

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

FRANCISCO JOSÉ COSTA HOLANDA

**OS DRAMAS CANTADOS DE GUARAMIRANGA – CEARÁ:  
MEMÓRIA, IDENTIDADE E CONVÍVIO**

Belo Horizonte  
2015

FRANCISCO JOSÉ COSTA HOLANDA

**OS DRAMAS CANTADOS DE GUARAMIRANGA – CEARÁ:  
MEMÓRIA, IDENTIDADE E CONVÍVIO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes

Área de concentração: Teatro: teorias e práticas

Orientador: Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha

Belo Horizonte  
2015

Holanda, Francisco José Costa, 1951-  
Os dramas cantados de Guaramiranga – Ceará [manuscrito] :  
memória, identidade e convívio / Francisco José Costa Holanda. – 2015.  
205 f.: il. + 1 DVD

Orientador: Maurílio Andrade Rocha

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola  
de Belas Artes, 2014.

1. Artes cênicas – Guaramiranga (CE) – Teses. 2. Representação  
teatral – Teses. 3. Música – Teses. 4. Teatro – Teses. 5. Cultura popular  
– Teses. I. Rocha, Maurílio Andrade, 1963- II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno FRANCISCO JOSÉ COSTA  
HOLANDA Número de Registro 2010753180.

Titulo: " OS DRAMAS CANTADOS DE GUARAMIRANGA – CEARÁ: MEMÓRIA,  
IDENTIDADE E CONVÍVIO"



Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha – Orientador - EBA/UFMG



Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Ernani de Castro Maletta - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Raimundo Oswald Cavalcante Barroso - Titular – Univ. Estadual do Ceará



Prof.ª. Dra. Maria de Lourdes Macena de Souza - Titular – IFCE

Belo Horizonte, 30 de Outubro de 2014

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as dramistas e mestras de drama de Guaramiranga pela paciência, atenção e cordialidade com que me receberam e responderam todas as inúmeras perguntas que lhes foram formuladas. As dramistas de Guaramiranga são joias raras e como tal devem ser tratadas. Daí a minha preocupação em realizar um trabalho digno e capaz de honrar essas criaturas tão especiais.

## AGRADECIMENTOS

Inicialmente a Deus, por ter me dado força, saúde e coragem para enfrentar o desafio de ausentar-me da família; iluminando minha inteligência para compreender a linguagem rebuscada dos teóricos e persistência para conquistar meus objetivos.

Ao Professor Doutor Maurílio Andrade Rocha que, com paciência e segurança, conduziu o processo de orientação para a elaboração do nosso trabalho final. Nos momentos mais difíceis, quando as incertezas e angústias, tão comuns a quem se aventura a pretender um lugar no seletivo mundo dos pesquisadores da academia, Maurílio sempre esteve presente aconselhando, tranquilizando e incentivando, proporcionando-me a serenidade indispensável para a conclusão do trabalho.

Aos Professores Doutores Fernando Antônio Mencarelli e Jorge das Graças Veloso que na Banca do Exame de Qualificação apresentaram conselhos valiosos que contribuíram decisivamente para a concretização do presente trabalho.

Aos Professores Doutores Fernando Lira Ximenes e Fran Teixeira, pertencentes ao Curso de Licenciatura em Teatro do IFCE, pelos sábios conselhos que me proporcionaram uma melhor compreensão do significado de comédia risível e DRAMA.

Aos meus pais – José Edivaldo Maciel de Holanda e Rosinha Costa Holanda - que com muitas dificuldades financeiras conseguiram me educar e me encaminhar para vida. As palavras de ordem deles eram “estude, se queres ser alguém”! “A gente só vale pelo que sabe”! Sempre me incentivaram ao estudo. Mas, infelizmente, não viveram para presenciar os frutos de seus sacrifícios.

À minha família, representada principalmente pela minha esposa Izabel Cristina de Macedo Holanda, namorada de toda uma vida e o maior presente que Deus me regalou; minhas filhas Vanessa de Macedo Holanda e Isabella de Macedo Holanda da Silva; meus netinhos, Gabrielle Christina Holanda Rose e Luís Eduardo Holanda da Silva e ao meu genro-filho Carlos Eduardo da Silva pelo apoio e incentivo incondicionais demonstrados ao longo de quatro longos anos de isolamento para dedicação exclusiva ao DINTER que ora se encerra.

Ao meu querido irmão Francisco Tarciso Costa Holanda, sociólogo de formação e antropólogo de alma e coração, que em muito me auxiliou na busca de informações concernentes à História do Maciço de Baturité. Liberando-se de seus compromissos pessoais, dedicou-se a perscrutar as bibliotecas e os Anais do IBGE e coligir respostas para as minhas dúvidas.

Á amiga certa das horas incertas, Professora Doutora Maria de Lourdes Macena, patronesse da feliz ideia de estudar os Dramas Cantados de Guaramiranga e que

em muito colaborou com bibliografias e conselhos valiosos que tornaram possível a concretização da pesquisa.

Ao amigo-irmão Professor Doutor Raimundo Nonato Cordeiro, companheiro de Estágio Doutoral em Belo Horizonte. Das nossas sessões diárias de discussões, reflexões, concordâncias e discordâncias afloraram ideias preciosas para o engendramento e estruturação dos nossos Trabalhos.

Ao Professor Francisco Gutenberg Albuquerque Filho, Pró-reitor de Relações Internacionais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE, pela gentileza de transformar o texto do resumo em abstract.

À CAPES que possibilitou financeiramente a minha pesquisa por intermédio da concessão de bolsa durante minha permanência de nove meses em Belo Horizonte para o Estágio Doutoral.

Agradecimento especial ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE, pela preocupação contínua de capacitar seu quadro de professores, firmando convênios interinstitucionais para a realização de Mestrados e Doutorados. Sem este apoio e incentivo não teria sido possível a concretização do presente DINTER.

O dra - ma é u - ma his - tó - ria. Per - ten - ce a mim e a vo -  
cê. Nós po - de-mos en - si nar a quem qui-ser a - pren - der.

O Drama é uma história  
Pertence a mim e a você  
Nós podemos ensinar  
A quem quiser aprender.

(Dramistas de Guaramiranga)



## RESUMO

O presente trabalho é o resultado de uma pesquisa etnográfica realizada na cidade de Guaramiranga – Ceará, com a finalidade de estudar Os Dramas Cantados, manifestação expressiva tradicional ligada às artes cênicas que se mantém viva no Maciço de Baturité nos últimos cem anos. Procurou-se entender como música e cena interagem para compor a representação teatral de grupos de dramistas de Guaramiranga. Buscou-se identificar aspectos musicais dos dramas referentes à criação das cenas e a representação dos personagens. Propor uma classificação com base nos aspectos constituintes das diversas formas dos dramas observados e evidenciar como certos dramas são conformados a partir de concepções idiossincraticamente ligadas a cada mestra de drama. Constatou-se a ausência de estudos acadêmicos e publicações sobre o objeto desta Tese, o que corrobora para a realização da presente pesquisa. Dentre os poucos estudos encontrados sobre os dramas cantados do Ceará, o de Pontes (2011), relativo aos Dramas de Tia nguá, e o de Barroso (no prelo), aos do Litoral Leste, propiciaram os diálogos entre estes e os Dramas de Guaramiranga, motivo pelo qual o trabalho de campo tornou-se recurso fundamental para um conhecimento de primeira mão da manifestação estudada. Elegeu-se como contribuição importante para a difusão e preservação da memória dos Dramas Cantados de Guaramiranga o registro das melodias em partituras musicais, bem como a descrição do desenrolar cênico, o que permitirá às futuras gerações a posse e usufruto deste conhecimento.

**Palavras-chave:** Dramas cantados – música e cena – memória, identidade e convívio.

## **ABSTRACT**

This work is the result of an ethnographic research carried out in the city of Guaramiranga – Ceará, with the purpose of studying The Sung Dramas, a traditional expressive manifestation linked to the performing arts that has remained alive in the Baturité Mountain Range over the last hundred years. We have sought to understand how music and scene interact to compose the theatrical representation of drama professionals from Guaramiranga. We have also sought to identify musical aspects of dramas regarding the creation of scenes, and the representation of the characters. Propose a classification based on the constituent aspects of the several forms of dramas observed, and show how certain dramas are formed from the concepts idiosyncratically linked to each drama master. We have found out a lack of academic studies and publications on the subject of this Thesis, which confirms the development of this research. Among the few studies found on the sung dramas of Ceará, the one from Pontes (2011), related to the Dramas of Tianguá, and the one from Barroso (to be published), concerning the ones from the Eastern Coast, have provided the dialogues among those, and the Dramas from Guaramiranga, the reason why the fieldwork has become a fundamental resource for the firsthand knowledge of the manifestation studied. We have chosen the registration of melodies into musical scores as well as the description of the scenic unfolding, which will enable future generations to use and enjoy this knowledge as an important contribution for the dissemination and preservation of the memory of Sung Dramas from Guaramiranga.

**Keywords:** Sung dramas – music and scene – memory, identity, and interaction.

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 01.	Transcrição musical do Bailado de Entrada	p. 16
Fig. 02.	Modelo de Palco – Lagoinha do Quixeré/Ceará	p. 66
Fig. 03.	Vista frontal, com detalhes de fundo, do palco de Lagoinha do Quixeré	p. 67
Fig. 04.	Grupo Sol da Serra na representação do drama <i>Mãe e Filha</i>	p. 93
Fig. 05.	Transcrição musical do drama <i>Mãe e filha</i>	p. 93
Fig. 06.	Grupo Tradição na representação do drama <i>O Príncipe e a Camponesa</i>	p. 96
Fig. 07.	Modelo de Empanada improvisada	p. 96
Fig. 08.	Transcrição musical do drama <i>O Príncipe e a Camponesa</i>	p. 97
Fig. 09.	Grupo Tradição na representação do drama <i>Margens do Rio – 1.</i>	p. 100
Fig. 10.	Grupo Tradição na representação do drama <i>Margens do Rio – 2.</i>	p. 100
Fig. 11.	Transcrição musical do drama <i>Margens do Rio</i>	p. 100
Fig. 12.	Grupo Tradição na representação do drama <i>José e Maria</i>	p. 104
Fig. 13.	Transcrição musical do drama <i>José e Maria</i>	p. 105
Fig. 14.	Grupo Tradição na representação do drama <i>Chico Reimundo</i>	p. 107
Fig. 15.	Transcrição musical do drama <i>Chico Reimundo</i>	p. 108
Fig. 16.	Grupo Tradição na representação do drama <i>Jorge e Juliana</i>	p. 115
Fig. 17.	Transcrição musical do drama <i>Jorge e Juliana</i>	p. 115
Fig. 18.	Transcrição musical de <i>D. Jorge e Juliana</i> , extraído de Lima (p. 7)	p. 119
Fig. 19.	Transcrição musical de <i>D. Jorge e Juliana</i> , extraído de Lima (p. 10)	p. 120
Fig. 20.	Transcrição musical de <i>D. Jorge e Juliana</i> , extraído de Lima (p. 12)	p. 120
Fig. 21.	Transcrição musical de <i>D. Jorge e Juliana</i> , extraído de Lima (p. 18)	p. 120
Fig. 22.	Transcrição musical de <i>D. Jorge e Juliana</i> , extraído de Lima (p. 12)	p. 121
Fig. 23.	Grupo Tradição na representação do drama <i>O Ceguinho</i>	p. 122
Fig. 24.	Transcrição musical do drama <i>O Ceguinho</i>	p. 123
Fig. 25.	Transcrição musical de <i>O Cego</i> , extraído de Lima (p. 55)	p. 126
Fig. 26.	Grupo do Colégio Júlio Holanda na representação de <i>O casal de nêgo</i>	p. 140
Fig. 27.	Transcrição musical do drama <i>O casal de nêgo</i>	p. 140
Fig. 28.	Grupo do Colégio Holanda na representação de <i>As Mentirinhas...</i>	p. 142
Fig. 29.	Transcrição musical do drama <i>As Mentirinhas</i>	p. 142
Fig. 30.	Grupo Tradição na representação de <i>Praias do Ceará</i>	p. 147
Fig. 31.	Transcrição musical do drama <i>Praias do Ceará</i>	p. 148
Fig. 32.	Grupo Raízes na representação do Drama <i>As Bêbadas</i>	p. 149
Fig. 33.	Transcrição musical do drama <i>As Bêbadas</i>	p. 151
Fig. 34.	Transcrição musical do drama <i>A Bêbada</i> (Lagoinha do Quixeré)...	p. 154
Fig. 35.	Grupo Raízes na representação do bailado <i>Seu Coió</i>	p. 155
Fig. 36.	Transcrição musical do Bailado <i>Seu Coió</i>	p. 156
Fig. 37.	Grupo de Dramas do Col. Júlio Holanda na representação de	

	<i>Linda Menina</i>	p. 158
Fig. 38.	Transcrição musical do bailado <i>Linda Menina</i>	p. 158
Fig. 39.	Grupo de Dramas de Pernambuco na representação de <i>As Borboletas</i>	p. 159
Fig. 40.	Transcrição musical de <i>As Borboletas</i> , tema 1	p. 160
Fig. 41.	Transcrição musical de <i>As Borboletas</i> , tema 2	p. 161
Fig. 42.	Transcrição musical de <i>As Borboletas</i> , tema 3	p. 162
Fig. 43.	Grupo Tradição na representação do bailado <i>A Cigana e a Baiana</i>	p. 163
Fig. 44.	Transcrição musical de <i>A Cigana e a Baiana</i>	p. 164
Fig. 45.	Grupo Tradição na representação da comédia <i>Catirina</i>	p. 166
Fig. 46.	Transcrição musical da comédia <i>Catirina</i>	p. 167
Fig. 47.	Grupo Tradição na representação da comédia <i>O Bêbado</i>	p. 169
Fig. 48.	Transcrição musical da comédia <i>O Bêbado</i>	p. 169
Fig. 49.	Grupo Tradição na representação do drama <i>O Soldado</i>	p. 171
Fig. 50.	Transcrição musical da comédia dramática <i>O Soldado</i>	p. 171
Fig. 51.	Grupo Raízes na representação da comédia mímica <i>A Vitalina</i>	p. 173
Fig. 52.	Grupo raízes na representação da comédia mímica <i>O Preguiçoso</i>	p. 175
Fig. 53.	Transcrição musical do Bailado de Despedida	p. 177

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABHO	Associação Brasileira de História Oral
AGUA	Associação dos Amigos da Arte de Guaramiranga
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEASA	Central de Abastecimento S/A
DINTER	Doutorado Institucional
EBA	Escola de Belas Artes
ECOS	Escola de Comunicação da Serra
EMEF	Escola Municipal de Ensino Fundamental Linha da Serra
FNT	Festival Nordestino de Teatro
IFCE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará
MOBRAL	Movimento Brasileiro de Alfabetização
SCG	Secretaria de Cultura de Guaramiranga
SECULT	Secretaria de Cultura do Estado do Ceará
UEM	Universidade Estadual de Marília
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação a Ciência e a Cultura
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>ENTRADA</b>	15
<b>CAPÍTULO 1 - Metodologia e Pesquisa de Campo</b>	22
1.1 A pesquisa de Campo	26
1.2 As visitas a Guaramiranga – Diário de uma Pesquisa	29
1.3 As dificuldades iniciais para a realização da pesquisa de campo	41
<b>CAPÍTULO 2 – Dramas e Dramas Cantados</b>	48
2.1 Drama	48
2.2 Dramas Cantados, Dramas Populares, Pecinhas?	59
2.2.1 Conceito	59
2.2.2. Palcos, empanadas e cenários	63
2.2.3. Figurinos e adereços	69
2.2.4. A predominância das mulheres	71
<b>CAPÍTULO 3 – Os Dramas e Dramas Cantados de Guaramiranga – 1ª. Fase</b>	73
3.1. Contextualização histórica	73
3.2. A gênese dos dramas	79
3.3. Os dramas que marcaram época no Sítio Arábia	91
3.4. Reflexo dos Romanceiros nos Dramas Cantados de Guaramiranga	110
<b>CAPÍTULO 4 – Dramas cantados de Guaramiranga – 2ª. Fase</b>	128
4.1. A inclusão da cultura nas Políticas Públicas Municipais de Guaramiranga	133
4.2. Classificação dos dramas cantados de Guaramiranga	143

4.2.1. Bailados	146
4.2.2. Comédias Risíveis e Dramáticas	165
4.2.3. Comédias Mímicas	172
<b>DESPEDIDA</b>	<b>177</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>185</b>
<b>ENTREVISTAS</b>	<b>189</b>
<b>APÊNCICE A. – Dossiê das dramistas de Guaramiranga</b>	<b>191</b>
<b>APÊNCICE B – DVD com apresentações dos Grupos de Dramas de Guaramiranga</b>	<b>205</b>

## ENTRADA

Talvez soe um pouco estranho eu denominar de ENTRADA a parte introdutória do presente trabalho. Não estou tentando ser original. Longe disso. Desejo apenas ser fiel ao tema escolhido para a pesquisa. Nos dramas cantados de Guaramiranga o espetáculo começa justamente com uma peça musical bailada e cantada em uníssono com o escopo de abrir o espetáculo pedindo licença para saudar a plateia e, ao mesmo tempo, desejar um feliz divertimento. Literalmente exorta o público a cantar e dançar, “pois hoje a tristeza convém esquecer”. Em algumas comunidades, as dramistas a denominam de *Cantoria de Saudação*. Barroso (no prelo), costumeiramente e pelas características que esta parte inicial de drama apresenta, denomina-a de *Bailado de Entrada*.

### **Bailado de Entrada para saudação ao público<sup>1</sup>**

#### **(Estrofe: Todas juntas - Sempre)**

Dai-nos licença Senhores  
Para vos apresentar.  
Nesta noite jubilosa  
Nós queremos festejar.

