada aconteceu*

*Era o rádio meu*

*Que tava falando*

*Não era rádio*

*Que estava falando*

*Era você que estava brigando*

*Não me aconteça mais, Seu caboclo*

*De qualquer maneira te boto no xadrez!*

E fiz com ela e seu marido um passeio no derradeiro dia em Guriú, véspera da minha volta ao incivilizado mundo de mais de 2 milhões de habitantes, que é o mundo do qual verdadeiramente sou habitante. Fizemos uma viagem de saída e entrada em Guriú, a barco, flutuando ao lado dos mangues. Mangues de Guriú? Já nem tenho certeza...minha alma foi desterritorizada e pude ver que os mangues, esta pesquisadora, os dramas e as dramistas são entes que flutuam, que viajam, que, singrando, cumpre o seu sonho, seu desejo, seu caminho... se é que a arte de navegar permite a construção de rumos determinados.



Foto que registra o fim do passeio pelo manguezal, em maio de 2004.

E, sendo assim, viajando pelo manguezal, foi possível vivenciar o entendimento que servia à paisagem exterior e a minha condução ou condição de pesquisadora, apoiando-me em Deleuze e Guattari quando assinalam que um rizoma:

[...] não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e.”. Há nesta conjunção força suficiente para desenraizar o verbo ser. (2004a, p. 37).

Este passeio para ver Guriú de longe e vê-lo de perto, tudo isso numa questão de pouco tempo, e de algumas fotografias tiradas, foi feito com o casal mais significativo para este percurso de dez anos de idas e vindas ao Guriú e fazendo pesquisa. Cheguei a Guriú em março de 1996, e quem me levou para encontrar com as pessoas mais velhas do lugar foi Seu Deto, este navegador, o guia deste barco. Naquele dia, 23 de março de 1996, ele me levou na casa de Seu Guriú (hoje já falecido), para encontrar com seu Chico Pedro, o contador da história das lutas pela posse da terra, e lá na beira da lama do mangue fiquei vendo as crianças. Ele lembrou-se no passeio de barco (2004) que eu havia pedido (em 1996) para ver as pessoas mais velhas do lugar. Já vinha perseguindo o sentido da memória do brincar deste lugar. Ele me levou em longa caminhada ao encontro dos homens e depois o caminho me levou ao encontro das mulheres dramistas de Guriú.

Ele é casado com Wanda, que foi uma grande aliada desta pesquisa, companheira, com quem eu ousava brincar, fazer viagens e trocar confidências e impressões íntimas sobre dados da pesquisa. A prima Wanda para os íntimos, pois Wanda esteve significativamente presente nesta jornada e como alguém ornada do significante doação. Sua presença é marcada pela dádiva, “dádiva que é reciprocidade e não amnésia, ou esquecimento passivo”.

(LINS, 2001, p. 105). Ela de tudo se lembrava e queria compartilhar, queria falar, queria relembrar e foi me levando aos mundos das descobertas mais femininas e das interdições a ex-dramistas. Devo-lhe muito nesses 40 dias de permanência em Guriú.



Eis meu guia, por terra, em 1996, e por água, em 2004

Muitas vezes afirmou que voltaria a se apresentar se houvesse pelo menos duas outras mulheres maravilhosamente ousadas que se aventurassem na arte de dramatizar para um público que aprendeu historicamente a ver a velhice como o tempo de recolhimento; pois assim estavam condenadas duplamente: eram mulheres casadas e estavam envelhecidas. Tinham, porém, uma condição histórica que as afastava do habitual: tinham sido dramistas e eram anticonvencionais. Portanto, são senhoras idosas diferenciadas. Wanda mesmo me disse que queria fazer um drama, mas temia que jogassem pedras, mas acho que o que não lhe falta é coragem. O componente que falta neste caso é encontrar mais duas ou três que desejem uma coisa similar e queiram representar dramas, pois já são mestras de longa data.

Por que esta comunidade jogaria pedras nas suas antigas dramistas, nestas mestras de gerações posteriores? O que elas desafiarão querendo fazer-se dramistas mais uma vez? Permaneci calada, minha condição de pesquisadora, e nunca disse sim ou não diretamente ao seu desejo de voltar a cantar em público e a hesitação que isso produzia nas ocasiões em que confessou seu desejo de voltar aos palcos desmontáveis de drama.

Torcia, calada, para que ela viesse a encontrar forças contra essas amarras interiores que a fazia pensar que algo ou alguém tivesse o poder de proibir mulheres dramistas de terem mais de 20 anos. Essas mulheres-dramistas de Guriú nunca reconheceram diversidades quando decidiam enfrentar todas as dificuldades do caminho.



E eu sonhava, calada, que encontrasse

[...] o sopro necessário à organização de um pensamento-outro. Pensamento que é produção singular, gerado na violência positiva, alheio a gramática do eu esclerosado pela sintaxe, determinado pelo consciente, ‘fenômeno superficial e terminal’, que amarra o devir numa estrutura, numa estabilidade, num tempo-morto: cochilo do pensamento e da criatividade. (LINS, 2001, p. 107).

Não podia fazer nada mais do que ouvir, ser ao menos uma ouvinte que entende, que já viu “velhinhas” do SESC dançando nas cidades grandes e até falar na movimentação da terceira idade nas grandes cidades. E passei a acreditar que já houve um tempo em Guriú que havia a possibilidade de senhoras apresentando dramas. Isso só ficou na memória de Wanda. Uma impossibilidade havia apagado até a história das senhoras dramistas recebendo aplausos do público. Agora só havia o relato de Wanda, seu desejo de continuar dançando e o medo de levar pedrada, mas o ímpeto de fazer, se vier a encontrar quem também tenha coragem.

Entendendo, esgotava as minhas possibilidades, ouvia que era possível uma mulher idosa cantar para sua comunidade, fazendo essa escuta desse desejo inconformado com o estabelecido que a tinha retirado de cima do palco e nada podendo cantar por ela, e nada podendo dançar por ela. Até que um dia fui capaz de entender que essas dramistas nunca desceram dos palcos, definitivamente. Foram dramistas nas horas em que ensinavam as mais novas, nas renovações que suas aprendizes sugeriam e neste teatro particular que as fazia dizer quase em coro que a vida de casadas tinha sido o fim de tudo. Essas dramistas quase me iludiram com esse disfarce!

Daí para frente, é preciso que ela faça algo por si mesma e por todas as outras anteriores, as gerações todas de dramistas *proibidas* de dançar pela causa do matrimônio (pois não é assim que queriam se representar?). Ou, mesmo que não produza nada, Wanda conquistou um lugar de independência, e, livre-pensante, ela pode até nada fazer.