#### **(Refrão com repetição nos dois últimos versos)**

Cantemos, dancemos  
Com todo o prazer,  
Que hoje a tristeza  
Convém esquecer. (aqui, põem a mão na testa sinalizando algo que se vai)

#### **Estrofe:**

Nosso amor é como a rosa  
Quando abre em botão.  
Só abre na primavera  
Com amor e gratidão.

#### **(Refrão com repetição nos dois últimos versos)**

#### **Estrofe:**

Este drama, minha gente,  
É daqueles tempos passados.  
Eu só quero relembrar  
E deixar documentado.

#### **(Refrão com repetição nos dois últimos versos)**

---

<sup>1</sup> Apêndice B, faixa 2. Este Bailado foi registrado pela Escola de Comunicação da Serra – ECOS, por ocasião da VI Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festa do Riso e da Flor, realizada no dia 23/05/2010, no Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno).



Baião ♩ = 80

Todas

Dai-nos li-cen - ça se - nho-res, pa-ra vos a-pre-sen - tar. Nes-ta noi-te ju-bi-lo - sa nós que - re - mos fes - te - jar. Can - te - mos, dan - ce - mos com to - do\_o pra - zer, que ho - je\_a tris - te - za con - vêm es - que - cer. Que ho - je\_a tris - te - za con - vêm es - que - cer.

Fig. 1. Transcrição musical do *Bailado de Entrada*. Trabalho do autor baseado no registro da performance do Grupo Tradição.

No Ceará, tanto na capital quanto na zona rural, brincar de dramas ou fazer dramas era uma das diversões prediletas de crianças e adolescentes das camadas populares durante toda a primeira metade do século XX. Mesmo assim, poucos foram os estudiosos que se preocuparam em documentar os dramas cantados, dramas populares, comédias de dramas, ou simplesmente pecinhas, como também eram conhecidos. Conversando com pessoas que praticam ou são ligadas à cultura popular, como é o caso do pesquisador e artista cênico Oswald Barroso, soube que os dramas ainda resistem “heroicamente” em vários pontos do Ceará. A esse respeito, disse-me Barroso, que recentemente havia realizado incursões ao Litoral Leste do Ceará coletando material etnográfico dos dramas populares, nos Municípios de Aracati, Beberibe e Fortim e em aproximadamente quinze de seus Distritos, documentados em seu livro *Memórias de Bailados e Comédias* - ainda no prelo.

Além de Oswald, somente encontrei dois outros autores que escreveram sobre o assunto: Maria da Glória Feitosa Freitas e Márcio de Araújo Pontes. Maria da Glória registrou 60 anos de história dos dramas na comunidade do Assentamento Rural de Guriú, situado no Litoral Oeste do Ceará e nas vizinhanças da praia de Jericoacoara. Os frutos dessa pesquisa foram documentados em *Vidas juntas*

*fabricando palcos – um jeito nômade de aprender de dramistas*, que foi tema de sua Tese de Doutorado.

Márcio de Araújo Pontes, no livro *O drama em si*, apresenta importantes contribuições sobre o trabalho das dramistas que residem nas comunidades rurais de Tucuns, Pindoguaba e Poço de Areias, situadas no Município de Tianguá, na chapada da Ibiapaba, Região Noroeste do Estado do Ceará.

Em março de 2014, soube da existência de um núcleo de dramas populares no Município de Quixeré – Ceará, situado no Vale do rio Jaguaribe, manifestação esta ainda inupta aos olhares de pesquisadores. O Maestro Rômulo Santiago Félix e o Cinegrafista Marcos Cortez documentaram no dia 19 de março um ensaio e uma apresentação pública do único grupo de dramas daquela comunidade por ocasião da Festa em homenagem a São José.

Foram duas as motivações que me compeliram a abraçar o desafio de pesquisar os dramas:

A primeira manifestou-se logo nas primeiras tentativas de levantar o material que comporia a bibliografia inicial. Tomei conhecimento de que os dramas cantados de Guaramiranga ainda não haviam sido estudados por nenhum pesquisador. Isto seria muito bom, porque garantiria o ineditismo da pesquisa. Por outro lado, também seria um grande desafio com relação à fundamentação teórica. Contudo, vislumbrei nos trabalhos de Freitas, Pontes e Barroso um ponto de apoio para referenciar os estudos dos Dramas Cantados de Guaramiranga. Durante algum tempo nutri esperanças de localizar nas bibliotecas de Fortaleza outras fontes para auxiliar e apoiar minhas investigações. Mas, após meses de persistentes e frustrantes buscas, não encontrei qualquer registro dos dramas populares. Decidi então, como ponto de partida, pesquisar e adquirir livros constantes nas referências dos três trabalhos que possuía. Posteriormente, já em Belo Horizonte, tive acesso a outros títulos e autores disponíveis nas várias bibliotecas da UFMG.

A segunda motivação foi de caráter reminescente e pessoal: os dramas cantados estiveram presentes nos primeiros anos de minha existência.

Nasci em Fortaleza no ano de 1951. De 1953 a 1956, habitei no Panamericano, bairro da alta periferia, situado na zona oeste. Havia sido fundado

em meados de 1940 com a finalidade de abrigar pessoas de baixo poder aquisitivo. Seus moradores ganhavam a vida com dificuldade e sacrifício. Trabalhavam no centro e empreendiam diariamente verdadeiras viagens de ida e volta. Saneamento básico como banheiro ou o luxo da água encanada, não existiam. Que pensar de lojas, hospitais e farmácias? Tudo ficava muito distante de nós. Inicialmente, fazíamos uma cansativa caminhada de casa, por ruas sem qualquer tipo de pavimentação (poeira no verão e lama no inverno) até à estrada onde estava a parada de ônibus. Seguia-se uma longa espera, pois os horários não eram tão rígidos e o número de ônibus disponível era incompatível com o de passageiros. Daí ao centro da cidade, mais uma hora de solavancos e chacoalhadas.

Ser pobre e morar tão distante não impediam àquela gente de se divertir com dignidade e arte. Foi lá onde presenciei as primeiras manifestações expressivas tradicionais da terra alencarina<sup>2</sup>. No Panamericano, como nos demais bairros daquela época, não havia distinção entre artista e massa consumidora. Os artistas que participavam dessas manifestações eram pessoas da própria comunidade, nossos vizinhos, que haviam aprendido aqueles saberes por transmissão oral e por intermédio de parentes, amigos e pessoas mais velhas. Ensaivavam seus folguedos ou peças por puro diletantismo, sem qualquer finalidade econômica ou ligação com instituição social, cultural ou política. Queriam apenas divertir-se enquanto divertiam a comunidade do microcosmo onde estavam circunscritos. As pessoas da comunidade que se disponibilizavam a aprender e participar de tais manifestações sempre eram bem recebidas. Afinal, aquilo era apenas uma diversão para eles e para nós.

O nome da rua onde eu morava perdeu-se na poeira do tempo. Mas, algumas recordações permaneceram indelévels. Lembro-me que era muito larga e sem pavimentação ou, como algumas pessoas chamavam, um areal ou simplesmente, terreiro. Havia casas conjugadas de ambos os lados sem maiores destaques entre elas. Todas igualmente simples.

Principalmente nos finais de semana, a comunidade se articulava na promoção de eventos religiosos (procissões e coroações de Nossa Senhora) e

---

<sup>2</sup> Terra alencarina é uma referência ao escritor cearense José Martiniano de Alencar, nascido no Distrito de Messejana – Ceará. A obra que o consagrou foi o romance *Iracema*.

lúdicos, como as tradicionais quermesses, animadas por uma estridulante amplificadora armada sobre um poste de iluminação pública. Dependendo da época do ano, aconteciam apresentações de quadrilhas, pastoris, bumba-meu-boi, reisados e dramas.

Até onde a memória me permite chegar, os dramas eram apresentados no terreiro. Às vezes, alguns senhores se empenhavam em montar um pequeno palco feito de tábuas resultantes de restos de madeira inservível doadas por feirantes e merceiros. Sobre este palco, as dramistas representavam suas peças. A cortina, que chamavam de empanada, era um lençol (por vezes lençóis costurados de improviso uns aos outros à mão com agulha e linha) estendido sobre uma corda esticada na frente do palco. Naquela noite nós íamos “assistir o [ao] teatro”, pois era assim que as pessoas diziam. Descrever as cenas é impossível. Afinal, à época eu era apenas uma criança de aproximadamente quatro a cinco anos de idade. Mas, sei que nós ríamos e nos divertíamos bastante porque as peças eram muito engraçadas.

Tais memórias foram significativas para a decisão de estudar esta temática, buscando compreender o significado de drama cantado; qual sua origem; como é a sua música e qual a importância que exerce na concretização da cena; a temática abordada nos aspectos cênicos e sociais; a importância dos dramas na vida das dramistas e qual a importância delas no contexto artístico-cultural da cidade de Guaramiranga.

Neste estudo pretendo identificar aspectos musicais dos dramas em relação à criação das cenas e representação dos personagens; propor uma classificação que melhor se adeque à realidade dos Dramas Cantados de Guaramiranga.

Pretendo também, com o material coletado, contribuir com futuros pesquisadores, curiosos do assunto e para a ação docente do artista-professor, registrando no corpo do trabalho alguns dos principais dramas cantados de Guaramiranga em partituras musicais com seus respectivos textos e comentários pertinentes. No apêndice B, será disponibilizado um DVD com o registro fílmico dos dramas estudados.

Não construí um capítulo especial de revisão de literatura. Julguei mais prático e didático distribuir os diálogos com as ciências que apoiarão e alimentarão as discussões iniciando cada capítulo ou no momento que me pareceu oportuno.

Este trabalho apresenta quatro capítulos:

O primeiro, denominado Metodologia, é uma descrição dos procedimentos metodológicos que nortearam a pesquisa. Está dividido em três seções nas quais descrevo como se desenvolveu a pesquisa de campo, as visitas que empreendi a Guaramiranga para realizar a coleta de informações e as dificuldades encontradas para a concretização do processo investigativo.

O segundo, denominado Dramas e Dramas Populares, é uma tentativa de compreender as diferenças e semelhanças entre os dramas do teatro clássico ocidental e os dramas cantados da pesquisa que realizei. Dividi este capítulo em duas seções e quatro subseções. Na primeira seção, ocupei-me em estudar a palavra drama em suas várias acepções, desde aquelas que fazem parte do vocabulário popular e das manchetes dos meios de comunicação, àqueles forjadas ao sabor das transformações que a manifestação cultural passou pela influência de fatores históricos, políticos e sociais. Na segunda seção, dividida em cinco subseções, dediquei-me aos dramas populares. Aqueles que no Ceará são conhecidos por dramas cantados, comédia de dramas ou pecinhas. Descrevi a estrutura dos palcos, empanada, cenários, bem como os figurinos e adereços. Concluí a sessão, tentando entender o porquê da predominância das mulheres sobre os homens nos dramas cantados.

O terceiro, denominado Os Dramas Cantados de Guaramiranga – 1ª. Fase estuda os dramas na Serra de Baturité; a ocupação da região para a plantação e cultivo de cana-de-açúcar e, principalmente de café, até o desmonte dos sítios e fazendas motivados principalmente por questões climáticas. Dividido em quatro seções, inicia-se por uma breve história da colonização da serra, que denominei de Contextualização Histórica; procura entender a gênese dos dramas cantados nos sítios de café; como se deu a aprendizagem dos primeiros dramas pelas camponesas; enumera os dramas que marcaram época no Sítio Arábia e finaliza tentando entender as relações existentes entre os Dramas Cantados de Guaramiranga e os Romanceiros Ibéricos.

O quarto capítulo, denominado Os Dramas Cantados de Guaramiranga – 2ª. Fase trata da transformação sofrida pelos dramas quando deixaram de ser rurais e tornaram-se urbanos. Dividi-o em duas seções e três subseções. A primeira fala da inclusão da cultura nas Políticas Públicas Municipais, ação que proporcionou a inauguração de dois teatros, a criação das Mostras dos Dramas de Guaramiranga, O Festival Nordestino de Teatro – FNT, O Festival de Jazz e Blues, entre outros, além do projeto de levar os dramas para serem ensinados nas escolas. A segunda propõe uma classificação que se adeque às características específicas dos Dramas Cantados de Guaramiranga

O trabalho é concluído com dois Apêndices. No primeiro, denominado de Dossiê das Dramistas, há uma biografia transcrita do punho de algumas das senhoras que compõem os principais grupos de drama de Guaramiranga. Visa a possibilitar ao leitor um melhor conhecimento a respeito da vida das dramistas, o que fazem no cotidiano fora do palco e como chegaram aos Dramas. No segundo, constará um DVD com as imagens fílmicas dos dramas que foram estudados no presente trabalho. Pretendo, com isto, disponibilizar aos futuros pesquisadores uma ferramenta de compreensão do assunto que me propus a estudar.

## 1. METODOLOGIA

As respostas para satisfazerem nossas interrogações, dúvidas e principalmente curiosidades, somente serão possíveis por meio da investigação minuciosa dos fatos até então ocultos pelo tempo ou escondidos na memória de algumas pessoas mais velhas. A pesquisa é uma busca sistemática de soluções para os diversos problemas que tentamos solucionar (ZAMBONI 2001). É um mergulho nas profundezas do desconhecido para identificar tais problemas e conseguir respostas para eles. Ela também se preocupa em testar verdades já conhecidas examinando o quanto conservaram de suas características iniciais e/ou a possível corrosão sofrida pela acidez do tempo. Entendo-a como a busca de caminhos que nos levem ao encontro do objeto procurado e desejado. Uma ferramenta para a reconstituição de fatos até então ocultos ou mesmo desconhecidos, possibilitando descobertas nos mais diversos campos do conhecimento humano. Tem, na pessoa do pesquisador, um líder, orientador e participe.

Em dado momento percebi que estava precisando exatamente dessa ferramenta para captar as informações que necessitava, obstaculizado que fora pela escassez de fontes bibliográficas específicas para o tema estudado. Precisava, pois, de um método para iniciar o trabalho de campo que fosse mais adequado para as minhas expectativas.

O material publicado por Pontes, Freitas e Barroso, abordando os dramas cantados, conscientizou-me da importância de recorrer ao trabalho de campo em busca de informações que me possibilitassem uma melhor compreensão do tema que decidi explorar. Gostaria de saber as semelhanças e diferenças entre eles e os Dramas Cantados de Guaramiranga. Planejei realizar visitas presenciais a Guaramiranga, entrevistar as dramistas e pessoas ligadas direta ou indiretamente aos dramas, em suas próprias residências ou ambientes de trabalho. Decidi, também, realizar o registro iconográfico dos dramas na espontaneidade de uma apresentação costumeira. Enfim, recolher a documentação das informações pretendidas diretamente da fonte. Considerando o modelo de abordagem que havia planejado para o trabalho de campo, elegi o Método Etnográfico como busca de

solução para as minhas angústias e necessidades. Tal método “consiste no levantamento de todos os dados possíveis sobre a sociedade em geral e na descrição, com a finalidade de conhecer melhor o estilo de vida ou a cultura específica de determinados grupos” (MARCONI; LAKATOS, 2007, p. 112). Assim, especificamente na pesquisa dos Dramas Cantados de Guaramiranga, decidi aplicá-lo por reunir todas as características acima enumeradas. Foi por intermédio dele que busquei capturar informações que me permitiram caminhar com passos mais firmes em direção à apreensão dos conhecimentos pretendidos.

Como alicerce da pesquisa etnográfica, utilizei a História Oral calcada na exploração da memória de pessoas mais idosas. Os dados orais foram coletados mediante depoimento de memorialistas escolhidos de acordo com sua identificação e, principalmente, convivência com o objeto da pesquisa. Segundo Alberti (1990), a pesquisa em História Oral oportuniza expor

a riqueza inesgotável do depoimento, como fonte não apenas informativa, mas, sobretudo, como instrumento de compreensão mais ampla e globalizante do significado da ação humana, de suas relações com a sociedade organizada, com as redes de sociabilidade, com o poder e contrapoder existentes, e com os processos macroculturais que constituem o ambiente dentro do qual se movem os autores e os personagens deste grande drama ininterrupto – sempre mal decifrado – que é a História Humana (ALBERTI, 1990, p. 8)

Durante muitos anos a denominação *História Oral* foi vista por pesquisadores em história e em outras ciências com olhares de desconfiança. Isto, porque a expressão parecia ambígua, pois adjetivava a história e não as fontes, que na realidade é que são orais. Além disso, nas últimas décadas do século XX o modelo estruturalista referenciava as análises para a identificação dos mecanismos econômicos e políticos e valorizava o estudo da estrutura social ao mesmo tempo em que desconsiderava o uso de relatos pessoais que são o objeto da metodologia da história oral (CASSAB; RUSCHEINSKY, 2004). Esta situação somente foi revertida em meados de 1994 quando o campo da pesquisa oral ganhou reconhecimento mediante a fundação da Associação Brasileira de História Oral – ABHO. Esta Associação reuniu pesquisadores em história e de diferentes ciências que passaram a utilizar dessa metodologia em busca da restauração do passado. (HARRES, 2008).



A utilização de fontes orais implica, naturalmente, a exploração da memória das pessoas entrevistadas. Para alguns estudiosos mais conservadores, as informações coletadas da memória são passíveis de omissões, distorções ou exageros da parte dos memorialistas, o que poderia prejudicar a realidade dos fatos ocorridos em um passado recente ou remoto. Le Goff (1990), por exemplo, mesmo não considerando inócuo um documento gerado a partir da reconstrução do passado mediante a exploração das fontes memoriais, subtrai-lhe parte de sua importância, pois, segundo ele, as fontes que o produziu não permitem a reconstrução fiel dos fatos. Portanto, tal documento não existe. Em suas reflexões sobre o assunto, Le Goff diz que

o resultado de uma montagem consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. [...] Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro [...] determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade (LE GOFF, 1990, p. 547).

Cassab e Ruscheinskky (2004, p. 19) explica esta impossibilidade explicando que “a fonte oral é sempre uma invocação à memória, reconstruindo um passado pela perspectiva do presente, marcado pelo social”. Assim sendo, não podemos desconsiderar que as fontes orais são manifestadas pela memória e lembranças de pessoas com os mais diversos sentimentos, emoções, e sonhos. Não obstante mergulharem no passado para saciar a curiosidade do investigador, essas pessoas estão vivendo o aqui e agora e submetidas às influências de fatos sociais e políticos do presente ou mesmo anteriores ao acontecimento estudado. Além disso, não podemos esquecer que elas, que um dia foram crianças ou jovens, cresceram, amadureceram e mudaram seus conceitos de vida. Este ponto de vista é corroborado por Halbwachs (1990) quando diz:

...a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outras manifestações já bem alteradas (HALBWACHS, 1990, p. 71)

Bosi (1994) acrescenta que:

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos da realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de pontos de vista (BOSI, 1994, p. 55).

Amado (1998, p. XIV) reportando-se à importância do testemunho oral para a recomposição do passado ensina-nos que

O uso sistemático do testemunho oral possibilita à história oral esclarecer trajetórias individuais, eventos ou processos que às vezes não têm como ser entendidos ou elucidados de outra forma: são depoimentos de analfabetos, rebeldes, mulheres, crianças, miseráveis, prisioneiros, loucos... São histórias de movimentos sociais populares, de lutas cotidianas encobertas ou esquecidas, de versões menosprezadas. (AMADO, 1998, p. XIV)

Assim, para a realização do processo investigativo no trabalho de campo ultimei as seguintes providências:

- Registro com equipamento de vídeo e/ou de áudio digital das entrevistas semiestruturadas realizadas com dramistas, gestores da cultura local, pessoas ligadas direta ou indiretamente aos dramas; pessoas ligadas ou conhecedoras da história dos dramas cantados de Guaramiranga e de Pernambuquinho, seu único Distrito;
- No período em que estava em Belo Horizonte, mantive contatos com as pessoas envolvidas no processo pelos meios de comunicação disponíveis (telefone, Internet, correios etc.);
- Registro em equipamento de vídeo digital das apresentações dos grupos de dramas de Guaramiranga nas Mostras anuais, Festival Nordeste de Teatro e demais eventos promovidos pela Secretaria de Cultura do Município, Associação dos Amigos da Arte – AGUA, e em outras apresentações fora de Guaramiranga para as quais forem convidados;
- Registro fotográfico, com equipamento digital, de imagem das dramistas durante suas exposições e/ou na vida cotidiana.

Terminado o trabalho de campo, adotei os seguintes procedimentos complementares no intuito de ampliar o conhecimento acerca do tema de modo a

criar um quadro de referência que me permitisse produzir reflexões pertinentes ao assunto estudado:

- Transcrição literal das entrevistas semiestruturadas;
- Transcrição das melodias dos dramas em partituras musicais;
- Cruzamento dos dados etnográficos coletados para o processo de reflexão, seleção e formatação;
- Levantamento bibliográfico e demais fontes disponíveis (filmes, fotografias, panfletos etc.) com vistas à fundamentação teórica e à análise das cenas;
- Pesquisa em sites, artigos e livros que registraram a história das fazendas (Sítios) onde se cultivavam (e ainda hoje cultivam em menor escala) o café sombreado e a cana-de-açúcar, ambiente onde os dramas cantados foram descobertos, aperfeiçoados e transformados em importante manifestação expressiva tradicional que animava as festas comemorativas à colheita, ao dia de Nossa Senhora da Conceição (Padroeira de Guaramiranga) e os Novenários de São Francisco de Assis.

### 1.1. A Pesquisa de Campo

As experiências que as pessoas passam no decorrer da vida acadêmica têm a faculdade de aproximá-las de procedimentos e recursos técnicos que estejam ligados à linha de pesquisa e à natureza do seu campo de estudo. É o caso da presente pesquisa, cujo objeto de estudo, ainda pouco conhecido no universo acadêmico, impôs-me a necessidade de uma incursão ao campo como forma de obter um conhecimento direto dos fenômenos a ele ligados. Como escreve DaMatta (2010), referindo-se, no caso da antropologia, ao conhecimento de primeira mão proporcionado pelo trabalho de campo:

Trata-se, basicamente, de um modo de buscar novos dados sem nenhuma intermediação de outras consciências, sejam elas as dos cronistas, dos viajantes, dos historiadores ou dos missionários que andaram antes pela mesma área ou região. Esse contato *direto* do estudioso bem preparado teoricamente com o seu objeto de trabalho coloca muitos problemas e dilemas e é, a meu ver, destes dilemas que a disciplina tende a se nutrir, pois é a partir de seus próprios paradoxos que a antropologia tem contribuído para todas as outras ciências do social. (DAMATTA, 2010, p. 168)

Minha primeira experiência de campo ocorreu durante o Mestrado. Envolveu um círculo de informantes relativamente próximos a mim por estar relacionada a uma atividade na área que eu exercia há 28 anos, de modo que eram pessoas com as quais mantinha estreito relacionamento, situação bem diferente à que os antropólogos típicos enfrentam no campo. Senti-me, pois, confortável e seguro. Mas, na presente experiência, percebi viver diferente realidade. Meu conhecimento a respeito de Dramas limitava-se às lembranças felizes de infância de um garoto de seis anos. Ao tentar aprofundar-me nos detalhes senti-me inseguro e preocupado com o peso da responsabilidade que me esperava.

DaMatta (2010) compara as experiências vividas pelos pesquisadores de campo com ritos de passagem, considerados como clássicos da literatura antropológica e muito presentes em nossa vida cotidiana. São celebrações, ritos ou cerimônias que proporcionam ao indivíduo seu renascimento para uma nova forma de vida mudando-lhe, em consequência, o status.

Ao ingressar no DINTER da EBA/UFMG, tinha consciência das dificuldades que deveria enfrentar. Minhas inquietações partiam do meu objeto de estudo ser muito direcionado para as artes cênicas, enquanto que eu era instruído em Educação Musical voltada para a pedagogia dos instrumentos musicais e regência de Banda de Música, utilizando tais conhecimentos para tentar transformar crianças e adolescentes participantes de um programa social desenvolvido no Centro Educacional da Juventude Padre João Piamarta, em Fortaleza – Ceará.

Conscientizando-me do quanto deveria aprender sobre dramas, senti-me, fora do meu ambiente seguro e conhecido. Além disso, o trabalho de campo desenvolver-se-ia no município de Guaramiranga, situado fora das minhas rotinas sociais, familiares e profissionais. Deveria entrevistar informantes que não conhecia e com os quais não mantinha qualquer vínculo afetivo ou profissional, realidade bem diversa à que vivenciei durante o Mestrado. Por outro lado, essa imersão num ambiente social e cultural novo para o pesquisador é o que possibilita a atualização de seus próprios conceitos dentro de uma realidade que lhe é, em graus variados, diferente. Suponho que é a isto que DaMatta se refere quando expõe que

Com o antropólogo ocorre algo semelhante [referindo-se à atualização de um padrão clássico de 'morte', 'liminaridade' e 'ressurreição' social num novo papel experimentado pelo pesquisador], quando descobre que sua

pesquisa o conduziu para um mundo onde teve que recriar não só todas as relações sociais, mas sobretudo aprender o seu sentido profundo, pelo isolamento e pela ressocialização voluntária.” (DAMATTA, 2010, p. 175)

Mas, mais assustador que o trabalho de campo parecia ser o Estágio Doutoral, realizado em outro Estado e Região por um período de nove a dez meses. Incomodava-me a repetição dolorosa da experiência vivida em Salvador. Afinal, onze anos haviam se passado e muita coisa mudara. Os laços familiares tornaram-se mais estreitos e fortes, principalmente pela chegada dos netos. Alguns antigos compromissos profissionais saíram de cena cedendo lugar a outros igualmente importantes. Abdiqueei de todo este universo querido, seguro, conhecido, confortável e habitual trocando-o pelo isolamento em outro diferente, desconhecido e inseguro. Foi assim mesmo que me senti antes de seguir para Belo Horizonte: muito assustado, inseguro e desprotegido. Até mesmo por fatores pessoais e alheios à atividade desenvolvida como idade e, principalmente, um quadro de problemas cardíacos que insistiam em permanecer em minha companhia.

Por algum tempo senti-me no estado de transitoriedade ao qual se refere DaMatta (2010). Às vezes parecia perdido, sem identidade, pois não era mais o conhecido e festejado maestro de banda da minha cidade e ainda não me sentia seguro para me aceitar como conhecedor aceitável dos dramas, pois o trabalho ainda estava em curso. Qual um cego tateava no escuro da ignorância à procura da forma adequada para a construção de um texto ideal que contemplasse as necessidades da pesquisa, e de uma forma que me permitisse dialogar satisfatoriamente com pensadores de diversas áreas. A esta transitoriedade entre a vida anterior desconstruída e aquela para a qual estava sendo burilado ou reconstruído para o renascimento, DaMatta (2010) chama de liminaridade. Eu, a exemplo do menino-índio que para ser reconhecido como homem-guerreiro foi submetido a um rito de passagem, sentia-me no limbo, perdido entre os limites de dois mundos. Tinha, porém, a esperança de que terminada a pesquisa e caso minha Tese fosse aceita pela academia, poderia ressurgir e voltar ao meu ambiente nativo. Isto acontecendo, eu não seria mais o mesmo, porque teria renascido em conhecimento e experiência. Afinal, foi para isto que me submeti a um severo processo de desconstrução e reconstrução.

No decorrer do trabalho de campo procurei fugir do que DaMatta (2010) chamou de tendências evolucionistas praticadas pelos antropólogos até o limiar do século XX. Assim sendo, não o restringi a uma mera coleta de dados sobre uma manifestação expressiva tradicional aparentemente em estágio inicial com possibilidades de evoluir para o eruditismo eurocentrista. Longe disso. Como na antropologia o que se faz é interpretar as descobertas da pesquisa, procurei registrar os fatos da forma como eu os entendi naquele momento, dentro da realidade daquela cultura, sem intervenções ou intromissões para mudá-lo em qualquer direção. Pretendo apresentar uma interpretação com base nas reflexões produzidas a partir dos dados coletados e das experiências vividas, deixando para futuros estudos tais reflexões. Não são os dramas de Guaramiranga. Mas, minha interpretação sobre eles (Geertz, 2011).

A partir dos contatos iniciais, realizados em janeiro de 2012, procurei intensificar a convivência com as pessoas de Guaramiranga. Meu intuito era conhecê-las, compreendê-las e aprender com elas como sua atividade era desenvolvida. Nos vídeos baixados no YouTube, percebi que os principais grupos que praticavam os Dramas Cantados de Guaramiranga eram formados predominantemente por senhoras na faixa etária dos cinquenta aos oitenta e tantos anos e que tais senhoras eram as guardiãs de uma tradição cultural que perdura por aproximadamente cem anos. Foi mediante estes olhares que iniciei a minha pesquisa.

## **1.2. As visitas a Guaramiranga – Diário da pesquisa**

Para iniciar o trabalho de campo tomei a iniciativa de me informar a respeito de Guaramiranga e dos seus dramas. Nos sites da Secretaria de Cultura localizei vídeos com notícias sobre o potencial turístico do Município. Na página de eventos artísticos, referências ao Festival Nordestino de Teatro, que são realizados na primeira quinzena de setembro, e ao Festival do Riso e da Flor, as Mostras dos Dramas de Guaramiranga que acontecem, impreterivelmente, na segunda quinzena de maio. No youtube, estavam alguns dramas apresentados na IV e VI mostras e outros sem identificação de período. A prévia busca de informações do interesse de

minha pesquisa é o que Marconi & Lakatos (2007, p. 176) denominam de “coleta de documentação indireta”. Foi por meio dessa técnica tive as primeiras noções de como eram e como se desenvolviam os Dramas Cantados de Guaramiranga. Em seguida, liguei para a Secretaria de Cultura de Guaramiranga em busca de nomes, telefones e endereços de algumas dramistas. Fui atendido pela Sra. Maria Iraci Ferreira, que me forneceu alguns números de celulares, dentre eles o de Dona Zilda Eduardo do Nascimento, tida por todos os informantes como a mais antiga Mestre de Dramas de Guaramiranga. Colhi mais algumas notícias sobre os dramas e anotei outros contatos que me poderiam ser úteis. Consegui, também, os e-mails e número de celular de Ivan Valentim, companheiro de trabalho de Iraci na Secretaria de Cultura e membro da Associação dos Amigos da Arte – AGUA. Seu nome sempre aparecia como produtor nos cinco filminhos de apresentações de grupos de drama de Guaramiranga nas Mostras dos anos 2008 e 2010, que eu havia baixado na internet.

Decidi dividir o foco de minha pesquisa em dois momentos: no primeiro, preocupar-me-ia com as possíveis origens dos dramas cantados de Guaramiranga. No segundo, concentrei meus esforços na tentativa de compreender a estrutura, finalidade e temática dos dramas praticados na sede do Município e no Distrito de Pernambuco.

De princípio, eu imaginara realizar a primeira visita de trabalho a Guaramiranga no período concomitante à realização das Mostras. Mas, nos contatos seguintes com Ivan Valentim sempre fui informado de que as datas ainda não estavam definidas. Havia, inclusive, a possibilidade de não serem realizadas em 2012. Dessa forma, decidi iniciar os contatos diretamente com as dramistas. Liguei para dona Zilda Eduardo, disse quem eu era e a que me propunha. A receptividade foi ótima. Assim, antecipei minha visita a Guaramiranga para os dias 28 e 29 de abril, com início dos trabalhos às 9 horas, na residência de dona Zilda Eduardo. Estava sendo iniciada a caminhada rumo à pesquisa de campo.

Dias depois, por acaso, soube que as dramistas viriam a Fortaleza para uma apresentação na Universidade Estadual do Ceará - UECE. Era uma grande oportunidade para conhecê-las pessoalmente e iniciar, de imediato, o registro iconográfico e fílmico.

No dia 09 de fevereiro, acompanhado pelo cinegrafista Marcos Cortez, filmamos na íntegra a apresentação dos grupos Tradição e Recordar é Viver. Foi no Auditório Prof. Aloísio Cavalcante da UECE, por ocasião do Seminário Política e Acesso à Literatura e ao Livro Enquanto Direito Humano. Eu e o cinegrafista - fotógrafo Marcos Cortez, chegamos cedo e deixamos filmadora e microfones ligados e testados. Quando as dramistas chegaram, fui até elas, identifiquei-me e pedi para falar com dona Zilda Eduardo. Era uma senhora de 85 anos. Apresentei-me e pedi permissão para filmar a apresentação. Ela, gentilmente, aquiesceu. Aproveitei a oportunidade para confirmar nossa visita a Guaramiranga no final do mês seguinte.

Ao me despedir daquelas senhoras, tive a sensação de que se iniciara, ali, um dos momentos mais importantes da pesquisa: aquele em que passei a ter contato direto com as dramistas. A própria receptividade que tive deu-me a sensação de que, nas visitas a Guaramiranga, seria plenamente possível intensificar ainda mais esses contatos, conhecê-las no ambiente em que vivem, fazer-lhes perguntas e ouvir suas versões da própria boca; sentar-me à mesa com elas e provar do café que haviam plantado, colhido e torrado. Iniciara-se, também, o que Marconi & Lakatos (2007, p. 196) denominaram de observação direta intensiva por meio da observação não participante, aquela em que o pesquisador “toma contato com a comunidade, grupo ou realidade estudada, mas sem se integrar a ela”, diferentemente da observação participante, na qual o pesquisador participa juntamente com a comunidade ou grupo, incorpora-se a ele, confunde-se com eles, “fica tão próximo quanto um membro do grupo que está estudando e participa das atividades normais deste” (2007, p. 177). Esta experiência foi desenvolvida ao longo de três anos, tempo em que procurei observá-las de perto, quase que participando de suas vidas como um parente recém-adotado, como aconteceu entre mim, Dona Zilda Eduardo e sua sobrinha Marta Carneiro, embora sem me envolver nas ações diretamente ligadas à realização dos dramas.

Nos dias que antecederam minha ida a Guaramiranga, tive o cuidado de ver e rever detidamente o filme da apresentação na UECE, bem como o material que havia colhido na internet contendo os cinco dramas das *Mostras* dos anos anteriores. Fundamentado neles, decidi realizar o que Marconi & Lakatos (2007, p. 192) denominam de observação direta intensiva, ou seja, aquela que se materializa por meio da observação e aplicação de entrevistas. Com muito cuidado e me



preocupando em enfocar apenas os pontos que me interessavam naquele momento, redigi algumas perguntas a serem formuladas aos informantes relacionados para a primeira visita. Certamente a lista de perguntas poderia ser alongada, repensada e reformulada ao sabor das respostas coletadas e, eventualmente, reaplicada. Assim sendo, cada uma das entrevistas poderia ser o ponto de partida para outras listas de perguntas. Optei em utilizar a entrevista semiestruturada pelos resultados obtidos na pesquisa de campo realizada com vistas à minha Dissertação de Mestrado. Considerei-a um procedimento simples, prático e viável (TRIVIÑOS, 1987, p. 146). Para facilitar a compreensão das perguntas formuladas, imaginei abordar as informantes utilizando uma linguagem bem mais leve e espontânea daquela que constava do meu roteiro. Decidi entrevistá-las como se estivesse conversando informalmente com elas. Temia causar constrangimento ao usar palavras que fugissem à compreensão imediata. O vocabulário foi o mais simples possível.