Iraci na sua comunidade católica de renovação carismática, conseguiu manter a alegria:

*Outro dia na Rainha da Paz inventaram de fazer uma peça. E alguém disse: “Iraci, a senhora tem coragem de fazer?”, e eu respondi: “Tenho! O que é que eu vou fazer?”. E responderam: “Isso assim!”. Nesses momentos de louvores a gente brinca, dança e tudo, e às vezes... O Padre estava assistindo nossa festa e disse: “A Dona Iraci parece que foi muito de festa!”, e eu disse: “Eu era mesmo!”. Ia as festas, mas o marido bebia muito, e quando eu vi que aquela bebida não estava muito agradável, cortei as festas, sempre gostava de festa e hoje não sou uma pessoa desanimada. Lá na Rainha da paz dizem: “Olha, a Dona Iraci é jeitosa no corpo”, e o padre disse: “Dona Iraci foi de festa! Ela é animada, ela foi uma pessoa de festa!”. Estavam se admirando do ritmo e disseram que eu tinha sido de festa. E o meu pai dizia*

*muito: “Eu não quero ninguém triste! Tenho pavor de moça triste! Eu trabalho para alegrar vocês, eu faço essa festa para vocês, eu quero ver vocês alegres!” A alegria dele era para ninguém casar, se fosse por ele, ninguém casava, E ele dizia: “Mas querem casar!”, e neste dia ele chorava muito. Ele dizia: “Por mim ficava tudinho, mas querem casar, deixa eu fazer o casamento dessas meninas!” Mas era um dia que ele não se alegrava com os casamentos. Ele dizia: “Querem casar? Vou fazer!” Mas neste dia ele começava a birrar, ficava triste com esses casamentos. A mamãe dizia: “Ele é muito apaixonado por essas filhas!”.*

Wanda afirma que, quando era criança, tinha visto umas mulheres casadas apresentando drama. Ela diz: “Sou de 1943. O primeiro drama que eu assisti quando eu tinha dez anos foram dessas mulheres casadas”. E livres para encenar no decorrer dos anos 1940 ou 1950.

Então o que pode fazer Wanda com o seu desejo, de sendo casada, também encenar? Relembra que viu na infância mulheres casadas a brincar drama. E narra: “Elas saiam tudo, representando, elas brincavam, elas saiam com peixe e tudo, aí tudo era representado aquelas coisas, as comédias delas, no rumo que era elas representavam, faziam. Eu já tenho visto pessoas da minha idade para cá, mas o pessoal não representa as coisas que sabe, não faz e nem nada.”. A partir daí, o que vai fazer com o seu desejo de ainda cantar, de ainda dançar, e este desejo que não cessa com o apenas ensinar novas dramistas. Há que produzir um jeito de continuar desejando cantar e cantar mesmo... e ainda que falte a coragem, pois foram poucas as entrevistadas a confessar um inquietante desejo de ainda ser dramista. De mais de cinquenta mulheres, ouvi raramente a expressão deste desejo de querer ser ainda dramista. As demais talvez sintam, mas não ousam dizer. Isto me faz pensar que Wanda é deste tipo de sujeitos que buscam “um devir lá onde teriam que produzir, como artesãos devires: devir pássaro, devir Maria Callas!” (LINS, 2001, p. 110)

Como Wanda vai dá contas de tudo isso é obra de sua autoria, aliada ao que aprendeu das antigas dramistas, pois, como pensa Lins,

*ninguém fará a experiência por nós, em nosso lugar. Experimentar é da ordem do devir-pensamento e não do devir-opinião, do devir-moda, do devir-fora-do-pensamento, do devir-burocrático, devir chefe. (2001, p. 107).*

As mulheres do Guriú, ex-dramistas e mestras de drama, podem conviver com o *querer-artista*, “que supõe a imersão nos experimentos, axioma maior do devir” (LINS, 2001, p. 107) e, a partir daí, tomar os rumos que enquanto sujeitos desejantes elegerem. Portanto é escolher, produzir, agir ou morrer agarrada às leis que lhe tiraram um sonho e que

fazem algumas dá gargalhadas ao serem indagadas sobre o porquê de o drama só caber às jovens dramistas, respondendo de forma semelhante a Maria do Henrique:

*Não vão colocar nada nas faixas não, mulher! (risos) só dava para moça, mulher! Logo não ver, que eles não iam dá não! Só dá para as moças! Quando eu era moça, eu brincava moça, eu e todas essas meninas, todas moças, a gente ia botar as faixas e quando vinha com as mãos cheias de dinheiro. Mas vai um de nós, três daqui ou quatro, brincar um drama para ver se a gente ganha um tostão de faixa. Para o que, que eles vão dá?*

Indago se o drama é só para aquelas menininhas de quinze anos e ela responde: “É, mulher, só assenta para moça, embora seja uma moça idosa.” E toda essa conversa é permeada de muitas risadas, como se eu perguntasse pela obviedade, pelo que tem regras eternas e já estabelecidas e que até se entende o ridículo porque as perguntas são feitas pela estrangeira, pela estranha, pela forasteira (forma como se chamam na zona norte do Ceará os que lá não nasceram e que se encontram por lá), por um mulher vinda de outros lugares estranhos a este lugar e ao que se determinou aqui, para as mulheres daqui. Sou tão ridícula e presa fácil dos risos delas, por fazer tal pergunta, quanto os velhinhos do drama famoso em Guriú e que reproduzo a seguir:

*Boa noite, meus senhores*

*Apois é!*

*Das mais belas senhoritas*

*Apois é!*

*Que os velhinhos são matutos*

*Apois é*

*E as mocinhas são bonitas*

*Isto é que é!*

*Sete com sete são quatorze*

*Apois é!*

*Com mais sete*

*Vinte um*

*Apois é!*

*Tenho sete namoradas*

*Apois é!*

*Eu não me caso  
Com nenhuma  
Isto é que é!  
Sete com sete são quatorze  
Apois é!  
Com mais sete  
Vinte um  
Apois é!  
Tenho sete namoradas  
Apois é!  
Eu não me caso  
Com nenhuma  
Isto é que é!*

*Em cima daquela mesa  
Apois é!  
Tem dois cobres e um dourado  
Um é meu, e outro é seu  
Outro é da minha namorada  
Isso é que é!*

*Boa noite, meus senhores  
Apois é!  
Das mais belas senhoritas  
Apois é!  
Que os velhinhos são matutos  
Apois é  
E as mocinhas são bonitas  
Isto é que é!*

*Eu sai de lá de casa  
Apois é!  
Recomendei a Chiquinha  
Apois, é!*

*Que matasse a porca velha  
E conservasse a bacorinha  
Isto é que é!*

Apreciadíssimo, este é um drama que acompanhou praticamente todas as gerações de dramatas e que arrancou risos de públicos diferentes em mais de 60 anos. Nele se apresentam velhinhos matutos, astutos, desejantes e que trocam porcas velhas por bacorinhas. Apesar de ser motivo privilegiado para riso, o que eles podem ensinar a essas construções identitárias que reservaram a mulher casada e idosa este não-lugar, essa impossibilidade, este interdito do lugar de ser dramata? Um dia se poderão ouvir velhinhas cantando em Guriú ou as empanadas lhe serão para sempre fechadas? O futuro é sempre um mistério e será o que for possível ser vivido... Tão difícil de prever quanto é complicado para os matutos Damião e Damiana entender as novidades do progresso das cidades:

*Damiana e Damião  
Fomos nós que viemos de Saburetama  
Viemos de muito longe, minha gente  
Encontremos muito lama*

*Eu vi uma moça fermosa, minha gente  
Passeando de vestido e sapato  
Eu pensei que era uma Rainha  
Era uma gata de sapato*