Dando prosseguimento aos preparativos, conversei via telefone com Ivan Valentim para confirmar dia e horário de nossa chegada. Na ocasião, fui informado que a VIII Mostra de Dramas estava programada para os dias 26 e 27 de maio. Assim sendo, apressei-me em redigir uma maratona de perguntas para satisfazer a minha curiosidade. Como as Mostras acontecem sempre à noite, agendei as entrevistas para os turnos manhã e tarde. Assim sendo, o período noturno seria reservado exclusivamente para a documentação do espetáculo.

Finalmente, no dia 28 de abril, eu e o cinegrafista Marcos Cortez chegamos às 8h em Guaramiranga para iniciarmos o trabalho. Nossa primeira parada estava programada para as 9h, na residência de Dona Zilda Eduardo do Nascimento, responsável pelo Grupo Tradição, o mais antigo do Município. O motivo de elegermos Dona Zilda como primeira entrevistada foi devido ao fato de ela ostentar o título de Mestre da Cultura Tradicional Popular do Ceará representando Guaramiranga.

A Secretaria da Cultura do Estado do Ceará – Secult, mediante a Lei número 13.351, de 27 de agosto de 2003, definiu como “Mestres da Cultura Tradicional Popular”, as pessoas, grupos e comunidades que são, reconhecidamente, detentora de conhecimentos da tradição popular do Estado. Por intermédio de edital público, a Secult identifica e recebe inscrições para o processo seletivo que confere o auxílio

financeiro vitalício aos selecionados no valor de um salário mínimo. Vê-se, portanto, que não é um título gracioso, mas uma seleção de propostas que são estudadas por uma comissão. O programa de reconhecimento e apoio aos artistas cujas artes e ofícios são ligados à cultura imaterial foi reconhecido pelo Ministério da Cultura com o prêmio “Culturas Populares”, em 2007. Dona Zilda Eduardo recebeu o reconhecimento de Mestre da Cultura Popular em 2005. Como contrapartida, Dona Zilda ensina os dramas para as professoras das escolas de ensino fundamental e médio. Tais professoras, por sua vez, repassam este conhecimento para as crianças e adolescentes dos grupos de dramas infanto-juvenis pertencentes às redes estadual, municipal e privada.

Não foi difícil encontrar o endereço de Dona Zilda. Todos da cidade a conheciam e demonstravam muito apreço por ela. Estava nos esperando na calçada com sorriso aberto e convidou-nos para entrar. Expliquei-lhe o motivo de minha visita. Ela se prontificou a nos ajudar no que fosse possível. Antes que eu fizesse qualquer pergunta, apressou-se em me entregar um Pen Drive com o arquivo “Caderno de Dramas de Dona Zilda Eduardo”. Foi uma atitude inesperada, pois tal caderno encerra 85 dramas catalogados por ela desde a infância. Por sua importância, eu achava pouco provável ter acesso parcial, tampouco total a este material.

A entrevista durou cerca de três horas e foi muito esclarecedora. Durante todo esse período, em momento algum ela demonstrou cansaço e conseqüente vontade de suspender a gravação. Muito pelo contrário. Nas vezes em que eu sugeri uma paradinha por mais curta que fosse ela insistiu que estava tudo bem. Quando eu, em algumas ocasiões, calava por alguns segundos, ele iniciava um novo discurso sobre certo drama que havia aprendido quando criança *e que era muito bonito e divertido*. Cantava-o e vez por outra interrompia o canto para explicar, com riqueza de detalhes, o local onde foi encenado, tipo de iluminação, figurino, cena, gestual e personagens. Esta disposição para cantar e explicar os dramas repetiu-se em todas as ocasiões em que nos encontramos, mesmo quando minha permanência deveria ser mínima. Sempre o discurso começava com *o senhor conhece o drama...* (?) e dizia o nome do drama. Em seguida, punha-se a cantá-lo dizendo com quem o tinha aprendido, as modificações que realizou no texto ao longo dos anos e quem o *representou* em tempos passados.

Entrevistar Dona Zilda foi mergulhar oitenta anos na história, voltar ao passado, exercitar sua memória que já começa a falhar. Bem antes de concluí-lo, tive a certeza de que aquele seria apenas o primeiro de outros tantos que deveria realizar. Possibilitou-me conhecer o que é drama cantado na visão de uma mestra no assunto; ouvir de sua própria voz o canto e a descrição das pecinhas que ela prepara desde criança, quando era uma garotinha de sete anos (hoje ela é uma senhora de 87); a confirmação de que os dramas tradicionais praticados naquela região são muito antigos e lhe foram ensinado por senhoras muito idosas, patroas, professoras, amigas, parentas e/ou viajantes que pediam rancho<sup>3</sup> no Sítio Arábia quando ela era ainda criança e morava com seus familiares naquele importante núcleo de produção cafeeira do Maciço de Baturité.

Foi por intermédio dela que soube como organizou o *Caderno de Dramas de Dona Zilda*, uma coletânea de 85 dramas que estavam sob a custódia de sua memória e que aos poucos foram sendo transcritos por parentas e amigas (ela afirma ter pouca leitura) até que seu neto Denny Marques os reunisse em um documento que hoje serve de referência para todas as dramistas do maciço de Baturité e de outras regiões do Ceará; como ela cria e ensaia os dramas; quem participa dos dramas; qual a temática explorada nos dramas; a receptividade da plateia que assiste aos dramas; os dramas escritos por ela sendo ensinado nas escolas e servindo como ferramenta para a educação; o aparecimento dos dramas na Serra de Guaramiranga, no período da exploração do café e da cana-de açúcar naquela região; o nascimento dos dramas nos terreiros em festas comemorativas às apanhas de café; novenário de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Guaramiranga; como faziam o palco no meio do terreiro sob a luz de lampiões e o calor da fogueira; como eram as roupas e os cenários; a importância dos dramas para a vida das dramistas; a seriedade com que elas encaram os dramas; a participação voluntária das dramistas que não possuem qualquer remuneração para se exibirem em público; ouvir, de sua própria voz, dramas tradicionais que ela aprendeu há mais de 70 anos e outros que foram criados mais recentemente, com a descrição do cenário, figurino, personagens e cena.

---

<sup>3</sup> Rancho é a denominação usada no campo para abrigo provisório ou descanso de viajantes. Dar ou conceder rancho significa hospedar o viajante por uma noite.

No dia seguinte, logo no início da manhã, entrevistei o Senhor Potiguar Fernandes Fontenele<sup>4</sup> em sua residência situada em um povoado denominado Linha da Serra, onde pernoitei. O maestro Poty, como é conhecido, declarou que não obstante ter sido Secretário Municipal de Cultura teve pouca aproximação com aquela manifestação cultural. No entanto, registrou sua discordância pela realização das Mostras de Dramas acontecerem em palcos de teatros. Disse que *Elas [as Dramistas] são espontâneas demais para se preocuparem e se adaptar com detalhes técnicos como sonorização, iluminação e posicionamento na caixa cênica*. Em sua opinião, os dramas deveriam ser apresentados de forma itinerante em teatros de arena sobre rodas. Nesse tocante, concluiu afirmando que havia até conseguido um caminhão com o intuito de transformá-lo em palco ambulante.

Ainda no período da manhã, às 10 horas, entrevistei o Senhor Ricardo Ruiz<sup>5</sup>. A entrevista com Ricardo Ruiz foi muito proveitosa. Além de referendar as afirmações de outros entrevistados, revelou detalhes a respeito de políticas governamentais voltadas para o ensino do drama nas escolas de Guaramiranga. Disse-me que desde sua posse no cargo que ocupava, vinha acompanhando pessoalmente todo o processo de divulgação e matrícula para a formação de novas dramistas. Encerrou sua fala vaticinando que a chegada dos Dramas nas escolas representava uma promessa de longevidade para a manifestação.

Às 11h entrevistei a dramista e comerciante, Senhora Terezinha Teixeira Barroso<sup>6</sup>. Ela narrou detalhes de cenas alegres e tristes de que participou e que lhe arrancaram risos e lágrimas (comprovando que no drama também existem peças tristes ou trágicas, não obstante a predominância da comicidade); de personagens (normalmente masculinos) que interpretou; como Dona Zilda organiza e ensaia os dramas; as improvisações que transformam um lapso de memória em comentários hilariantes, feitos de improviso, e que arrancam gargalhadas da plateia. Sua

---

<sup>4</sup> Potiguar Fernandes Fontenele foi Secretário de Cultura, Turismo e Empreendedorismo de 1999 até meados de 2000. É também Professor de Teatro da Universidade Federal do Ceará – UFC e Diretor do Departamento de Música da Universidade Estadual do Ceará – UECE. A entrevista foi concedida em sua residência em Guaramiranga no dia 29/04/2012.

<sup>5</sup> Ricardo Ruiz atualmente é Assessor Especial para Assuntos de Eventos, Marketing e Cultura junto ao Prefeito e a Primeira Dama de Guaramiranga. A entrevista foi concedida na Praça de Alimentação de Guaramiranga no dia 29/04/2012.

<sup>6</sup> Terezinha Teixeira Barroso é proprietária de uma pequena lanchonete na Praça de Alimentação do Teatro Rachel de Queiroz. Tem 68 anos e, começou a participar dramas entre os 35 e 40 anos de idade! A entrevista foi concedida na Praça de Alimentação de Guaramiranga no dia 29/04/2012.

entrevista também apresentou informações muito valiosas para enriquecer a minha compreensão sobre os dramas cantados de Guaramiranga.

Avaliando os dois primeiros dias de minha pesquisa de campo (1ª. Visita a Guaramiranga) concluí que boa parte dos entrevistados prestaram-me informações muito positivas para a análise técnica dos dramas nos aspectos musicais, cênicos e estruturais. No entanto, no aspecto histórico senti que ainda havia muita coisa a descobrir. Os informantes disseram que não sabiam, ou tentaram justificar-se alegando que não se lembravam porque já fazia muito tempo; não moravam em Guaramiranga naquela época ou simplesmente não conheciam a história de Guaramiranga. Deixei estas questões para a 2ª. Visita. Como deveria

Em 26 de maio de 2012 fiz a segunda visita a Guaramiranga, sempre acompanhado do cinegrafista e fotógrafo Marcos Cortez, desta vez para documentar a VIII Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festival do Riso e da Flor. Aproveitei a presença de dramistas de vários grupos para tentar saciar a minha sede de informações, agora com as preocupações voltadas para a origem dos dramas sem, no entanto, esquecer-me de tentar compreender a temática das cenas e a performance das dramistas. Assim, entrevistei mais uma vez Dona Zilda Eduardo, Dona Augusta Ferreira da Silva (dramista do Grupo Tradição), Maria Lúcia Florêncio Franco (responsável pelo Grupo Recordar é Viver), Francisco Ivan Valentim (Auxiliar Técnico da Secretaria de Cultura de Guaramiranga e membro do Conselho Fiscal da Água – Associação dos Amigos da arte de Guaramiranga), Dona Terezinha Maciel Coelho Bastos (Mestra Dramista e responsável pelo Grupo de Dramas do Distrito de Pernambuco) e Ana Maria Ferreira (ex-dramista e atual Coordenadora do Educandário Sonho de Criança). Nos contatos que mantive com as dramistas tive o cuidado de anotar endereços, números de telefones (fixos e celulares) e e-mails. É que no mês de junho deveria seguir para Belo Horizonte onde deveria cumprir dez meses de Estágio Doutoral na escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Durante minha permanência na capital mineira a pesquisa continuou via telefone e Internet. Quando de meu retorno a Fortaleza, as visitas foram retomadas e intensificadas. Na nova fase, voltei minhas atenções para o estudo dos dramas do Distrito de Pernambuco, por me parecer aqueles que apresentavam temáticas e

estruturas um pouco diferentes dos demais. Também visitei as escolas para verificar o trabalho desenvolvido junto aos alunos mediante a formação de grupos infanto-juvenis e o estudo dos dramas cantados como temas transversais. Por fim, estudei os dramas como espaço de cidadania, memória e qualidade de vida. Tomei esta decisão após perceber finalidades que vão além da arte e do divertimento. Tomei conhecimento de que experiências estão sendo realizadas com os dramas para combater males como depressão e princípio de demência. Soube que estão sendo experimentados como terapia ocupacional e exercícios para frear a perda de memória. Tais procedimentos estão sendo aplicadas com resultados animadores principalmente por Dona Zilda Eduardo e Dona Edite Carminha.

Retornei de Belo Horizonte em definitivo no dia 10 de abril de 2013. Infelizmente, não foi possível documentar pessoalmente a IX Mostra dos Dramas. Eu estava em momento muito difícil pela perda de uma pessoa importante de meu círculo de amizades acontecido em data concomitante ao evento de Guaramiranga. No entanto, via telefone e e-mail, combinei com Ivan Valentin que ele filmaria a Mostra e me concederia a cópia do DVD em setembro, quando da realização da Mostra Especial de Dramas no XX Festival Nordestino de Teatro. Dediquei os meses seguintes à revisão do texto escrito para o Exame de Qualificação e dos vários textos de apoio. Revezei esta atividade com ensaios para a continuação do texto final da Tese.

Ao todo, empreendi oito visitas formais na companhia de cinegrafista Marcos Cortez. Em cada uma delas procurava clarear e/ou esclarecer questões que ficaram obscuras nas visitas anteriores, como por exemplo: Qual a origem dos Dramas Cantados de Guaramiranga? Qual a participação do sítio Arábia nessa história? Em outras ocasiões, apenas acompanhado de minha mulher, fiz visitas de cordialidade à AGUA e à Secretaria de Cultura do Município. Aproveitava essas visitas para compartilhar material de pesquisa como DVDs com filmes das apresentações mais recentes que eu havia gravado e receber outros de mostras anteriores. Mesmo nas visitas informais levava um gravador digital e/ou a caderneta de questões para o caso de, em meio a uma conversa, surgirem informações alvissareiras.

A sétima e penúltima visita oficial a Guaramiranga tinha como finalidade documentar a Mostra Especial de Dramas realizada por ocasião do XX Festival

Nordestino de Teatro, levada a efeito em 14 de setembro de 2013. Foi muito importante porque ao retornar da última visita, ocorrida um ano antes, vinha com a falsa convicção de haver reunido, então, material suficiente para suprir as necessidades de dois, quem sabe, até três capítulos do trabalho. Ledo engano. Ao ler a boneca do livro *Memórias de Bailados e Comédias*, de Oswald Barroso (no prelo), tomei conhecimento de certos pormenores registrados nos dramas do Litoral Leste os quais eu ainda não conhecia, pois não havia informação a respeito em Guaramiranga. E se isto também acontecesse lá? Aproveitei, assim, alguns dos dias reservados às festas natalinas para revisar um imenso elenco de perguntas elaboradas ainda em Belo Horizonte, fruto das anotações assentadas no *Caderninho de Questões*. Trata-se de uma pequena caderneta que sempre levava no bolso com a finalidade de não me permitir esquecer as dúvidas (questões) que se me fossem aparecendo ou perder ideias que às vezes afloram nos lugares mais inesperados (transportes coletivos, restaurantes, passeios para descontração, visitas turísticas etc.). Afinal, eu já aprendera de outras experiências que a ideia vem e vai. E quando vai, às vezes não volta mais, perdendo-se nas profundezas do nosso esquecimento. Seleccionei e formatei um generoso número de perguntas direcionadas a algumas pessoas, com ênfase em Dona Zilda, Marta Carneiro e no pessoal da Secretaria de Cultura de Guaramiranga.

Minha primeira parada foi na Secretaria de Cultura. Lá, conversei com o Ivan Valentim e a Sra. Iraci Ferreira. Queria maiores informações, e se possível, reunir documentos (gravações de áudio e vídeo, panfletos etc.) de uma apresentação realizada em Guaramiranga pelo grupo Tradição, às 8 h e 30 min, do dia 08/12/2012. Soube por Ivan Valentim que se tratou de programação do Centro Cultural Banco do Nordeste, localizado no Município de Pacoti, situado um pouco acima de Guaramiranga. Valentim cedeu-me arquivo com algumas fotografias e prospecto relativos ao evento. Disse-me que, infelizmente, não filmara o espetáculo. Assegurou-me, no entanto, que contataria o pessoal do Centro Cultural Banco do Nordeste para solicitar cópia da filmagem, caso ela existisse. Infelizmente tal intenção resultou debalde. Aproveitei a oportunidade para receber o DVD documentando a IX Mostra dos Dramas, conforme havíamos combinado. Em seguida, reuni-me com Dona Zilda e sua afilhada Marta Carneiro, na residência desta última. Entre um café e outro, submeti à apreciação delas o elenco de

perguntas que trouxera e uma a uma as minhas questões foram aclaradas. Algumas das minhas dúvidas relacionadas ao financiamento dos dramas, venda de prendas e confecção do figurino, pormenores dos dramas praticados no Litoral Leste foram confirmadas. Tive, então, a certeza de que também acontecia de forma muito parecida em Guaramiranga. Outras, como os dramas servindo de rito de passagem para as dramistas jovens, foram veementemente refutadas pelas duas senhoras que testemunharam a inexistência de tal prática em Guaramiranga. Taxaram esta possibilidade de absurda. Mas, mais uma vez Dona Zilda e Dona Marta Carneiro falaram sobre o Encontro Anual das Mestras de Dramas, na Cidade de Limoeiro do Norte. Isto instigou a minha curiosidade de visitar Limoeiro e alguns Municípios do Vale do Jaguaribe para observar se realmente os dramas são praticados e como isto acontece naquela zona ribeirinha.

Em março de 2014 o cinegrafista Marcos Cortez, que me acompanhou durante todo o período do trabalho de campo, e o maestro Rômulo Santiago Félix, meu ex-aluno e substituto na direção da Banda de Música Juvenil Dona Luíza Távora, decidiram seguir juntos para o Vale do Jaguaribe para me auxiliarem na investigação da existência ou não de grupo (s) de drama em Limoeiro do Norte e cidades ou distritos circunvizinhos. Fortuitamente, no dia 19 de março, logo ao chegarem a Limoeiro, foram informados de que no Distrito de Lagoinha, pertencente ao Município de Quixeré, fronteiro com Limoeiro do Norte, havia um único grupo de dramas e que este estava naquele exato momento ensaiando no alpendre de uma residência para apresentar-se à noite por ocasião dos festejos alusivos ao Dia de São José, Padroeiro do Estado do Ceará. De imediato, munidos de máquina fotográfica e câmera de vídeo seguiram para o local indicado por populares e filmaram parte do ensaio. À noite, na pracinha de Lagoinha de Quixeré, documentaram todo o espetáculo que durou aproximadamente uma hora e meia.

De volta a Fortaleza, Marcos Cortez realizou o trabalho de edição das imagens capturadas durante a performance do Grupo de Dramas de Lagoinha do Quixeré que me possibilitaram visualizar elementos que no momento devido poderiam ou não serem anexados à tese. Soube, inclusive, que naquela região existe um grupo de dramas formado exclusivamente por homens, fato inédito em se levando em consideração que nos demais polos de dramas a participação dos homens é mínima ou inexistente restringindo-se apenas ao acompanhamento



musical. Também foi importante observar que alguns dos dramas registrados também são encenados em Guaramiranga. Mas, são estruturados com letra e melodias diferentes. O mesmo observei com relação à maneira como são interpretados e pela presença de tocadores acompanhando as cenas. Fotografar o tipo de palco e empanada poderão ilustrar, oportunamente, alguns comentários e considerações dos três autores que utilizarei para referenciar meu trabalho: Barroso, Freitas e Pontes.

A última visita que empreendi a Guaramiranga ocorreu no dia 25 de maio de 2014, quando documentei a X Mostra dos Dramas - Festa do Riso e da Flor. Durante o espetáculo fui surpreendido por Dona Edite Carminha que apresentou um tipo de drama que até então eu não vira. Ela e as outras dramistas não me souberam dizer como se poderia classificá-lo. Sugerir, inicialmente, denominá-lo de “DRAMA MÍMICO”, considerando que as dramistas interpretam com gestos o texto de um disco que está sendo reproduzido pelo serviço de som do teatro e que em nenhum momento elas emitem qualquer som. Apenas representam com gestos as palavras do cantor como se a voz dele estivesse saindo da boca delas.

Esta visita marcou os últimos contatos, últimas tiradas de dúvidas e análises críticas do que foi feito e o que ficou por fazer. Aproveitei para esgotar informações sobre performance, gestual, diversidade de letras e melodias e, finalmente, quanto às possíveis origens dos Dramas Cantados de Guaramiranga. Aproveitei para receber as biografias das dramistas que comporão o Dossiê, programado para constar nos anexos da Tese.

Nas oito visitas oficiais que fiz, a Guaramiranga acompanhado do cinegrafista e fotógrafo Marcos Cortez, e em outras de cortesia que realizei a Guaramiranga na companhia de minha mulher, conversei com 28 memorialistas, sendo 20 dramistas e oito pessoas, algumas ligadas à administração de Guaramiranga e que, portanto, conheciam a história do Município e outras que têm vínculo familiar com as dramistas ligadas por laços de família; documentei duas Mostras dos Dramas Cantados de Guaramiranga – Festival do Riso e da Flor (VIII e X), resgatei dois DVDs registrando a IV e a VI Mostra dos Dramas registradas pela ECOS – Escola de Comunicação da Serra e que se haviam extraviado; recebi de Ivan Valentin o DVD da IX Mostra, aquela que não pude registrar pessoalmente por motivo de

falecimento de pessoa amiga; registrei com Marcos Cortez a XIX e a XX Mostra Especial de Dramas do FNT; documentei em vídeo 83 dramas distribuídos em 9 grupos de drama assim distribuídos: 31 pelo Grupo Tradição, 12 pelo Grupo Raízes de Guaramiranga, 4 pelo Grupo Resgate, 2 pelo Grupo de Dramas do Distrito de Pernambuco, 9 pelo Grupo Firviando no Terreiro (pertencente ao Educandário Sonho de Criança), 6 pelo Grupo de Dramas do Colégio Júlio Holanda, 6 pelo Grupo de Dramas Ciranda da Arte (Creche Rita Célia), 5 pelo Grupo de Dramas Sol da Serra (Escola Municipal de Ensino Fundamental Linha da Serra) e 8 do Grupo de dramas recordar é Viver. Alguns dos dramas catalogados foram registrados mais de uma vez e por grupos diferentes.

### **1.3. As dificuldades encontradas na pesquisa de campo**

Se Isolar-se do mundo social conhecido, mesmo que temporariamente, constitui-se ato aparente de violência para com os nossos sentimentos humanos, como se morrêssemos para o mundo conhecido e seguro, entregarmo-nos por inteiro à missão de capturar novos conhecimentos, mesmo que situados nos confins do tenebroso mundo social desconhecido, é o sacrifício a que se submetem voluntária e prazerosamente todos os antropólogos ou seus novéis.

Foi com esse espírito que encarei o trabalho de campo. Obviamente, as dificuldades encontradas e enfrentadas nesta primeira etapa de trabalho, nem de longe se assemelhavam àquelas dos ritos de transição e passagem. Mas, elas existiram e certamente sempre existirão.

Ao longo da pesquisa tive o cuidado de enumerar as seguintes dificuldades:

- A incerteza da realização da Mostra em 2012 causou muita expectativa, preocupações, tempo perdido e despesas com ligações telefônicas à Secretaria de Cultura de Guaramiranga e às dramistas.
- O deslocamento de Fortaleza ao Município pesquisado era obstaculizado, não pela distância de 110 km, mas pelos últimos 20, em estrada estreita, sinuosa, serrana e sem acostamento. Ao retornar a casa após um extenuante dia de visitas, entrevistas e registros, enfrentá-la-ia em declive e, muitas

vezes com a visibilidade drasticamente prejudicada pela serração. O risco de acidente era real, iminente.

- Informantes que, mesmo tendo seus depoimentos agendados previamente, não compareceram ao lugar combinado ou não se encontravam em suas residências. Alguns tiveram a gentileza de se justificarem. Outros, não.
- Encaminhamentos realizados por mala postal extraviaram-se e jamais foram concretizados.
- Entrevistar informantes via internet parecia um procedimento metodológico simples e ágil. Mas, tornou-se ineficiente e lento. Destinava-se a pessoas de vida profissional atribulada ou não residente em Guaramiranga. Visava, também a, a partir do período em que eu estivesse em Belo Horizonte cumprindo o estágio doutoral, esclarecer alguns pontos da pesquisa. Mas, justificativas de pane no aparelho, problemas com a operadora ou indisponibilidade de tempo, contribuíram para o insucesso da ideia. Algumas insistiram na promessa de que iriam encaminhar material o mais rapidamente possível, mas não o fizeram. Outras, sequer deram resposta.

Mas, estas foram exceções. A regra configurou-se na disponibilidade da maioria dos informantes que de forma atenciosa, cortês e até orgulhosa (afinal, teriam seus nomes registrados em trabalho acadêmico) responderem as perguntas que lhes foram formuladas. Funcionários da Secretaria de Cultura, como Ivan Valentim e Ivani Ferreira, não mediram esforços na prestação dos serviços que lhes foram solicitados como informações, documentos e localização de endereços e telefone dos informantes. Ivan Valentim, muitas vezes afastou-se de suas obrigações profissionais para me acompanhar pessoalmente ao encontro de memorialistas que não consegui localizar. Sem a colaboração desses informantes, o trabalho de campo teria sido significativamente prejudicado.

Nesse sentido, se fui submetido a algum rito de transição - penso que realmente fui e ainda estou sendo - assumi o papel de um noviço privilegiado.

Causou-me estranheza, porém, a despreocupação das instituições de Guaramiranga para com o registro e conservação da memória dos dramas cantados. Não encontrei - seja na Biblioteca, na Secretaria Municipal de Cultura ou na AGUA,

material referente às primeiras sete Mostras dos Dramas cantados, tampouco das Mostras Especiais de Dramas do FNT. Soube da existência de materiais como fotografias, folders, além de gravações em estúdio de algumas melodias dos dramas interpretados pelas principais dramistas locais; de DVDs com as imagens das apresentações dos dramas (fato comprovado quando encontrei cinco deles na internet). Mas, problemas pontuais como computadores em manutenção ou, depois de reparados, o desaparecimento de parte do material salvo em suas memórias, principalmente as imagens registrando os dramas em performance, frustraram minha curiosidade. Na Secretaria da Cultura, logo na entrada, há fotografias de dramistas. Mas, seus nomes sequer estão assinalados. Datas e locais não foram registrados. Pareceu-me descuido dos gestores locais não perceberem a importância da criação de programas e ações visando, não somente à produção, mas também ao registro documental de uma das mais significativas manifestações expressivas tradicionais da cultura do município, reconhecidamente relevante para o turismo e economia local.

Mas, este não é um privilégio, se é que podemos assim dizer, dos gestores da cultura de Guaramiranga. Carvalho (2009) registra sua preocupação em vista da inexistência de políticas culturais que contemplem a produção e preservação de registros documentais relativos às encenações, bem como o desenvolvimento de coleções especializadas na área. Não se preocupar com o registro implica privar as futuras gerações de conhecer a história de sua própria cultura. Como tais registros não são realizados, pessoas como Dona Zilda, Dona Augusta Ferreira, Dona Marta Carneiro, Dona Edite Carminha, Dona Tutu, Dona Terezinha Teixeira e muitas outras dramistas, fatalmente cairão no esquecimento juntamente com os personagens memoráveis, engraçados ou tristes dos dramas cantados que encenaram por toda uma vida e que encantaram gerações. Durante a pesquisa, soube de outras senhoras que praticaram drama em Guaramiranga quando ainda era o pequeno Distrito conhecido por Conceição. É o caso de Dona Zetinha, falecida há algumas décadas. Dela, pouco se sabe, pois já se perdeu da memória da população.

Debruçando-me sobre o assunto, afloraram-me os seguintes questionamentos: onde poderei encontrar os registros dos dramas encenados no Pan-americano, bairro onde os vi pela primeira vez? Quem eram as dramistas que

os encenaram? Qual o título daqueles dramas? Teria algum que hoje faz parte do Caderno de Dona Zilda ou de Dona Edite Carminha? Provavelmente não possa encontrar respostas para estas inquietações, pois foram engolidas pela poeira do tempo. O mesmo problema aconteceu no bairro Mucuripe, zona praiana de Fortaleza. Li em Barroso (no prelo) que algumas dramistas do Litoral Leste aprenderam drama naquele bairro e levaram a experiência para ser ensinada em outros municípios como Aracati, Beberibe e Fortim. Mas, atualmente, não se sabe nada a respeito do movimento dramista no Mucuripe, pois não existe qualquer publicação ou registro a respeito.

Na 25ª Reunião da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação a Ciência e a Cultura – UNESCO<sup>7</sup> realizada em Paris entre os dias 17 de outubro e 16 de novembro de 1989 considerando, entre outros fatores, a importância da cultura tradicional e popular como parte integrante do patrimônio cultural e da cultura viva, foi produzido um documento denominado *Recomendação Paris* ou, mais especificamente, *Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular*, assinado em 15 de novembro de 1989. Nele, a UNESCO recomenda aos Estados-membros a aplicação das disposições gerais, entre as quais destaco a C (p. 3) que se refere à conservação da cultura tradicional e popular mediante a documentação da cultura tradicional e popular. Segundo ela, a documentação tem por objetivo que os pesquisadores e detentores da tradição possam dispor de dados que lhes permitam compreender o processo de modificação da tradição, no caso de não utilização por algum tempo ou de evolução destas tradições. Nesse sentido, recomenda aos Estados-membros, a adoção de medidas como a criação de arquivos para o adequado armazenamento da cultura, possibilitando a sua disponibilização à pesquisa dos interessados; a criação de museus, para sua exposição; a harmonização dos processos de cópia e arquivo; preparação de cópias de segurança, entre outros igualmente importantes. Encaminhei uma cópia deste documento à Secretaria de Cultura de Guaramiranga para que conhecesse a privação a que fui submetido visando a que o fato não venha se repetir com outras pessoas interessadas em conhecer os dramas cantados, sua origem, trajetória e possíveis modificações através dos tempos. Talvez, uma solução

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=261>>. Acesso em: 14 nov. 2012. IPHAN. *Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular*

em curto prazo fosse aproveitar o material recolhido em minha pesquisa de campo criando um espaço para a salvaguarda da memória dos dramas cantados, embrião, possivelmente, de um memorial dos Dramas Cantados de Guaramiranga. Seria uma fonte onde os curiosos do assunto iriam beber conhecimentos e darem sua parcela de contribuição para futuros estudos e pesquisas.

Também percebi que, de todas as dramistas, só Maria Lúcia Florêncio Franco, responsável pelo grupo Recordar é Viver, possuía o registro em DVD da Mostra de Dramas (IV). Nenhuma das outras conseguiu esta regalia. Soube por intermédio dela própria que isto somente foi possível porque seu irmão fora, então, o Secretário Municipal da Cultura. Ora, as dramistas têm duplo papel no contexto dos dramas em Guaramiranga: são responsáveis pela manutenção - ao manterem ativa a manifestação - e pela difusão, quando por meio da manifestação levam o drama ao conhecimento do público. Além disso, são praticantes diletantes, ou seja, não exigem compensação financeira para ensiná-lo ou para praticá-lo, fazendo-o por puro prazer. Perguntei ao senhor Ivan Valentim por que a Secretaria da Cultura não as premiava com a concessão de um DVD com a Mostra do ano anterior ao final da Mostra do ano seguinte? A ideia parecia-me razoável. Ivan disse-me que, a partir daí, disponibilizaria a cópia dos DVDs a quem se interessasse desde que trouxesse o disco virgem.

Com relação a isto, destaco na Documentação Paris a recomendação “D”<sup>8</sup> (sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular) a disposição “b” (p. 4), que recomenta aos Estados membros a garantia do direito de acesso das diversas comunidades culturais à sua própria cultura tradicional e popular, apoiando também seu trabalho nas esferas da documentação, arquivo, pesquisa. Mas, também seria injusto se não sublinhássemos que o poder institucional local contribui para a manutenção de seus núcleos culturais, uma vez que promove anualmente, entre outros eventos a Mostra de Dramas e o Festival Nordestino de Teatro.

Com o andamento do trabalho de campo, fui compreendendo o quanto os dramas cantados são importantes não somente para a cultura local, mas, também para as próprias dramistas e o povo em geral que frequenta o Teatrinho Rachel de Queiroz para assistirem às apresentações. Percebi o entusiasmo e a atenção que

---

<sup>8</sup> Idem.

populares e dramistas demonstram às pessoas que os procuram para prestarem depoimento a respeito da manifestação. Como o apoio que recebem é muito restrito, as dramistas, em particular, prestam gratidão a quem as procura para falar sobre dramas. Ilustro esta afirmação com o seguinte fato: Ao final da Mostra Especial de Drama, que aconteceu no dia 09 de setembro de 2012, por ocasião do XIX FNT, as dramistas, por intermédio de Dona Zilda Eduardo e Dona Marta Carneiro agradeceram minha presença e anunciaram ao público que eu estava pesquisando aquela linguagem do teatro popular. Isto provocou a afluência artistas, diretores e professores de teatro de vários Estados nordestinos que me rodearam movidos pela curiosidade de saberem maiores informações sobre os dramas. Alguns propuseram parcerias para aprofundamento daquela conversa informal. Queria, também, que eu lhes indicasse alguma bibliografia referente ao assunto.

Este fato ilustra, por si só, a necessidade de as instituições públicas e privadas preocuparem-se não somente em manter viva, mas também em documentar e disponibilizar informações acerca das manifestações tradicionais de sua gente, para que estes conhecimentos possam ser difundidos e desfrutados dentro e fora de suas fronteiras. Seria o caso de se seguir os conselho de Carvalho (2009) que propõe a publicação “de coleções especializadas nessa área de estudo” . Tais publicações tanto poderiam compor o acervo da Biblioteca Municipal de Guaramiranga quanto serem distribuídas para as principais bibliotecas do Ceará, mediante convênio ou parceria entre a Secretaria de Cultura de Guaramiranga e a SECULT.