*Eu vi duas coisas no mundo  
Falado: Viu o que Damião?  
Que me fez admirar  
É o trem correr no trilho, minha gente  
Falado: E o que mais, Damião?  
O Telégrafo do fio falar*

*Porém tu não diz nada, Damião  
Com o que tu nunca aconteceu  
O meu marido é este minha gente  
E mais besta do que eu*

*Vamos embora, Damião e Damiana  
Porque aqui não podemos ficar  
Os empregos estão difícil, minha gente  
Nós precisa trabalhar!*

*É porque ele não diz nada*

*Minha gente  
Que comigo aconteceu  
O meu marido é esse minha gente  
É mais besta do que eu*

Ele vai e empurra a mulher:

*Tu também, tu não diz nada Damiana  
Que contigo aconteceu  
Quando o bicho deu um berro  
Minha gente  
Ela quis desembestar*

Ficaram gravadas as palavras da Prima Wanda: “*Até essa data estava brincando drama. Só não continuei brincando mais, porque não havia com quem brincasse*”. Que solidão tirana, que impõe a vida e faz Wanda não mais puder cantar! Que falta que faz ter mais duas com coragem! O quanto que os encontros de sonhos favorecem a realização dos desejos! Prima Wanda precisa de pelo menos mais duas sonhadoras; mas, enquanto permanece só, isso não a retira do lugar de sonhadora: “*Hoje em dia, se eu achasse três mulheres da minha idade que se garantisse a gente se representava ainda! Sim, senhora, me representava ainda. Porque eu ainda não perdi!*” E eu lhe digo: “*Não perdeu!*”. E ela responde: “*Não senhora, eu ainda não perdi, ainda não perdi, nem gesto, nem música e nem nada. Se a senhora fosse ativar, antes de ir embora, para a senhora vê, se eu estou mentindo ou não, sei dos passos, do compasso, agora das comédias tudo eu não vou dizer que eu sei, não é?*”

Ao dizer isso, prima Wanda, talvez sem conhecer, tome emprestado do poeta e músico Arnaldo Antunes a máxima *o pulso ainda pulsa...*e que indica dizer que a vida não acabou. Eu mesma tive que aprender a ouvir esse desejo, quase sempre inaudível, de que este lugar de mestra é a condição para que alguém ainda possa falar das metafóricas flores contidas nos dramas cantados que fizeram gerações de atrizes e públicos. Foi este encontro significativo com Wanda que me deu a possibilidade de ampliar os olhares. Já não me interessa só a velhinha de boa memória e que ainda saiba cantar, pois, há um desejo cantante, há uma sereia adormecida. Sereias que ainda querem cantar. Seria bom que ninguém as interceptasse. Nem elas próprias em suas dúvidas.

Concluo esta escrita possível para o momento sobre meu caminhar em Guriú, sonhando com um encontro que só a música pode realizar, queria que Wanda ouvisse Carlos Lyra e Vinicius de Moraes quando cantam que:

*E no entanto é preciso cantar*  
*Mas que nunca é preciso cantar*  
*É preciso cantar*  
*E alegrar a cidade.*

(Marcha da quarta-feira de cinza, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes).

Minha proposta foi ir fazendo com que se esquecessem da presença diária das dores e pedindo que cantassem os dramas. Este é o *bom esquecimento* comentado por Lins? Daniel Lins defende o argumento de que recordar o futuro representa um projeto da memória. E explica que recordar o futuro

é inaugurar no coração do homem o bom esquecimento, formado pela trilogia apolínea, pelos três prazeres inseridos, segundo Apolo, na palavra cantada, apaziguadora das inelutáveis preocupações: Alegria, amor e sono suave. (LINS, 2000b, p. 59)

Sentava no tucum, se me dessem, e ficava lá fazendo o semblante de interesse pela idéia que aparecia na cabeça delas. Quando julgavam que eu queria ouvir os dramas, me resignava para ouvi-las. E da memória de um passado venturoso vinham sons e palavras. Ficavam desapontadas com as quebras, com as falhas, com frases que não voltavam ao tentar recordar. E eu insistia que suportaria as migalhas. E retirava-lhes a resistência de cantar mesmo que aos pedaços. Enfim, lembranças de *Pedacinhos do céu*.

Lins comenta que a memória:

[...] é feita de fragmentos dispersos e às vezes sem nexos, absurdos; submissa aos caprichos da reminiscência, elaborada pelo jogo da lembrança e do esquecimento, a memória é fugitiva. Ela surpreende e invade por baforadas, de forma sincopada, o sujeito que se lembra. A memória, notadamente a memória familiar, é sobretudo uma história. É o modo pelo qual o indivíduo mobiliza seu passado e atribui a este um sentido. A memória é o resultado do trabalho de reapropriação e de negociação que toda pessoa faz em relação ao passado fundador de sua identidade, ou de ilusão identitária. Mas a memória é também uma espécie de antecâmara da alteridade onde cada um constrói sua própria história e se confronta com a história dos outros membros da família, amigos, amantes, inimigos etc. (2000<sup>a</sup>, p. 9).

### 6.3 O Final Desta História é um Eterno Recomeçar, do que Nunca teve Começo e nem Fim Jamais Terá...

Procurando a *raiz*, encontrei uma estrutura de *mangue* que amplia as histórias várias do primeiro aparecimento de dramas em Guriú. Ouvi a história de uma Rosa que, quando falava, guardava um segredo e este segredo era um *livro* dos dramas cantados e o carregava debaixo do braço, nas viagens acompanhando as suas dramistas, mestre que ela era e de muita responsabilidade. Trazia a pé as dramistas lá das “praias de cima, da Barrinha”.

Essa mestra é Rosa Carvalho, nascida em 1932, que um dia encontrou um livro de dramas. Tinha quinze anos e foi pedir a Luci que lhe ensinasse os dramas. Recebeu desta várias comédias que foram transcritas para um caderno. Tal caderno, que ela cognominava de livro, existiu até o tempo em que adoeceu.

Nunca foi dramista, só foi mestra de Manuela e Rita (suas irmãs). Rita explicou que era assim, Rosa não quis ir para fora da empanada e sambar tal qual baiana. Era o seu jeito de ser, de assim ser, de levar os dias a conduzir as irmãs e outras companheiras para as apresentações, recolher dinheiro e dividir com as participantes do grupo.

Aos vinte anos, prostrou-se por longo tempo, uns dezoito anos. Estava costurando, emendando uma roupa de retalhos. Rita animando uma farinhada. De repente, chegou um rapaz da “Febre Amarela” (a atual SUCAM ou FUNASA) e lhe entregou um bilhete que deveria ser entregue a Rita Carvalho.

Temos já agora duas versões: na 1ª. versão, relatada por uma vizinha, o bilhete é guardado dentro do *soutien*, no peito e imediatamente começa a passar mal. Na 2ª. versão, relatada por Rita, sua irmã lê o bilhete e cai enferma imediatamente. O bilhete desaparece misteriosamente e Rosa esquece o seu conteúdo. O que se segue são dezoito anos de um estado de sonolência, depressão, ausência de forças e de permanência deitada em uma rede, até ser curada por uma Igreja Evangélica.