Na tentativa de recuperar os documentos registrando a memória dos dramas cantados locais recorri aos esforços pessoais de Ivan Valentim e de dramistas como Maria Lúcia Florêncio Franco. Lúcia presenteou-me com a cópia do DVD que estava em seu poder. Paulatinamente, parte do material extraviado foi sendo recuperado fruto de uma “caçada” que se estendeu por quase um ano. Dessa forma, fotografias, artigos e dois DVDs registrando na íntegra a IV e a VI Mostras dos Dramas de Guaramiranga - realizadas, respectivamente, em 2008 e 2010 – passaram a ser disponibilizadas para pesquisa e estudo nos arquivos da Secretaria de Cultura de Guaramiranga. Os dois artigos localizados, ambos assinados por Francisca Ivanilde Ferreira (Nilde Ferreira) foram muito importantes para o início de minha pesquisa. O

primeiro, intitulado *Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga – 15 anos*<sup>9</sup>, realiza uma breve panorâmica da história das artes cênicas do município a partir dos dramas, a criação do Grupo Cangalha e, finalmente, a criação dos Festivais de Teatro. O segundo, intitulado *Uma Breve História da Cultura de Guaramiranga*<sup>10</sup>, é uma incursão pela história de Guaramiranga. Inicia-se com a descoberta dos dramas nas fazendas prolongando-se até a criação dos diversos movimentos culturais do município. Diante deste resgate, a Secretaria da Cultura pareceu entender a necessidade de criar um núcleo especializado na salvaguarda dos materiais de pesquisa relacionados aos dramas. Por minha sugestão, a Secretaria acenou com a possibilidade de se criar, em futuro próximo, o Memorial dos Dramas Cantados de Guaramiranga. Foi a forma que encontrei para agradecer às pessoas que me receberam e abdicaram de suas atividades doméstica ou profissionais para prestar informações indispensáveis à concretização do presente trabalho, caracterizando o que se convencionou chamar de Etnográfica Participativa. É, também uma forma, de se implementar na Secretaria de Cultura de Guaramiranga a disposição “C” das recomendações emanadas da 25ª. Reunião da Conferência Geral da UNESCO<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://aguafnt.blogspot.com.br/p/historico.html>> Acesso em: 20 jun. 2012

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://www.agua.art.br/brevehistoria.html>>. Acesso em: 26 ago. 2012.

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=261>>. Acesso em: 14 nov. 2012. IPHAN. Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular



## 2. DRAMA E DRAMAS POPULARES

Nas primeiras reflexões referentes ao que seriam *dramas cantados*<sup>12</sup>, senti-me perseguido por questões e dúvidas como: Que seriam dramas? Há diferença entre os dramas do teatro clássico ocidental e os dramas cantados de minha pesquisa? Para saciar minha curiosidade busquei várias fontes, inclusive a internet. Na internet consegui alguns artigos, dissertações e teses. Lendo os trabalhos encontrados localizei nas bibliografias livros que me aproximavam do assunto. Prosseguindo nessa investigação, obtive respostas para algumas das infundáveis dúvidas que me perseguiram, perseguem e certamente perseguirão.

### 2.1. Drama

Inicialmente, procurei entender o significado da palavra *drama*, que no senso comum é rotineiramente associada a situações difíceis do cotidiano. Em Guaramiranga, por exemplo, ao entrevistar a dramista Maria Augusta Ferreira da Silva<sup>13</sup> perguntei-lhe o que entendia por *drama* e obtive seguinte resposta: “Drama é tudo aquilo que acontece na vida da gente. Por exemplo: minha vida é um drama”! Mas, esta concepção não é propriedade exclusiva de Dona Augusta Ferreira. Os meios de comunicação (rádio, televisão, jornal e internet) frequentemente trazem notícias metonimizando a palavra *drama* como sinônimo de desgraça, catástrofe ou situações difíceis do nosso dia-a-dia que nos causam dor, sofrimento ou trauma. Sem maiores esforços pincei da internet uma manchete que dizia “DEPRESSÃO E SUICÍDIO, **OS DRAMAS** DAS TRIBOS DO ESTADO”, para em seguida noticiar que “um dos principais tormentos das tribos Guarani e Coiavá, em Mato Grosso do Sul, é

---

<sup>12</sup> Dramas cantados é a expressão usada por mim e pelas professoras Maria de Lourdes Macena e Maria da Glória Feitosa Freitas para nos referirmos aos Dramas Populares, denominação usual do pesquisador Oswald Barroso. Já Márcio de Araújo Pontes, em *O drama em si: histórias e memórias de mulheres dramistas nas comunidades de Tucuns, Pindoguaba e Poço de Areias em Tianguá-Ceará*, prefere denominar esta manifestação espetacular simplesmente por DRAMA. No entanto, todas desembocam no mesmo rio sendo, portanto, indiferente a utilização de qualquer das três denominações.

<sup>13</sup> Maria Augusta Ferreira da Silva é dramista do Grupo Tradição. A entrevista foi concedida em sua residência no dia 26/05/2012.

o suicídio de jovens”<sup>14</sup>. Em passado recente, todos os meios de comunicação do Brasil destacaram os “**Dramas**” causados pelas fortes chuvas no Rio de Janeiro provocando deslizamentos que soterraram casas e ceifaram incontáveis vidas. Em 2011, também motivados por fortes chuvas acima do índice pluviométrico normal para o período, alguns rios saíram de seus leitos e destruíram cidades quase que completamente. As ruas transformaram-se em extensões de rios. Os prejuízos materiais e humanos foram incalculáveis. Os noticiários informavam-nos com muita ênfase o *Drama* das populações ribeirinhas que tiveram suas casas, plantações e todos os bens conquistados ao longo de uma vida destruída pelas enchentes. O mesmo também acontece nos esportes em geral. Quantas vezes ouvimos o narrador, emocionado, informando-nos do final dramático de uma partida de futebol, vôlei ou basquete? Da chegada *dramática* de um carro de Fórmula Um, de um nadador ou corredor de maratona?

Contingenciado pelo próprio dinamismo das línguas vivas, como é o caso do português, o tempo, por intermédio das pessoas e dos meios de comunicação de massa encarregou-se naturalmente de criar neologismos, tirar palavras de circulação e criar novos conceitos para palavras que são historicamente tradicionais em determinados tipos de conhecimentos humanos. Foi o que aconteceu com a palavra *drama*. Não é de agora que assumiu a conotação de, por exemplo, conjunto de acontecimentos difíceis e de grande intensidade emocional, desgostos, mazelas e percalços dos mais variados tipos a que os seres humanos são submetidos no decorrer de uma existência, causando-lhes prejuízos diversos, sofrimento e dor.

Vasconcellos (2010, p. 95) no Dicionário de Teatro, explica-nos que o elemento propulsor da narrativa dramática é o CONFLITO, ou seja, “*o enfrentamento direto dos agentes da AÇÃO*”. Considerando que este choque entre os personagens é o motor que movimenta a ação, tornou-se comum a utilização do vocábulo em situações do cotidiano em que o conflito está presente. No sentido literário, a palavra drama - que se originou por volta do século V a. C., na antiga Grécia Aristotélica, significando “ação” - parece configurar um texto destinado à representação independentemente de ser comédia, tragédia ou farsa, que imita a realidade por meio de personagens em ação dialogando sobre situações do cotidiano humano,

---

<sup>14</sup> Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,depressao-e-suicidios-os-dramas-das-tribos-no-estado-,952737,0.htm>> Acesso em 03 nov. 2012.

sem a presença de um narrador. Esta acepção encontra eco no dicionário Houaiss e Aulete (2009, p. 712), que o conceitua como “*qualquer narrativa no âmbito da prosa literária em que haja um conflito ou atrito. Pode ser conto, novela, romance etc.*” É uma palavra usualmente encontrada no cinema, na televisão, podendo também significar “um texto ficcional, peça teatral ou filme de caráter sério, não cômico, que apresenta um desenvolvimento de fatos e circunstâncias compatíveis com os da vida real”.

Sarrazac (2012, p. 54) sugere que na dramaturgia a palavra conflito assume o significado particular de choque e serve para designar toda de qualquer “situação que coloque em cena duas entidades antagônicas – dois indivíduos, mas também dois países em guerra ou dois desejos no seio de uma mesma consciência [...]”. Para ele, conflito caracteriza a noção de

“colisão” dramática, oriunda dos Cursos de estética de Hegel. A própria ideia de colisão remete a um teatro de ação no qual o desenrolar da fábula acompanha as diferentes etapas de uma luta. Nesse sentido, a história da noção dramaturgica de conflito seria a de um lento desaparecimento, acompanhando a erosão da ação dramática. (SARRAZAC, 2012, p. 54)

No sentido mais amplo da palavra, no pensamento de Sarrazac (2012), são os conflitos que continuam alimentando as tensões, oposições e lutas nos textos desde o teatro de Sófocles, em menor intensidade, aos modernos e contemporâneos. No entanto, o mesmo fenômeno não parece ter acontecido na poética de Aristóteles, pois para ele, a reviravolta do destino era mais significativa que os conflitos interpessoais.

Em minha experiência de músico acumulada, sobretudo, na performance musical de banda sinfônica e raríssimas incursões nas artes cênicas, drama pareceu-me uma palavra muito usual e importante no contexto do teatro. Assustei-me com as inúmeras acepções existentes nos dicionários e os incontáveis autores que se debruçaram sob o assunto na tentativa de explicá-lo. Esslin (1986, p. 11), logo nas páginas iniciais de seu livro *Uma anatomia do drama* diz: “Muitos milhares de volumes tem sido escritos a respeito do drama e, no entanto, parece não existir uma definição do termo que seja universalmente aceita”. Esta inaplicabilidade universal do conceito deve-se às especificidades culturais inerentes a situações sociohistoricamente determinadas nas quais cada povo formula seu conceito de

drama. Assim é que na França do século XVIII é usado “apenas para qualificar um gênero em particular: o burguês”, “e posteriormente o drama romântico e o drama lírico” no século XIX. No Brasil, “dentro de uma tradição americana adotada por nosso teatro, o drama é imediatamente associado ao drama psicológico”. (PAVIS, 2008, p. 109).

Embora sem desconsiderar as inúmeras definições de dramas, Esslin (1986, p. 13) alerta para os riscos de torná-las absolutas, engessadas, inequívocas impossibilitando, assim, o desenvolvimento orgânico de novas formas, experimentações e invenções. Conclui, dizendo que “uma atividade como o drama tem delimitações fluidas que ela pode renovar-se continuamente a partir de fontes que, até aquele momento, haviam sido consideradas como resíduos para além de seus limites”. Além do mais, o termo DEFINIÇÃO denota uma explicação precisa ao passo que CONCEITO envolve a caracterização de um objeto, fenômeno, uma prática cultural por meio de suas características gerais. Desse modo, este último talvez seja muito mais adequado à construção do pensamento nas artes, como é o caso dos dramas.

As análises de Esslin sobre drama estão em ressonância com a fala de Dona Augusta, quando diz que “a vida é um drama”. É possível compreender drama como algo que é extraído do cotidiano, do íntimo das pessoas ou que faz parte indissociável delas, do seu dia-a-dia, de suas alegrias e tristezas, divertimentos e compromissos; sonhos e realidades; esperanças e decepções; de suas preferências filosóficas, religiosas ou políticas, reconstituídas e revividas no momento em que são representados na forma de espetáculo mediante um todo artístico que engloba sons ou a eloquência dos silêncios, poesia ou prosa, presença física de atores em cena, de bonecos ou mesmo de sombras, despertando os mais diversos sentimentos da alma humana. Às vezes, o palco deixa de ter a sua exclusividade necessariamente material para assumir outras condições. Vai desde o palco físico ou real, como o que conhecemos ao virtual, aquele que se desenha em nossas mentes quando assistimos a uma radionovela ou mesmo a uma propaganda de rádio e, finalmente, a uma tela de cinema, ao assistirmos a um filme. Mas, de todos os elementos citados, Esslin lembra que não podemos prescindir do mais importante: o personagem. Ele é a essência do drama. Não se pode conceber a existência de dramas sem personagens. Sejam eles humanos ou não, animados ou inanimados.

Peacock (2011) parece concordar com Esslin (1986), quando reflete quão desafiador é definir, de modo satisfatório, a natureza do drama como forma de arte considerando que ele pertence tanto à literatura quanto ao teatro e tem na pessoa que age e fala seu ponto de intercessão. Drama é, portanto, para Peacock (2012) uma “forma composta” que utiliza várias artes para um único fim. Isto, provavelmente por sua versatilidade de homem que atuava em muitas frentes: foi dramaturgo, autor, cenógrafo, e figurinista. Para ele, uma única teoria da literatura não seria suficiente para que se fosse possível criar algo que explicasse de forma aceitável a variedade do drama, os principais tipos de peças, a relação entre interpretação, ação e diálogo, o uso alternado de verso e de prosa e a criação do estilo e do efeito poético. Mas, não obstante ser uma forma de expressão intrinsecamente ligada à literatura, o drama não se desenvolve apenas mediante a linguagem. Há, principalmente o ator que age, fala, canta ou declama, propiciando dramaticidade à performance, caracterizando o drama em si.

Peacock (2011) propõe duas vertentes para responder o que significa a palavra drama que, segundo ele, se completam. Uma de carácter histórico, que ele considera complicado, e outra teórica e comparativamente simples. Das duas, detive-me apenas na vertente histórica, por entendê-la mais próxima daquilo que julgo pertinente ao estudo em desenvolvimento.

Sob a perspectiva histórica, ele parece concordar com Esslin (1986), pela grande quantidade de variação de formas, cada uma apresentando significações e variações diversas e em culturas diferentes. Peacock (2011, p. 206) diz que em épocas e culturas das mais variadas, drama “significa muitas coisas para muitos indivíduos”. Isto fica mais evidente e complexo quando se leva em consideração, que em tempos mais recentes, “manifestações de idiossincrasias pessoais que contrastam com o drama, como as peças religiosas, sejam firmemente baseadas em crenças e cultos”. Em períodos mais remotos, mistérios e moralidades que marcaram a Idade Média cristã, dramas elisabetanos, comédias de costumes, tragédias e comédias gregas e tantos outros.

A propósito disto, em Pernambuco, Distrito de Guaramiranga, há um grupo que foge completamente dos padrões e características dos demais. Sua temática é voltada para temas religiosos, apresentando cenas de adoração e

coroação de Nossa Senhora, e monólogos, diálogos e narrativas que falam de todo o processo de construção e desenvolvimento da família, do nascimento, ao desenvolvimento, casamento, nascimento dos filhos e netos, culminando com a morte.

No período da colonização do Brasil há inúmeros registros da formação cristã ministrada por padres Jesuítas da Catequese como José de Anchieta, Fernão Cardim, Aspilcueta Navarro, Manuel da Nobrega, entre outros religiosos mediante representações de peças. Elas foram formidáveis ferramentas para a difusão do catolicismo, como já havia acontecido no teatro romano medieval encenado por membros da igreja, como padres e monges. O modelo, entretanto, não é aceito como Drama, na visão de Szondi (2001), que considera como tal apenas uma determinada forma da poesia teatral que excluía as peças religiosas da Idade Média e as peças históricas de Shakespeare, que fundiam, segundo Pavis (2008, p. 109) “o grotesco e o sublime, o terrível e o bufão, a tragédia e a comédia”.

Szondi (2001, p. 29), ensina-nos que o drama moderno iniciou-se no Renascimento com a supressão do prólogo, do coro e do epílogo da forma dramática até então vigente. O homem renascia e despertava “da ruína da visão de mundo medieval” com ideais de liberdade e vontade de discutir seus problemas e decidir seu próprio destino. O Renascimento marcava o fim do Teocentrismo e início do Antropocentrismo.

No Renascimento, segundo Szondi (idem, p. 30) o Drama Moderno concentra-se exclusivamente na reprodução das relações entre os seres humanos e elege o diálogo como elemento de mediação universal. É uma forma de romper os grilhões que prendiam as artes ao julgo da religião, durante o medievo. Surge o DRAMA ABSOLUTO que só representa a si mesmo e, para firmar-se como relação dramática, desliga-se de tudo que lhe é externo, pois “não conhece nada além de si”. É uma dialética fechada, mas livre para ser redefinida a cada momento.

Para Sarrazac (2012, p. 73), o drama absoluto já havia sido pensado por teóricos desde os tempos de Aristóteles visando a conferir-lhe um caráter normativo “no âmbito de uma concepção dialética da forma e do conteúdo”. O drama absoluto exclui “todo elemento exterior à troca interpessoal exprimida pelo diálogo”. O texto, elemento determinante no fazer teatral e responsável pela vida do espetáculo, passa

a ter definição temporal. Cabe ao dramaturgo instituir a conversação. Seu texto sugere as conversações que podem ser mudadas ao sabor da interpretação do ator e de acordo com as situações que se vão apresentando ao longo da cena. Assim sendo, segundo Szondi (p. 30), “O drama pertence ao autor só como um todo, e essa relação não é parte essencial de seu caráter de obra.” Ele o escreve. Mas, suas palavras excluem “tanto o autor quanto o espectador”. Estão igualmente excluídos “o passado enquanto tal ou a própria vizinhança dos espaços”, pois drama absoluto é “presença e presente.” Ator e personagem possuem relação de intimidade absoluta ao ponto de um se confundir com o outro. Surge daí a denominação de “homem dramático” (SZONDI, 2001, p. 31). Com relação ao público espectador, cabe a ele assistir ao espetáculo impassível e silencioso, e impressionar-se ou emocionar-se com ela sem interferir na cena.

O palco (mágico) diferia do atual por não possuir escada que possibilitasse o ator a circular próximo da plateia e interagir com ela. A função dele, ator, era exclusivamente representar conflitos; a da plateia, assistir ao espetáculo, divertir-se ou emocionar-se com eles. Assim, nesse período, a relação existente entre espectador e ator estabelece-se apenas no que tange à emoção. Não há invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama. Este modelo sobreviveu ao classicismo alemão atingindo o século XIX, quando foi sucedido pelas estéticas de Ibsen, Tchekhov, Strindberg e outros.

O século XIX trás para a Europa, em seus primeiros anos, guerras e revoluções turbulentas que influenciaram, em sua segunda metade, por volta de 1880, no surgimento de novas doutrinas focadas na experiência individual subjetiva, nos meios de expressão revolucionários e na liberdade do indivíduo.