É dolente ouvir e é doloroso escrever sobre esta história. Claro fica que o grupo de dramistas veio a desaparecer. Rita tratou de cuidar da irmã, já que entendeu que caberia a ela todo este feitiço. Narra que escapou por não estar em casa. E Rosa estabeleceu um vínculo tão forte com a irmã, que obrigava Rita a estar muito voltada a atendê-la. Emagreceu muito. E, cuidando da irmã, manteve-se até o dia em que casou.

Diante do anúncio do casamento Rosa falou que ela iria abandoná-la. Por diversas vezes recebeu a visita do pai, que vinha decretado a lhe dizer que Rosa iria morrer. Saíam pela praia e levavam a noite andando até Camocim. Depois de trinta e oito anos, o irmão de



Wanda casou-se com Rosa. Vivem juntos até hoje. São casados no civil. Este homem a chama de Dona Rosa. E ela o chama de Seu Valdir.

Rita me contou que Rosa levou dias pensando no que me contaria, pois, depois de tudo o quanto havia passado, não julgava saber muito sobre tudo isso. E soube falar. E ela quis e me recebeu com bastante alegria ao final, despedindo-se de alguém que já não era mais uma estranha; mas sou estranha, estrangeira e de modos esquisitos à cultura local. Quero saber de algo tão sem *preço*, mas que vence dezoito anos de sonolência. Será que é muito pouco? Rosa falou que, no decorrer deste período de hibernação, não pensava em nada. Rita disse que ela lavava e passava roupa, deitada numa rede. Na vizinhança, uma mulher pobre deu à luz gêmeos. Deu-lhe o menino e ela o criou. Quando ele cresceu, foi informado de que aquela Rosa não era sua mãe. Ela não me falou deste filho. O essencial era falar dos tempos de mestra de drama.

Não sei o que pensar deste feitiço que imobilizou a mestra, mas que era destinada a discípula. Enquanto Rosa se julga responsável por tudo e mestra de drama, Rita diz que ela não fazia esforço para ser dramista, sempre foi trancada, mas líder. Sua irmã não queria dançar, nem encenar; mas ensinava. E se eram convidadas a ir a algum lugar para apresentar dramas, logo o pai exigia que fossem com a Rosa.

Este estado de sonolência que invadiu nossa linda Rosa juvenil não apagou a memória desta mestra, que de Barrinha a Guriú trouxe a sua *troupe* de meninas dramistas. Jovem ainda, tanto quantas outras, inventou um tempo em Guriú, e este tempo não era ontem e se refaz, tanto quanto um dia se fez, cada vez que alguém lembrar e uma ouvinte escutar. Mesmo que meia hora depois esteja, como presenciei com a maioria das entrevistadas, outra vez a querer lembrar a comédia de drama que acabou de esquecer; e recomeçasse a se lembrar como quem acaba de aprender, tanto quanto faziam no tempo de aprendizes, eis que algumas vezes me indagavam: será que é assim? Eram agora dependentes da memória uma outra vez para saber cantar... deixa para lá, pois parece até que tudo começou outra vez e estão ouvindo pelas primeiras vezes as comédias de drama...

Falar assim do en-canto do cantar de diferentes gerações é sempre um risco para qualquer viajante. Isso acontece também a Ulisses. O fato é que as sereias, em oceanos indeterminados e gerações sem fim teimam em cantar e um dia desses...e já se passaram quase dez anos eu fui levada a ouvir este canto de Oflíia e ele se reproduziu em mais cinqüenta outros tons vindos das lembranças de outras dramistas.

O fato é que tive que em determinados instantes largar o resto e deitada no tucum, ouvir e aprender o cantar de ex-dramistas. Ao sabor das marés e das luas, pois nem sempre

queriam falar. Deslizando pela areia fina de Guriú tive que obedecer ao desejo de ex-atrizes e isso significou ter a paciência de esperar o dia e a hora que decidiriam ou não falar.

O vínculo principal foi este mesmo: elas cantavam quando queriam e eu escutava. Acreditaram, em maioria suma, que eu queria mesmo era saber do cantar das comédias de drama. Umas começavam imediatamente a cantar, outras adiavam o oferecimento e outras simplesmente diziam um absoluto não.

Aos poucos, porém, fui negociando os meus interesses. Queria entender a dimensão afetiva deste passado, as artimanhas necessárias para se fazer dramista e por que alguém resolvia um dia ser mestre. E assim, deitada no tucum e tendo os ouvidos como guia passaram dez anos. A tese é a escrita do que foi possível representar com palavras de tudo o que ouvi e de tantas experiências significativas auxiliadas pela memória.

Rosa Carvalho falava em livro, a única a denominar um lugar para além do ouvir alguém cantar e aprender a ser dramista. O que faz lembrar a Fransquinha do Cigano, que nasceu em 1963, dizer: “Não sei quem foi que inventou antigamente esses dramas. Eu não sei se era coisa passada ou se tinha livro que aprendia”.

Rosa precisou fazer um livro para ser mestra e a única mestra que nunca foi dramista. O livro era um caderno cheio de letras...mas o que podia significar um caderno cheio de letras sem uma mestra?

O drama cantado de Guriú é ‘coisa’ de gente viva, e se isso não bastar, drama é tarefa daquelas que, vivas ou mortas, permanecem intensas na memória e alguns momentos na angustiante sensação de não se lembrar das comédias e cantar em pedaços.

Ser dramista é uma possibilidade que um corpo adolescente ofereceu em 60 anos em Guriú. Ser mestre é meio, maneira, é o jeito possível de resistir arduamente contra dominações. Não houve dominação masculina que tenha conseguido matar o lugar adorável de dramista. Em nenhum tempo de suas vidas.

Este lugar de mestra era o único jeito possível de continuar a colocar as mãos nas cadeiras e cantar: *a baiana faceira é do Brasil*. Mesmo que dançasse para ensinar, as mestras estavam era vivendo. Nem pai, nem Padre, nem dono da terra, nem namorado ou marido coíbiam.

Tornavam-se mestras cada uma, ao seu modo, e, querendo, fazer prosseguir a arte de encenar cantando, driblando qualquer ordem vinda dos maridos: isso parece ser tudo o que há em comum em tantas mestras de tantas gerações e neste desenrolar de uma história que ensinou mulheres a resistir por 60 anos. Antônia Mundica, nascida em 1965, relata sua opinião:

*Eu que eu vou dizer é só que eu fico com muita saudade deste tempo, que se fosse uma coisa que eu pudesse ter continuado, eu tinha ficado brincando! Até mesmo na idade que estou agora, se fosse para brincar eu toparia. Se fosse no meu caso, se meu marido tivesse me proibido, que ele não me proibiu, se tivesse me proibido, e se fosse para mim ensinar, eu acho que isso aí eu não ia querer não. Eu ia querer era brincar!*

Um “método” que me pareceu imitável é de Mundica. Ela resolveu que educar é fazer consultas. E dizia para as meninas, até o momento em que desistiu de tudo e virou crente: “*Olha essa comédia aqui, você gosta dessa, menina?*”. Quando menos esperava, eis que as aprendizes-dramistas haviam feito uma escolha, pois o desejo foi lançado.