Na segunda metade do século XIX uma série de dramaturgos passa definitivamente a assumir uma postura de criação diferente daquela praticada por seus antecessores românticos. Segundo Pavis (2008) eles foram os autores que, mesmo antes do teatro épico brechtiano, passam a inserir cenas, comentários e intervenções diversas realizadas por um narrador, mensageiro, anunciador ou pelo diretor de teatro. Os adeptos do novo momento tentaram inovar o teatro levando para o palco novos assuntos, estranhos à temporalidade. O teatro passa a funcionar como meio de denunciar os problemas da sociedade. O rompimento com a poética

clássica instaura-se quando autores retomam a questão do que seria o épico, o lírico ou o dramático, ou seja, a poética dos gêneros. Pensadores alemães como Hegel retomam o estudo dessas poéticas de forma mais profunda. Este período é conhecido como “a crise do drama”. Promove-se, então, uma rejeição das tradições mediante o rompimento com o passado. É uma negação do modelo tradicional do drama. A estrutura continua clássica. O conteúdo, épico e moderno, começa a abandonar a ação para destacar a subjetividade das personagens. Ibsen é um dos representantes desse período. Suas obras caracterizam-se pelo realismo crítico onde os indivíduos colocam-se em oposição à figura de um governante opressor.

O século XX trouxe em seu bojo as vanguardas apresentando novas experiências e novas estéticas para o drama. Na visão de Bentley (1991, p. 300) era uma tentativa “para levar ao palco mais vida [...] cada vez menos enfeitada pelo histrionismo”. O teatro ocidental, que havia permanecido praticamente inalterado ao longo de séculos passa a se caracterizar pelo ecletismo e pelo rompimento com as antigas tradições. Brecht (2005), por exemplo, concordava com Aristóteles no pensar de um teatro voltado para o desenvolvimento do homem pela observação dele próprio em ação. Um teatro com função educativa. A Brecht, no entanto, importava que tal observação estivesse inserida em um contexto crítico-social. Era o fazer e o agir do homem dentro da sociedade. O clamor por novas possibilidades de se contar histórias - da forma mais interessante aos encenadores, com intervenções do narrador - foram as bases sobre as quais se fincaram os modelos de vários dramaturgos. Surgia o “Episierung des Dramas” – a transformação do drama em épico, iniciado imediatamente após a Primeira Guerra mundial. Segundo Bentley, “Piscator teria produzido o primeiro Drama Épico em 1924, no qual teria usado, além dos atores, filmes e cartazes” (BENTLEY, 1991, p. 301).

Vasconcelos (2010, p. 106), resume Teatro Épico como sendo aquele que põe em revisão a poética de Aristóteles. Pavis (2008, p. 130), explica que Teatro Épico era o nome dado, na década de vinte, “a uma prática e a um estilo de representação que ultrapassavam a dramaturgia clássica ‘aristotélica’ baseada na tensão dramática, no conflito, na progressão regular da ação” que tiveram em Brecht um dos dramaturgos mais atuantes e importantes.



Nesta forma de teatro de cunho narrativo e descritivo as personagens expunham os acontecimentos de forma dramática, mas depois os submetiam a comentários e análises do público. Não tinha a função de gerar emoções, mas de provocar o espectador para que ele refletisse e até julgasse o acontecimento que se estava desenvolvendo no palco por um ator que, por vezes, deixava seu personagem e se tornava um comentarista que dialogava com o público sobre o que acabara de representar. As interrupções da cena por meio de comentários, coros, cartazes ou sons diversos evitando qualquer possibilidade de ilusão, caracterizam o que Brecht denominou de efeito de distanciamento ou estranhamento.

O teatro épico possui profundo cunho político. Provoca a inteligência do espectador incitando-o a pensar e tirar suas próprias conclusões das cenas que lhe eram apresentadas. Nesse teatro, procura-se colocar a identificação do espectador com a cena em cheque. Assim sendo, o sofrimento de alguém durante alguma passagem dramática não deve apenas abalar o espectador. Ao contrário. Às vezes até pode provocar risos ao invés de dor. Como espectador consciente, ele sabe separar o ator da personagem que está interpretando.

A *Teoria do drama moderno* registra o que Szondi (2001, p. 36) chamou de “uma crise interna do drama”, momento em que ele, que não parecia dar conta das exigências da cena, começa a tomar para si o passado como possibilidade de representação, pois sua forma, até então absoluta, passa a lidar com problemas que extravasam o tempo e o espaço na representação cênica, ou seja, a concepção tradicional do gênero dramático, fundada na dialética. Isto acontece quando os espetáculos contemporâneos passam a descartar o conceito de conflito e começam a colocar os diálogos em segundo plano, enfraquecendo os personagens. Além disto, o drama começa a incorporar o passado, fugindo do seu modelo anterior de presente e presença. Isto se caracteriza como um retorno à epopeia clássica e ao romance. Na epopeia, o passado é algo perfeito e acabado, enclausurado na forma. No romance, um princípio de corrosão. Para Szondi (2001, p. 32), o drama, enquanto primário, deveria desenvolver-se sempre no presente. Já na representação do drama, por ser secundária,

o presente passa a se tornar passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O discurso temporal do drama é, pois, uma sequência de presentes absolutos. (SZONDI, 2001, p. 32)

Para ilustrar a citação de Szondi, Pavis (2008, p. 130), diz que IBSEN, em *Peer Gynt*, “descreve o encaminhamento poético do herói através dos lugares e dos tempos”; que Thornton WILDER, em *The Long Christmas Diner*, “evoca as refeições natalinas que pontuam a vida de sucessivas gerações”. Nos dois exemplos percebe-se a opção por contar um acontecimento ao invés de mostrá-lo.

A crise das formas dramáticas surge, portanto, da contradição entre os enunciados de forma e conteúdo, que é assinalada por Aristóteles em sua poética como um problema desde a tragédia clássica e que ocorre sempre que a forma dramática estabelecida assimila conteúdos incompatíveis com seus pressupostos, tal como se configurasse uma composição épica no drama. Szondi apresenta, em seu livro, uma tentativa de explicar as diversas formas da dramática moderna a partir da resolução dessas contradições. Segundo ele, o sentido do teatro moderno somente será compreendido a partir da superação do drama como problemática formal. Superar o drama seria, portanto, superar uma elaboração histórica que foi iniciada desde o Renascimento, quando incorpora o diálogo com tensão e conflito entre os personagens e promove a extirpação do monólogo, do coro e de tudo o que é contra o caráter absoluto da cena. Procura, portanto, detalhar esses processos de acomodação da forma dramática aos novos conteúdos utilizados pelos principais dramaturgos desde o ocaso do século XIX ao alvorecer do século XX quando ainda eram usados os elementos constitutivos do drama como meio narrativo.

Szondi considera que a dramaturgia moderna não foi só aquela que encenou novos assuntos, em um quadro de crise da ordem burguesa que priorizava a falta de comunicação e as lutas entre as classes sociais. Mas, a conversão de tais assuntos em novas formas. A própria dramaturgia encarregou-se de realizar uma cerrada crítica nas formas anteriores em busca de modelos épicos. Na realidade, importante seria entender que o drama moderno passa a realizar uma relação crítica com a sociedade em processo de evolução. Tais relações críticas como a ordem social em mutação, movida por fatores externos como a revolução industrial, por exemplo, tiveram no dramaturgo alemão Bertold Brecht um de seus representantes mais significativos.

Enquanto isto, Hans-Thies Lehmann concentra seus esforços em delimitar o teatro pós-dramático ou pós-moderno. Para Lehmann (2007), o conceito clássico de

drama parecia desmontado e pulverizado a partir do momento em que se deixa de acreditar que as relações interpessoais seriam essenciais para o entendimento da realidade. Isto “porque todas as coisas que você poderia escrever a partir dessa relação tornam-se supérfluas” diante dos novos rumos do drama (LEHMANN, apud GUINSBURG, J. e FERNANDES, 2008, p. 235). Tal perspectiva distanciou muitos autores modernos do que Hegel denominava de colisão dramática: os conceitos de caráter, das figuras dramáticas e da psicologia dos indivíduos, elementos relacionados com essa forma de drama. Obviamente, o teatro pós-dramático não ficou isento dos conflitos de ideias, dos caracteres e das colisões por o drama estar fortemente relacionado com a noção de dialética no sentido de que os conflitos encaminham-se para uma síntese. Percebe-se, assim, quão impossível é separar o conceito de drama dessa dialética.

Segundo Lehmann (2007), no teatro pós-dramático a narração encontra lugar de destaque. Há a presença pessoal do narrador que fala e interage com o público. Está intimamente vinculada à participação ativa do espectador como construtor de significados. A narração fragmentária tem por finalidade proporcionar uma relação igualitária e mais horizontal entre o ator e o espectador. A encenação leva um conjunto de sugestões que induzem o espectador a refletir e formar suas próprias conclusões. Trata o espectador em pé de igualdade com aqueles que fazem a cena e não em posição inferior. É uma quebra da passividade da plateia. Cria-se, pois, a figura do espectador emancipado. Aquele que não está sujeito aos grilhões das imagens que as personagens lhes disponibiliza. Pelo contrário. Procura criar com elas novos sentidos e estabelecer conexões próprias. A percepção daquilo que está sendo encenado deve ser recebida de maneira inteiramente sua. Assim sendo, de meros assistentes são guindados à posição de coautores da obra. O artista contemporâneo é aquele cuja finalidade é fazer ver aquilo que está obscuro e precisa ser clareado, visto e compreendido. Lehmann concentrou suas atenções no teatro pós-dramático no período compreendido entre 1970 e 2000.

Como se observa, as diversas transformações por que vem passando o drama, motivadas por fatores de caráter social, político, cultural e antropológico reiteram as preocupações de Esslin (1986) ao considerar faceta arriscada e inglória conceituar o drama de forma clara, concisa e fechada. No meu entendimento, pensá-lo em recortes temporais talvez seja uma maneira mais coerente de analisá-

lo, esquivando-se de definições ou conceituações precipitadas, equivocadas ou incompletas.

## **2.2. Dramas Populares, Dramas Cantados, Comédias de Dramas ou Pecinhas?**

Elaborar um conceito que seja capaz resumir toda a complexidade envolvida nessa manifestação é uma empreitada difícil. A própria palavra “conceito”, por si só, encarrega-se de endurecer e dificultar a tarefa. No entanto, algum tipo de delimitação deve ser efetivado para caracterizar o objeto de estudo. Na presente sessão mostrarei como alguns autores alinhavaram suas concepções às quais procurarei acrescentar algumas contribuições, fruto das observações realizadas nas performances dos dramas registrados, bem como das informações colhidas nas entrevistas com as dramistas de Guaramiranga.

### **2.2.1. Conceito**

A priori, os dramas cantados, dramas populares comédias de dramas ou simplesmente pecinhas são pequenos esquetes nos quais os diálogos acontecem em forma de poesia cantada e às vezes dançada (bailados) pelas próprias atrizes, conhecidas por dramistas, que se caracterizam de acordo com o tema apresentado. Não raro os cantos são realizados à capela, isto é, sem acompanhamento de instrumentos musicais. Mas, há registros da presença de tocadores<sup>15</sup> acompanhando-os ao som do violão, cavaquinho, sanfona, triângulo, pandeiro e zabumba, como acontece ainda hoje nos dramas do Litoral Leste e no Vale do Rio Jaguaribe. Às vezes, os textos são desenvolvidos em forma de monólogos ou de conversas entre duas ou mais pessoas. Nessas situações, a música normalmente está presente nos dramas, vez por outra é substituída por conversação oral. Mas, em algum momento volta a predominar.

---

<sup>15</sup> Tocadores são músicos práticos, isto é, que não possuem formação teórico-musical, que vivem em pequenas comunidades do interior acompanhando festas e/ou manifestações da cultura popular ou folclórica.

A maioria dos autores que se interessaram em estudar os dramas cantados apresentaram definições muito aproximadas daquelas que documentei: Alves<sup>16</sup> (2011, p. 41), por exemplo, após entrevistar algumas das antigas protagonistas dos dramas cantados de Guaramiranga obteve respostas do tipo: “são peças teatralizadas e musicalizadas por agricultores e donas de casa”. Provavelmente, quando as dramistas dizem que os dramas cantados são “peças teatralizadas” querem se referir a peças encenadas ou representadas diante de um público.

Unanimemente elas concordam que o ofício de encenar o drama cantado foi repassado por seus pais, avós, professores ou por pessoas mais antigas que viveram ou passaram pela comunidade, caracterizando a oralidade tão comumente presente nas culturas populares e ágrafas. Outras, disseram que originalmente os dramas eram praticados nos terreiros em comemoração às boas colheitas da agricultura. Boa parte delas, como dona Zilda Eduardo, mestra de dramas de Guaramiranga, dá-nos uma pista do elemento cênico, quando se refere a algum momento da performance denominando-o de representação.

Pontes (2011, p. 17), pesquisando as Histórias e Memórias de Mulheres Dramistas de Tucuns, Pindoguaba e Poço de Areias em Tianguá-Ceará pensa o drama como a união da música com o teatro e a dança que resulta em “um conjunto de práticas que combinam representação dramática, indumentária e expressão corporal”. Freitas (2006, p. 12) denomina-o de “apresentações públicas, teatrais e cantadas”. Dramistas, como Lúcia Franco<sup>17</sup>, entendem drama como “um tipo de Teatro falado, cantado e dançado onde a música assume papel de grande importância, porque os dramas possuem mais partes cantadas do que faladas”.

Finalmente, Barroso (No prelo) denomina-os de dramas populares e os define como “espetáculos cênicos musicais de palco, constituídos por uma sequência de números denominados partes”. Conclui dividindo as tais partes em “bailados e comédias, iniciados por uma abertura e finalizados por uma despedida”.

<sup>16</sup> Lilian de Paula de Sousa Alves. Sua Monografia *Se essa rua, se essa rua... ainda fosse minha: o cotidiano em Guaramiranga*, visa à interpretação das diferentes percepções dos moradores da cidade sede do Município com relação ao advento dos festivais e, diante da interação com os turistas, os impactos e ressignificações nas relações sociais. É egressa dos dramas. Eis o motivo pelo qual sua pesquisa foi aplicada às principais dramistas de Guaramiranga que opinam sobre as modificações e os transtornos que sofrem diante da nova realidade imposta pela presença dos turistas. É graduada em Ciências Sociais pela Universidade de Fortaleza – UNIFOR.

<sup>17</sup> Maria Lúcia Florêncio Franco é dramista responsável pelo grupo *Recordar é Viver* na Cidade de Guaramiranga. Prestou-me esta entrevista no Teatro Rachel de Queiroz na noite de 26/05/2012. Atualmente coordena o Grupo de Dramas Ciranda da Arte, pertencente à Creche Rita Célia.

Nos BAILADOS, as dramistas desenvolvem o texto cantando e dançando. Podem ser realizados por uma só dramista solista, por uma dupla ou por todo o grupo. Neste último caso, elas se posicionam no palco uma ao lado da outra. Tanto no bailado solado quanto no dançado em conjunto, observa-se a preocupação das dramistas em sincronizar os movimentos com o compasso da melodia que o apoia. Assim, dançam em movimentos laterais ou para frente e para trás em 1 - 2, ou simplesmente marcando o passo sem sair da posição, quando a melodia é em compasso binário (marchas, por exemplo); 1 (fecha) em movimentos simultâneos ou em 1, 2, 3 (mudando de posição e repetindo o movimento e a marcação do passo), quando o compasso da melodia está em ternário (valsas, rancheiras ou similares).

Nos dramas que Barroso (op. cit.) denomina de COMÉDIAS, acontecem monólogos ou diálogos contracenados, falados e/ou cantados. Na classificação de Barroso, esses dramas podem ser risíveis ou tristes não obstante serem denominados de comédias. Quando são tristes, produzem intensa carga de emotividade. Mas, às vezes, levam o público ao riso como se a plateia pilheriasse com o sofrimento do (s) personagem (ens).

A origem do drama é incerta. No litoral Leste, por exemplo, Barroso (op. cit.) sugere que surgiu do circo-teatro, cuja fusão Tinhorão (2013, p. 187) afirma ter acontecido desde o início do século XX, quando Eduardo das Neves adapta a opereta *Viúva alegre* para ser apresentada no picadeiro de um circo. Barroso considera o circo-teatro “um espaço apropriado e usual para a apresentação dos dramas”. Descreve o ambiente onde se erguia o “circo de dramas” dizendo que é “*uma grande paliçada em forma de arena com um palco levantado em um ponto e uma entrada aberta no ponto oposto do círculo*”. Dentro não existiam cadeiras. As pessoas as portavam de casa. Quanto ao material utilizado na construção da paliçada, “era feita, comumente, com talos e folhas de carnaubeira e/ou coqueiro”. A parte coberta muitas vezes restringia-se somente ao palco. Ilustra suas afirmações dizendo

Os circos de drama eram armados em quintais, terrenos baldios, em frente às casas das dramistas, no meio de ruas pavimentadas com terra batida, mas especialmente nos terreiros das fazendas, nos alpendres das casas grandes, em frente às bodegas dos pequenos vilarejos e até em casas de farinhas, na época das farinhadas. (BARROSO, no prelo)

Em Guriú, Freitas (2006, p. 44) parece ter feito a mesma constatação, ao dizer que ouvira esta possibilidade pela “primeira vez em abril de 2004” por intermédio de Nilda, uma das dramistas que estava entrevistando. Concluiu afirmando que “daquele instante para frente, evidenciou-se que havia marcas dos circos e suas comédias de dramas circenses”. Estudando as marcas do circo nas comédias de dramas de Guriú, Freitas parece encontrar no modelo de comicidade do circo a característica que mais se adequa ao humor dos dramas de Guriú, quando informa:

A comédia popular de circo tem muito em comum com a experiência de mais de 60 anos de dramas de 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 com a sorte do outro. (FREITAS, 2006, p. 58)

Em Guaramiranga, no entanto, encontrei forte resistência à possibilidade de os dramas cantados daquela localidade terem vindo da mesma gênese. Estudando os Dramas Cantados daquele município encontrei traços marcantes de romanceiros e de pastoris.