E Mundica parece indicar que não se pode aprender ser desejar e é preciso que a mestra deseje também ensinar. Mundica ia selecionando as que realmente queriam ser dramistas, pois, segundo decretou, nem toda menina-moça pode ser dramista. Já o desejo de ser mestra vem de um vácuo inominável desse tempo de tablado por Guriú e regiões vizinhas. Ser mestra foi resolver esse oco que ficou na alma desde a última descida do palco na condição de dramista.

Pinta, que solucionou muitas dúvidas das dramistas de Alda, revela que o sentimento de desejar ser dramista é insubstituível:

*As vezes eu me lembro e digo para elas que quando elas crescerem, se quiserem brincar drama, eu deixo brincar drama. É importante brincar drama sabe porque, porque vai se desenvolvendo, não é uma pessoa que chega nas partes e fica acanhada, chega em algum local e fica acanhada, por ali, porque no interior tem muita mocinha que chega assim numa repartição e fica assim acanhadinha, não fala.*

Entrevistando mais de cinquenta mulheres, desde aquelas nascidas nos anos 1920 ou aquelas meninas que mal fizeram 20 anos, descobri que estar pronta para viajar, o circo como “molde” inspirador, não destitui ninguém do lugar de mestra e de aprendiz. Muito pelo contrário... faz, cria espaços andantes de produção e de reconhecimento de outros públicos externos ao Guriú.

Eu descobri, pois, que os dramas nem precisam viver, se tornar monumentos imateriais, ser comercializados em Cds e dar um salário as suas mestras em nome da preservação da cultura popular e virar atração turística em Camocim. Os dramas devem persistir, assim queiram as mestras, os músicos e as dramistas. E assim agiram sempre!

Quando já não houver sentido para seus participantes, então se inventa outra brincadeira. E a alegria possível se faz em um gesto criativo e que potencializa a mocinha brincante e elimina as dores, a fome, o isolamento geográfico, a dominação masculina, as doutrinações religiosas, as dificuldades financeiras de toda sorte e faz todos rirem da *cara* de qualquer forma de morte. Até que se invente uma outra brincadeira.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre essa escrita pode-se dizer que brotou carregando a intensidade das demasiadas horas em contato com mulheres de Guriú, ex-mestras ou dramistas, nestas incansáveis tentativas de compreender uma movimentação de mais de 60 anos e de tantas vidas mediante, essencialmente do relato do passado.

Escrever foi tentar criar materialidade e sentido às falas intensas de cerca de 50 pessoas e relatos de mais de meio século, sem correr o risco de não ser fiel à confiança recebida das entrevistadas.

O que pretendi nesta jornada com as letras foi que as palavras pudessem ser *justas* com a existência dessas mulheres todas. A experiência com os relatos de grupos de mocinhas em torno ou não da mestra, produzindo um *saber-fazer* palco, roupas, maquiagens, entoações das vozes, gingado da baiana, são experiências narradas que não cessam de cantar. Vidas continuamente marcadas pela inventividade, ousadia e a juvenil febre de busca do novo.

Pinta, que orientou a última geração de dramistas e que fizeram apresentações nos anos 1999, 2000 e 2001, expressa:

*Agora já para meu tempo que eu ensinei elas são bem diferentes, porque as músicas velhas vão ficando e vão aparecendo outras músicas novas, o passo da dança não é igual, tem muitas que é igual, mas têm outras que não é naquele tempo não tinha negócio de samba, de se rebolar muito, tinha as baianas, mas era uma coisa mais antiga, até as vestes, as sainhas era um a coisa mais chique, mais coberta, no meu tempo e no tempo da Princesa já era umas coisinhas mais nuas, aí eu acho que tem mais diferença, naquele tempo não existia samba, não se rebolava muito. Quando ensinei a Princesa, o passo já não era igual ao passo da baiana do tempo antigo. Tinham vários passos que a gente fazia, tinha vários passos que a gente dançava aí aqueles que a gente achasse melhor, eu ensinava a elas e se elas gostassem de dançar daquele jeito, elas aprendiam. Princesa aprendeu um passo novo agora de samba, de sambar, porque naquele tempo não existia isso. É porque elas chegavam para a gente e mandavam a gente cantar as músicas que a gente sabia, aí aquelas que elas achassem mais bonitas eram as que elas iriam cantar, aprender para cantar. Elas que escolhiam.*

Estou interessada em esclarecer é que não existem raízes e nem o começo, mas começos para o aparecimento dos dramas, das dramistas e das mestras. As experiências foram se dando em encontros de mulheres já experimentadas em representar as comédias de drama e as meninas que resolviam aprender movidas pelo desejo de vir a ser uma boa dramista.

Foi este o mobilizador de 60 anos da História das adolescentes e mulheres de Guriú, a saber, o desejo, que pode ser comparado com uma arte muito peculiar às mulheres desta comunidade. Ser dramista é parecido com a arte de tecer caçoeiras, há um ponto inicial, único, insubstituível, e não há produção sem ele, não se trata de nada tradicional, que passa de mestra para dramista, não precisa pagar salário para mestras ensinarem, trata-se unicamente do “desejo de ser dramista intensamente agindo”. Nunca houve dramista sem o desejo agindo incondicionalmente.

E este nó fundamental, inicial e estruturador que pode ser dito numa palavra – desejo – e que metáforizo com a explicação de Lourdes, ex-dramista, mestra e hábil artesão de caçoeiras e que sintetiza o que as falas conduziam:

*Do mesmo jeito que a gente dá o primeiro ponto a gente dá ou outros, do mesminho, a gente ajunta, do jeito que a gente dá o primeiro a gente vai dá até o fim, até terminar a caçoeira. Sendo o primeiro tem que ser assim até o derradeiro. Se desmanchar o primeiro ponto inicial a caçoeira se desmancha todinha. O que sustenta a caçoeira é o nó.*

Movidas pelo desejo de ensinar ou de aprender, as experiências foram acontecendo e isso fez surgir experimentos singulares de ensinar e encenar. As viagens que faziam para *representar dramas*, os grupos itinerantes de dramistas ou de circos – tudo era, em sua essência, nômade, transitório, passageiro, imbuído de função educativa. E tudo era irresistivelmente movido por um ato de aprender ou de ensinar impulsionado pelo desejo, que insistia, nas mais diversas gerações, em ser temporário, nômade, mas extremamente revolucionário na sua eterna insatisfação e de tão transitório até se assemelhar com dramistas de Guriú.

Finalizo essa escrita, e ainda havia tanto saber das mulheres de Guriú para compartilhar e transformar em escrita.. Silêncio o ato de escrever, ainda cantando, com Rafael Hernandez, representante do vibrante e intenso cancionero latino-americano: “assim se passaram dez anos, se eu ver teu rosto, sem olhar teus olhos, sem beijar teus lábios assim, foi tão grande a pena, que senti a minha alma, ao recordar que tu, foste meu primeiro amor[...]”. E a vida, quando é possível cantar, já vale o desejo que cada um respira. Isso aprendi com as mestras e aprendizes de drama, pois, assim, passei estes dez anos de Guriú, ouvindo dramistas a cantar e aprendendo sobre as possibilidades do viver.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Carlos. *O Eterno verão do reggae*. São Paulo: Editora 34, 1997.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da mitologia: a idade da fábula, história de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: [s.n], 2000.

CASCUDO, Luís Câmara. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. São Paulo: Globo, 2003

COSTA, Eliane Benício Amâncio. *Salimbancos urbanos: a influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. (Tese) doutorado da ECA-USP. São Paulo, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004a. (Coleção Trans., v. 1).

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2004b. (Coleção Trans., v. 3).

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005. (Coleção Trans., v.4).

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar de hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DIAS, Rosa. *Nietzsche e a música*. Ijuí: Editora Unijuí, 2005.

\_\_\_\_\_. Dioniso na Grécia apolínea. In: LINS, D. PELBART, P. P. *Bárbaros, civilizados*. São Paulo: Annablume, 2004.

DIDIER-WEIL, Alain. *Invocações: Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

de CIACCIA, Antonio. Da Pedagogia à psicanálise. *Estilos da Clínica*, Ano II, n. 2, 1997, p. 18-26

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. (Coleção Viagens da voz).

FREITAS, Maria da Glória Feitosa. *Da psico(bio)logia do jogo infantil ao desejo de fazer de conta que é adulto: um estudo sobre o brincar infantil*. (Dissertação) Mestrado em Educação Psicologia e Educação. São Paulo: Faculdade de Educação, 199p.

\_\_\_\_\_. *Do Drama cantado à dança da bundinha: brincar é fazer de conta que é adulto? Estilos da Clínica – Revista sobre a Infância com problemas*, n. 8, v. 5, p. 134-146, 2000b.

FREUD, Sigmund (1920) *Além do princípio do prazer*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

\_\_\_\_\_. (1930) *O Mal-estar na civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FORTUNA, Marlene. *A Poética da expressão oral no teatro: o ator, um jogador*. (Dissertação) Mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. *Dioniso no teatro: o ator dionisíaco no mito, no rito e nas ribaltas*. (Tese) Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São paulo, 1999.

HOMERO. *A Odisséia*. Adaptação de Diana Stewart e tradução de Konrad Hack. São Paulo: Melhoramentos, 1981.



ITARD, Jean. Memória a cerca dos primeiros progressos de Victor de Aveyron. In: MAILSON, Lucien. *As crianças selvagens: mito e realidade*. Tradução de Carlos Cidrais Rodrigues. Porto-Portugal: Civilização Editora, 1988.

LAJONQUIÈRE, Leandro de. *De Piaget a Freud – para repensar as aprendizagens*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004

\_\_\_\_\_. *Dos erros e em especial daquele de renunciar à educação: notas de Psicanálise e educação*. *Estilos da Clínica – Revista sobre a criança com problemas*, n. 3, 1997, p. 27 – 43).

LESOURD, Serge. *A construção adolescente no laço social*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Vozes, 2004

LIMA, Mariângela Alves de. Apresentação. In: ABREU, Luiz Alberto. *Comédia popular brasileira*. São Paulo: Siemens LTDA, 1997.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relumê Dumará, 1999.

\_\_\_\_\_. *Memória, esquecimento e perdão (Per-Dom)*. In: *Memória e Construções de identidades*, Rio de Janeiro: 7 letras, p. 09-15, 2000a.

\_\_\_\_\_. Esquecer não é crime. In.: LINS, D. S., GADELHA, S. e VERAS, A. (Orgs.), In: *Nietzsche e Deleuze – intensidade e paixão*. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 2000b.

\_\_\_\_\_. *Juízo e verdade em Deleuze*. Tradução de Fabien Pascal Lins. São Paulo: Annablume, 2004

\_\_\_\_\_. *Mangues School ou por uma pedagogia rizomática*. *Educação & Sociedade – Revista de Ciência da educação*, São Paulo: Cortez, v. 26, n. 93, 2005.

MECA, Diego Sánchez. O estilo de Nietzsche. In: NIETZSCHE, F. *Sabedoria para depois de amanhã. Seleção de fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MANNONI, Maud. *A Educação impossível*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sabedoria para depois de amanhã. Seleção de fragmentos póstumos por Heinz Friedrich*. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. [s.l.]: Abril Cultural, 1983.

NOVELLI JR., João Batista. (Org.) *Circo paulistano arquitetura nômade – Pesquisa 9*. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Informação de Documentação artísticas, centro de documentação sobre arte brasileira contemporânea, 1980.

NOVELLY, Maria C. *Jogos teatrais: exercícios para grupos e sala de aula*. Campinas: Papirus, 1994.

OLIVEIRA, Júlio Amaral de. In: *O circo: Artes plásticas, fotografia, cenografia, circo-teatro, cinema, audio-visual*. (Org Luordes Cedran). São Paulo: Secretaria de Cultura, ciência e tecnologia do Estado de São Paulo, Paço da artes, 1978.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Tradução de Freid Abreu Dobranszky. Campinas: Papirus, 1998.

PESSOA, Mônica Falcão. *A Pena e a Lei: zona de confluência popular e medieval*. (Dissertação) Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996.

QUINET, Antonio. *Um olhar ou mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editores, 2002.

QUEIROZ, Rachel de. Variações sobre a rede. In: *Rede de dormir – Uma pesquisa etnográfica*. São Paulo: Global, 2003.

RIBEIRO, Darcy. *Confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

SANTOS, Kátia Peixoto dos. *A presença do espetáculo circense, mambembe e do teatro de variedades no contexto fílmico de Frederico Fellini*. (Dissertação) Mestrado, São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2001

SILVA, Maria Cecília Pereira da. *A Paixão de formar: da psicanálise à educação*. Porto alegre: Artes Médicas, 1994.

SILVEIRA, Miroel. In: *O circo: Artes plásticas, fotografia, cenografia, circo-teatro, cinema, audio-visual*. Organização Luordes Cedran. São Paulo: Secretaria de Cultura, ciência e tecnologia do Estado de São Paulo, Paço das artes, 1978.

SOUZA, Maria Cecília Cortez Christiano de. *À sombra do fracasso escolar: a psicologia e as práticas pedagógicas*. *Estilos da Clínica*, IP – USP, n. 5, 1998, p. 63 – 83.

TEMER, Ana Carolina Pessoa. & MONTEIRO, Cláudia Guerra. *Anos 70: consolidação da liderança da Rede Globo*. In: REIMÃO, S. (Coord.). *Em instantes: notas sobre a programação na TV brasileira (1965-1995)*. São Paulo: Ed. Cabral Editora Universitária, São Paulo, SP, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TOMAZ, Jerzuí. *Trilhamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2001.

## ANEXOS

### Trajetórias da Escuta das Dramistas e Dramas de Guriú

A pesquisa, realizada durante o ano de 2004, ocorreu em Guriú, de maneira mais concentrada (foram 44 dias de permanência em abril e maio, totalizando ex-dramistas entrevistadas) e em outras localidades tais como Corguinho (1 entrevistada), Córrego do Urubu, próximo de Gijoca de Jericoacoara (1 entrevistada), Camocim (03 entrevistadas e o Sanfoneiro), Fortaleza (04 entrevistadas, Barrinha(próximo da Praia do Preá, 01 entrevistada).

Eu estava interessada em investigar todas as ações educativas presentes na preparação, organização, ensinamento e exibição dos dramas cantados de Guriú, com a intenção de verificar a possibilidade de existência de uma corrente de filiação simbólica mantida (ou não) entre dramistas e mestres de drama de Guriú, que (re)aparecia sempre que alguém ocupa o lugar de mestre (e o sustenta, saldando uma dívida simbólica com a sua condição de ex-dramista, ensinando alguém a ser dramista...) e alguém ocupa o lugar de aprendiz (e graças à transferência<sup>25</sup> faz-se aprendiz e aprende a ser dramista).

Comecei as entrevistas no mês de março, em Fortaleza. A cada intenção de realizar uma entrevista, realizava um contato anterior, e que só em casos excepcionais foram

---

<sup>25</sup> Kupfer diz que “um professor pode tornar-se a figura a quem serão endereçados os interesses de seu lado porque é objeto de uma transferência. E o que se transfere são as experiências vividas primitivamente com os pais.” (KUPFER, M. C. *Freud e a educação: o mestre do impossível*. São Paulo: Scipione, 1992. p. 88.).

feitos por telefone. No geral, procurava a ex-dramista, explicava a intenção de pesquisa e marcava uma ocasião favorável para a entrevistada. Isso se deu em Guriú, Camocim e Fortaleza. A entrevistada de Corguinho já havia sido comunicada da minha ida a sua casa. A minha intenção com este contato inicial era instaurar um espírito de retorno do recalcado, de busca das lembranças, que o sujeito fosse levado se deixasse invadir por lembranças, que lhe assaltariam a alma as recordações dos seus tempos de dramistas.

Quando isso não se deu, nem mesmo por telefone (conforme foi feito com duas entrevistadas de Fortaleza, de São Paulo e de Acaraú), como nas viagens ao Córrego do Urubu e a Barrinha e nas visitas a algumas dramistas residentes em Guriú, não é possível dizer que em todos os casos houve prejuízo pela falta deste contato preliminar.

O começo da pesquisa foi 15 de março de 2004, em Fortaleza, visitando as filhas do Caboclinho Marques, o dono das terras do Guriú. A chegada ao Guriú foi em 16 de abril. E permaneci até o dia 03 de maio. Em Camocim, realizei quatro entrevistas e foi possível perceber o quanto o olhar retrospectivo do exilado de sua terra, do sujeito que é capaz de, longe, tal Ulisses, sobreviva um pouco com conforto de suas lembranças. Retornei ao Guriú no dia 11 de maio e permaneci ali até 26 do mesmo mês.

Realizei novas entrevistas em junho e julho em Fortaleza. Tentei contato com três entrevistadas em São Paulo e os esforços foram infrutíferos. Há uma entrevistada que vive em Acaraú, com quem já mantive o contato inicial. Portanto, à escuta das dramistas é preciso se impor um fim; para que não fique tudo como está há quase dez anos, repleto desta sensação de que ainda há quem não tenha falado e de que outras que já testemunharam ainda tinham ainda mais o que dizer.

Tudo poderá ainda se dizer sobre dez anos de escuta, mas sinto já uma necessidade de ir aos circos que se deslocam pelo interior do Ceará. Assim como um dia fui arrastada da minha pesquisa sobre o brincar para o desenrolar de uma história de aprender com o passado dos dramas cantados de Guriú (ou de lugar nenhum?), sinto-me compelida a entender melhor da magia dos pequenos circos migrantes, nômades, itinerantes e que dedicam a vida a resistir com a arte.

Lá sentirei o cheiro das mocinhas do Guriú e lembrarei dos seus ditos e fatos? Sim, pois não há como esquecer-las. Saio desta pesquisa com o corpo impregnado de suas vestes, gestos, cantos e das mais maravilhosas gargalhadas. Difícil é esquecer as pessoas com quem se compartilham risos. E nem se fala das vezes em que, muito emocionadas, deixaram uma ou outra lagrimazinha rolar. As testemunhas das lágrimas que rolam também são

inesquecíveis. Enfim viver é inesquecível quando esa experiência passa pelos palcos desmontáveis de Guriú.

### Perspectivas de Gerações de Dramistas

Os quadros que seguem são os grupos sugeridos por pessoas entrevistadas e nem todos são grupos efetivamente reconhecidos pelas entrevistadas. Tomei a decisão de ir preenchendo com as informações sugeridas pelas entrevistadas e, no caso de não-confirmação do grupo sugerido neste levantamento inicial (em abril de 2004), explicar a ausência de informações

<b>Grupo n. 01 Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada?</b>
Cotinha	Sua mãe Zeza, a mulher do Seu Caboclinho Marques	Dramista, exercendo uma função de liderança junto às demais	Fortaleza	Sim, em Fortaleza, em março de 2004
Edite	Sua mãe Zeza, a mulher do Seu Caboclinho Marques	Dramista	Fortaleza	Sim em junho de 2004, em Fortaleza
Cléa	Sua mãe Zeza, a mulher do Seu Caboclinho Marques	Dramista	Fortaleza	Sim em Junho de 2004, em Fortaleza
Iraci	Sua mãe Zeza, a mulher do Seu Caboclinho Marques	Dramista	Acaraú	Sim em dezembro de 2005
Maria Helena	Sua mãe Zeza, a mulher do Seu Caboclinho Marques	Dramista	Falecida aos 17 anos	
Otília	Sua madrinha, Zeza	Dramista e mestre	Entrevistas em 1997,	

			1998, 2000, 2001, 2003 e 2004	
Benedita da Preta	Filha de Preta, empregada dos Marques	Dramista e mestra		falecida

<b>Grupo n. 02</b> <b>Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje?</b>	<b>Foi entrevistada?</b>
Fransquinha, Filha de DuCarmo	Maria do Henrique	Dramista	Guriú	Sim, em Guriú, em abril
Raimunda Inácio	Maria do Henrique	Dramista	Guriú	Sim em abril, em Guriú
Socorrinha	Sua mãe Maria do Henrique	Dramista	Guriú	Sim em abril, em Guriú
Raimunda Teteu	Maria do Henrique	Dramista	São Paulo	contatos telefônicos, em outubro de 2004
Luzimar	Maria do Henrique	Dramista	São Paulo	Ainda não entrevistada
Chaga Bela	Era o Sanfoneiro	Fazia o acompanhamento com a sanfona	Camocim	Entrevistado em 2001 e 2004

<b>Grupo n. 03</b> <b>Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
Princesa (Aurilúcia)	Alda	Dramista	Guriú	Em 2000, 2001, 2003, 2004
Edneuda	Alda	Dramista	Guriú	Em 2000, 2001, 2004
Vandeirla	Alda	Dramista	Guriú	2000, 2004
Lucinauda	Alda	Dramista	Guriú	Em 2000 e 2004

<b>Grupo n. 04</b> <b>Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
Nilda	Começou com sete anos e aprendeu	Dramista e Mestre	Guriú	Em 2000 e 2004

	com as dramistas à sua época			
Enilza	Nilda. Otília	Dramista e Mestre	Guriú	Em 2004, Guriú
Antonia	Nilda	Dramista	Guriú	Em 2004, Guriú
Luordes	Nilda	Dramista e Mestre	Guriú	Em 2004, Guriú
Conceição do Jerônimo	Nilda	Dramista	Guriú	idem
Ostildes	Pode não ter participado deste grupo			idem
Ducarmo	Idem			idem

<b>Grupo n. 05 Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
Rosa Carvalho	Aprendeu com uma Professora na Barrinha	Mestre, nunca foi dramista	Camocim	Em Camocim , em 2004
Wanda, filha de Hilda	Rosa Carvalho	Dramista, consultada pelas mais novas sobre as comédias que lembra muito bem	Guriú	Em 2004, e tornou-se nossa companheira de viagem pelas localidades de Barrinha, Corguinho e Córrego do Urubu à procura de ex-dramistas de Guriú
Benedita da Preta	Filha da empregada de Zeza e amiguinha de brincadeiras das filhas			Falecida
Irismar		Dramista		Mora nos Eua e passa temporadas no Brasil. Ainda não localizada
Rita Carvalho	Rosa Carvalho, e considera Manuela também			Entrevistada em abril de 2004



	mestre			
Anita	Rosa Carvalho		falecida	
Manuela	Rosa carvalho	Dramista. Exerceu liderança junto ao seu grupo de dramistas	Falecida	

<b>Grupo n. 06 Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
Raimunda Cruz	Tia Delita	Dramista	Guriú	Guriú, em 2004
Antonia Cruz	Tia Delita	Dramista	Guriú	Guriú, em 2004
Fátima Fernandes	A tia de Antonia e Fátima	Dramista	Falecida	Finada
Alaíde	Sua mãe, Delita	Dramista	Guriú	Guriú, em 2004
Francisca( conhecida por Pinta)	Delita	Dramista	Guriú	Guriú, em 2004

<b>Grupo n. 07 Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
Nilda	Mestre	Mestre e dramista	Guriú	Em 2004, em Guriú
Ostilde		Dramista	Guriú	Em 2004, em Guriú
Ducarmo		Dramista	Guriú	Em 2004, em Guriú
Maria Hosana		Dramista	Rio Grande do Norte	Não foi localizada ainda
Enilza	Nilda	Dramista e Mestre	Guriú	Em 2004, em Guriú

--	--	--	--	--

<b>Grupo n. 08</b> <b>Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
Nilda (talvez tenha sido o último drama organizado, antes do jejum que durou até 1999)		Mestre	Guriú	Em 2000 e 2004
Livramento, filha de Conceição	Nilda	Dramista e diretora da escola	Guriú	Em 2004, em Guriú
Ciene	Nilda	Dramista	São Paulo	Ainda não localizada
Vanuza	Nilda	Dramista		Não entrevistada
Valneide	Nilda	dramista	Jericoacoara	Não entrevistada
Silvia	Nilda	Dramista	Guriú	Forneceu fotografia, mas não deu entrevista

<b>Grupo n. 09</b> <b>Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
Rita carvalho				
Josefa			Barrinha	Informou que nunca havia sido dramista
Zangalô			Não localizada	
Alda		Dramista e mestra	Guriú	Sim em 2000, 2001, 2003 e 2004
Maria de Jesus		Dramista	Guriú	Entrevistada em 2004
Erismar		Dramista	Mora nos Estados Unidos	Não entrevistada

<b>Grupo n. 10</b> <b>Nome da</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
--------------------------------------	---------------------------	----------------------	------------------------	-------------------------

<b>Dramista</b>		<b>Mestre?</b>		
Lúcia	Alda	Dramista	Guriú	Em maio de 2004 em Guriú
Raimunda Cruz	Tia Delita	Dramista	Guriú	Guriú, em 2004
Antonia Cruz	Tia Delita	Dramista	Guriú	Guriú, em 2004
Nova		Dramista		Não entrevistada

<b>Grupo n. 11 Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
Dasdores do Raimundo Santo	Nilda	Dramista	Guriú	Em 2004, em Guriú
Rosa Brígida		Dramista	Fortaleza	Em 2004, em Fortaleza
Vanelda da Mundica	Sua mãe	Dramista	Guriú	Em 2004, em Fortaleza

12) Wanda, Nilda, Rita carvalho, Ostilde

<b>Grupo n. 02 Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
Wanda			Guriú	sim
Nilda			Guriú	sim
Rita Carvalho			Guriú	sim
Ostildes			Guriú	sim

<b>Grupo n. 13 Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>

Luordes	Nilda	Dramista e a partir de 1999 tornou-se mestra e já organizou um drama, e fez ensaios com quatro garotas em 2004	Guriú	Em 2004, em Guriú
Mariíha	Nilda	Dramista	Guriú	Em maio, em Guriú
Dina	Nilda	Dramista	Guriú	Não foi entrevistada
Ivonete	Nilda	Dramista	Camocim	Em maio, em Camocim
Zélia				Não deu entrevista e informou foi dramista de um único espetáculo

<b>Grupo n. 14 Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje?</b>	<b>Foi entrevistada?</b>
Rita Carvalho			Guriú	sim
Manuela				falecida
Wanda			Guriú	sim
Maria de Jesus			Guriú	sim
Alda			Guriú	sim
Erismar			Estados Unidos	não

<b>Grupo n. 15</b> <b>Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada?</b>
Fransquinha Inácio	Nilda	Dramista	Guriú	Em maio, em Guriú
Ivonete	Nilda	Dramista	Camocim	Em maio, em Camocim
Madalela	Nilda	Dramista	Camocim	Em maio em Camocim
Conceição	Nilda	Dramista	Guriú	Em abril, em Guriú

<b>Grupo n. 16</b> <b>Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada?</b>
Antonia Mundoca	Nilda		Guriú	sim
Fransquinha do Cigano			Guriú	sim
Dasdores do Raimundo Santo			Guriú	sim
Raimunda Cruz			Guriú	sim
Antonia Cruz			Guriú	sim

<b>Grupo n. 17</b> <b>Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
Wanda			Guriú	sim
Maria do Henrique			Guriú	sim
Maria Luiza			Camocim	não
Francisca das Chagas (Cacai)			Camocim	não

<b>Grupo n. 18</b> <b>Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
Rita Carvalho			Guriú	sim

Benedita da Preta				falecida
Ostilde			Guriú	sim
Nilda			Guriú	sim
Ducarmo			Guriú	sim

<b>Grupo n. 19</b> <b>Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
<b>Pinta</b>			Guriú	<b>sim</b>
<b>Francisca (filha de Wanda)</b>			Guriú	<b>não</b>

<b>Grupo n. 20</b> <b>Nome da Dramista</b>	<b>Nome de sua mestre</b>	<b>Dramista e/ou Mestre?</b>	<b>Aonde mora hoje</b>	<b>Foi entrevistada</b>
Enilza			Guriú	Em 2004
Conceição			Guriú	Em 2004
Ivonete			Camocim	Em 2004
Hosana			Rio Grande do Norte	Mora em Natal
Nilça			Guriú	Em 2004
Maria Anita				Falecida