No Estado do Ceará, o Drama Cantado é uma tradição que vem resistindo nos últimos cem anos. Possui, aqui, características das mais variadas dependendo da região onde é praticado: litoral, serra ou sertão. Por vezes parecem pastoris profanos<sup>18</sup>, cordéis encenados em pequenas operetas com princípio, meio e fim, ou caricaturizações populares da burleta, comédia musical e satírica originária do teatro italiano do sec. XVI (FERREIRA, 1986) e popularizada no Brasil nas obras de Artur Azevedo nos últimos anos do século XX (Vasconcelos, 2009).

De modo geral, nossos Dramas envolvem paródias em poemas musicados e cantados em uníssono, cuja temática aborda “causos”, histórias de amor, lendas, sátiras políticas e sociais, cenas do cotidiano entre outros. O humor quase sempre é parte integrante do espetáculo. A simplicidade da entoação da voz, do andamento

---

<sup>18</sup> O pastoril profano é uma recriação brasileira dos autos vindos da Península Ibérica trazidos pelos portugueses durante a colonização. Popularizaram-se em Recife na segunda metade do século XIX. Caracteriza-se pelo humor, a irreverência, a sensualidade das pastoras e por vezes até a licenciosidade. Foi possivelmente dos pastoris profanos que os dramas cantados tomaram por empréstimo a valsa, o maxixe e a marcha, ritmos que predominam em suas encenações. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/8a.html>> Acesso em: 16 de out. 2012.

musical que, por uma exigência mais cênica do que musical, é às vezes impreciso; da expressão fisionômica, da postura, do figurino, também são características marcantes desta manifestação cultural, além da transmissão oral.

A Mestra de Dramas ou Mestra Dramista, é a responsável pela criação e guarda dos textos tradicionais que são copiados à mão em cadernos escolares, conhecidos como *cadernos de drama*, transcodificações dos arquivos encapsulados na memória das Mestras mais antigas como saberes apreendidos por transmissão oral ao longo de toda uma vida. Cabe a elas determinar o repertório, os trajes, além de ser a pessoa que conduz os ensaios. No entanto, o texto dos dramas nem sempre é transcrito nos cadernos. São preservados na memória de algumas poucas dramistas ou mestra e finda por se perder ou se modificar à proporção em que elas falecem ou o esquece ao envelhecerem. Casos dessa natureza são registrados em Pontes (op. cit.). Tais cadernos encerram apenas o texto dos dramas e não apresentam qualquer orientação para as dramistas como gestual, entonação de voz, figurino, cenário ou disposição no palco e tampouco guardam o registro das melodias em partituras musicais.

Dois pontos são marcantes nos dramas cantados: 1) Música e cena, não raro, caminham de braços dados. São elementos fundamentais; 2) Os dramas cantados, são de curta duração e possuem início, meio e fim. Tanto nos dramas que se desenvolvem apoiando o texto na poesia cantada quanto naqueles cujas cenas são dramatizadas o humor é o principal elo de identificação com a plateia.

### **2.2.2. Palcos, empanadas e cenários**

Os ambientes escolhidos pelas dramistas para realizarem suas performances variam/variavam de região para região do Ceará. No Litoral Leste (BARROSO, no prelo) e Litoral Oeste (FREITAS, 2006) os dramas eram apresentados em pequenos circos que levavam alegria e humor aos interiores do Ceará. Freitas descreve os palcos de madeira que eram montados, desmontados e transportados pelas próprias dramistas. Segundo ela, eram restos de caixotes disponibilizados por comerciantes locais, transformados em tablados sobre os quais



as comédias de dramas eram apresentadas. No Litoral Leste, Barroso (no prelo), afirma que os palcos eram feitos de tábuas pregadas em uma base de forquilha e varas fincadas ao chão. De modo geral, os palcos eram “arranjos feitos pelas dramistas com os recursos que elas tinham mais à mão”. Outro recurso usado pelas dramistas era juntar mesas resistentes, cujas pernas eram fincadas alguns centímetros no solo para suportar com segurança os solavancos produzidos pela dança.

Pontes (2011) explica que nas comunidades rurais de Tianguá as comédias de dramas aconteciam nas casas de famílias que possuíam ambientes espaçosos capazes de comportar tanto as brincantes quanto o público. Assim, os pontos escolhidos para a realização do espetáculo eram salas ou varandas com uma porta de quarto voltada para elas, “pois as dramistas necessitavam de um local extra por trás do palco para trocar [trocarem] suas indumentárias”. (PONTES, 2011, p. 76)

Como se observa, a existência do palco convencional não é condição imperativa para a encenação dos Dramas Populares. Eles são apresentados tanto em teatros quanto em outros ambientes como palanques públicos, auditórios, quadras de colégios e até mesmo em tablados apoiados em caixotes, quintais e terreiros. Contudo, no drama popular ou drama cantado não importa palco, cenário ou figurino, pois a dramista é o elemento imprescindível.

No tocante à iluminação, até o final da década de 50, a energia elétrica foi precária no Ceará. Em alguns municípios era produzida por geradores a diesel. À meia noite, os geradores eram desligados e as residências passavam a ser iluminadas por lamparinas a querosene. Nos primeiros anos da década de 60 o governador Virgílio Fernandes Távora trouxe para o Ceará a energia de Paulo Afonso. Contudo, a falta de energia elétrica nunca impediu a realização das noitadas de dramas. As famílias dotadas de maior poder aquisitivo e que apoiavam a iniciativa das dramistas acendiam lampiões em pontos estratégicos da área demarcada para a apresentação ou grandes fogueiras que iluminavam o ambiente e aqueciam brincantes e espectadores. Quando as apresentações aconteciam nas casas ou galpões destinados ao armazenamento do produto colhido no campo, candeeiros ou lamparinas a gás eram os responsáveis pela iluminação do ambiente.

Barroso testemunha acontecimentos dessa natureza nas noitadas de drama do Litoral Leste:

[...] nos dramas populares dos distritos e vilarejos, até os anos 60, quando lá não chegava lampião de gás, reinava a lamparina a querosene, quatro grandes, feitas com latas de Leite Ninho e pavio comprido, uma em cada ponta do retângulo, que formava o palco. Depois chegou o lampião de gás e a lâmpada petromax. (BARROSO, no prelo)

Pontes (2011) referindo-se à lamparina como luminária importante nas comunidades interioranas onde inexistia a energia elétrica comenta que:

As apresentações realizadas com esse tipo de iluminação remetem-nos a uma vivência muitas vezes inimaginável por nossa geração, já que hoje é tão comum encontrarmos energia elétrica praticamente em todas as comunidades que visitamos [quando de seu trabalho de campo]. De forma menos comum, a lamparina ainda faz parte da rotina diária de boa parte das pessoas que moram em zonas rurais isoladas. (PONTES, 2011, p. 71)

Depois do advento da energia de Paulo Afonso, alguns municípios passaram a dar mais condição ao trabalho das dramistas. Barroso (no prelo) afirma que “nos colégios do Aracati, os dramas eram apresentados nos auditórios, onde não faltava palco, com luz e cortina apropriadas”.

Em qualquer das situações de palco ou de iluminação nas várias localidades do Ceará onde os dramas foram/são praticados, a cortina ou empanada é um item indispensável; para o drama. Normalmente a empanada era, e em algumas situações continua sendo, construída a partir de lençóis ou toalhas de mesa emendadas umas nas outras por costura muitas vezes feita à mão. Isto acontecia porque tais utensílios, em muitas ocasiões, precisavam ser devolvidos às mães ou parentas das dramistas ou às proprietárias das casas onde os dramas foram realizados. Quando os dramas são apresentados nos palcos convencionais, a empanada sustenta-se como a cortina tradicional do teatro. Mas, quando se apresentam em ambientes improvisados aparece presa em estacas ou varas e, não raro, sustentada por duas pessoas posicionadas uma de cada lado do que seria o palco. Também aparecem como proteção de pequenos ambientes reservados à troca de indumentária das dramistas.

Em Lagoinha de Quixeré, situada da Região do Vale do Jaguaribe, o cinegrafista Marcos Cortez registrou um palco que parece querer simular, mesmo

que de forma improvisada, o modelo do palco italiano, que atualmente é utilizado pela maioria das comunidades onde os dramas ainda são apresentados. Trata-se de um tablado feito de pedaços de madeira formando um quadrilátero ou retângulo. Mede, aproximadamente, uns 12 metros quadrados. As duas paredes laterais e a do fundo do palco são construídas de um mesmo tecido, normalmente liso e de cor escura. Já a empanada ou cortina, varia bastante. Segundo as dramistas de Quixeré com quem o maestro Rômulo Santiago Félix conversou, algumas vezes é feita de tecido escuro. De outras, usa-se de cor branca com detalhes estampados de flores para dar maior destaque e alegria ao ambiente.



Fig. 2. Modelo de palco em Lagoinha do Quixeré – Ceará. Imagem de Marcos Cortez. Comédia de Dramas encenada na noite de 19/03/2014. Pela escassez de espaço, os tocadores posicionam-se abaixo do palco. O tecido verde-musgo delimita as duas laterais e o fundo do palco; o tecido branco com detalhe de flores coloridas é a empanada.

Atrás da empanada é lugar de preparação, troca de indumentária, caracterização de personagem, concentração, enfim, de movimentação frenética nos momentos que antecedem à entrada no palco. Pontes descreve este momento importante vivido no cotidiano das dramistas de Tianguá:

Atrás da empanada é aquele corre-corre: tira uma roupa, veste outra, lava o rosto, muda a maquiagem, isso tudo de forma rápida, enquanto outras dramistas estão se apresentando. Essa forma de se apresentar torna o processo muito criativo e dinâmico. Tudo tem que ser preparado com bastante antecedência, porque na hora da atuação não há tempo para reparar erros. A indumentária tem que estar pronta para aquele momento. (PONTES, 2011, p. 70)

Mas, quando a empanada se abre e as dramistas surgem diante do público, aquela lâmina de tecido transforma-se no limite que separa “a realidade vida e cena; divide e dá a ver o momento a partir do qual a realidade se subverte em teatro”. (PIRAGIBE, 2010)

Em Lagoinha do Quixeré a quarta parede do palco, a que fica ao fundo e é visível ao público, na realidade esconde a parede de uma casa à qual o palco/palanque fica encostado. A porta da casa fica disfarçada por uma toalha ou lençol. É por ela que as dramistas entram na casa para trocar a indumentária antes da apresentação de uma nova peça.



Fig. 3. Vista frontal do modelo de palco utilizado em Lagoinha do Quixeré. Observa-se no fundo do palco a porta de uma casa disfarçada com uma espécie de lençol. É, na realidade, um camarim improvisado onde as dramistas trocam as indumentárias. Imagem de Marcos Cortez.

Não se sabe ao certo a origem da palavra empanada usada no fazer dos dramas cantados. Piragibe (2010) afirma que está associada ao teatro de bonecos. Seria, portanto, a armação de madeira e pano [daí empanada] que tem por finalidade ocultar o manipulador dos mamulengos do público assistente determinado, também, a área de representação. Barroso refere-se à empanada como uma armação de tecido que cobre o circo de dramas ou o palco onde o drama vai ser encenado. Mas, denomina de cortina o tecido estendido na frente do palco que delimita o espaço entre a área de apresentação das dramistas e a plateia. Tal descrição leva-me a visualizar uma espécie de tenda, sob a qual fica a plateia. O palco com as encenadoras parece localizar-se em uma residência na frente da qual o circo estaria armado. A mestra dramista Neves Monteiro, uma das memorialistas

entrevistadas por Barroso, descreve o ambiente onde os dramas do Litoral Leste eram apresentados:

O circo do drama era onde ficava o pessoal que ia assistir, e a casa era o palco onde as dramistas iam trabalhar. O palco era coberto também. Como uma empanada, uma casa formada de tecido. Quando tinha possibilidade, faziam de palha, uma parte, mas era sempre coberta com aqueles tecidos, pra dar uma impressão melhor na casa, era colcha de cama, umas colcha bonita [colchas bonitas] de chenile, aí fazia [faziam] aquelas cortinas. (NEVES MONTEIRO apud BARROSO, no prelo).

Nos dramas estudados por Barroso, a palavra empanada aparece claramente associada à cobertura dos circos, a quem ele atribui a origem dos dramas cantados do Litoral Leste. Mas, em Guaramiranga, as dramistas foram unânimes em denominar de empanada somente o tecido que no teatro clássico ocidental é conhecido por cortina. Mas, nenhuma das entrevistadas soube esclarecer sua origem.

Atualmente, os grupos de dramas que resistiram e sobreviveram ao tempo e os que foram recriados mediante estímulo de pesquisadores ou da implantação de projetos socioculturais por parte da instituição públicas, apresentam-se em teatros, palanques ou auditórios. A empanada continua sendo a cortina tradicional ou a improvisação de lençóis, colchas de cama ou toalhas de mesa emendadas umas às outras, como ainda acontece em algumas apresentações tanto na capital quanto no interior cearense.

Com relação aos cenários, as dramistas dizem que na maioria das vezes eles são virtuais e sugeridos pela própria cena. Quando existem, pouco ou quase nada interferem nos dramas tornando-se, por este motivo, plenamente dispensáveis, o mesmo acontecendo com o pano de fundo. No palco, vez por outra aparecem discretos jarros de plantas ou flores; mobiliários como mesa, cadeira ou sofá; pequenos objetos como copo, garrafa, prato, colher, bule de café, balde, pincel, vassoura, espanador etc. Tudo isto de acordo com a temática do drama apresentado. Em alguns distritos são penduradas bandeirinhas feitas de papel colorido presas em um barbante para enfeitar a parte superior do palco. Às vezes, as bandeirinhas também são posicionadas sobre a plateia de modo parecido ao que se faz nas festas juninas nordestinas.

### 2.2.3. Figurinos e adereços

Como acontece em toda a representação cênica, a indumentária é uma forma de identificação do personagem pelo espectador. Figurinos e adereços são aspectos estéticos relevantes que auxiliam o encenador na construção do personagem. O público, diante desse personagem devidamente caracterizado, manifesta-se de forma variada: aplaudem, gargalham ou ridicularizam. No caso dos dramas cantados, os figurinos e os adereços possuem influência direta dos dois ambientes onde são encenados: campo e cidade. Em consequência, refletem na forma particular como cada comunidade convive com esta tradição cultural. Em tempos passados, na serra de Tianguá e nos litorais Leste e Oeste, a caracterização dos personagens era o resultado de intenso trabalho artesanal, materializado pela paciência, criatividade e inventividade das brincantes. A responsabilidade para a escolha do figurino e dos adereços cabe à mestra dramista ou mestra de dramas.

Duas eram as formas de se confeccionar um figurino: papel crepom ou papel de seda e tecidos de fazenda. O papel crepom e o papel de seda foram apreciados e utilizados em passado recente. Não obstante sua pouca resistência – suportavam no máximo três apresentações – eram considerados mais bonitos e vistosos. As dramistas preferiam o crepom e o papel de seda nos figurinos dos bailados que tinham como personagens a baiana, a cigana, a florista e a índia. Por baixo dos trajes, segundo elas, usavam short e corpete, pois havia o risco do papel rasgar-se no frenesi das danças e os requebros expondo o corpo diante do público. Já o tecido de fazenda prestava-se melhor na composição de personagens do cotidiano passado ou presente, como reis, príncipes, mendigos, camponeses, matutos, bêbados etc.

Na confecção dos adereços como colares, brincos, pulseiras, relógios, ou cestas usavam materiais colhidos na natureza como flores, folhas, frutos, cipós ou sementes. As sementes eram cuidadosamente furadas com agulhas e depois unidas com linha de costurar. Também usavam materiais comprados em armazéns ou papelarias, como fitas e fitilhos coloridos que eram colados em papelão formando chapéus diversos. Outros objetos, simplesmente eram virtuais e sugeridos ao

público pelas dramistas, ficando para o público acreditar ou não que realmente existiam.

Em passado mais recente, a indumentária definia a posição social, o poder aquisitivo ou a personalidade da personagem. Desta forma, em muitos dramas, pessoas poderosas como reis, príncipes, políticos e banqueiros, apresentavam-se com grandes barrigas artificiais e trajando roupas sóbrias que os identificavam com o personagem encenado. Já agricultores, mendigos ou pessoas de poucas posses trajavam roupas simples, surradas e remendadas, sapatos velhos com medida incompatível com o pé do personagem ou, simplesmente descalços. Era a tentativa de caracterizar uma situação econômica e social

Pontes (2011) analisando os dramas das comunidades serranas de Tucuns, Pindoguaba e Poço de Areia em Tianguá, afirma que nos dramas daquelas localidades cearenses,

Cada acessório remetia à posição social que ela [personagem] ocupava, sendo observadas construções de pensamentos relativos à riqueza e pobreza, que se tornavam reveladores das ideias que a comunidade tinha dessa relação. (PONTES, 2011, p. 57)

O material usado na confecção dos figurinos e adereços era, e em muitas localidades continua sendo, conseguido mediante a doação de parentes, amigos e pessoas que apreciavam os dramas. O mesmo acontecia com paletós, calças, camisas, bengalas e chapéus. Em alguns polos, a cobrança de ingressos ou a venda de prendas por dramistas caracterizadas como baianas (frutas e cocadas), ciganas (fitas) e floristas (flores), ajudavam na compra dos figurinos e adereços. Em Guriú, Freitas (2006, p. 163) testemunha que “com esse dinheiro elas [dramistas] compravam o material para fazer drama, compravam batom, roupa, brinco [...]” No entanto, em comunidades como as do Litoral Leste, a gestão municipal parece ter despertado para a importância dessa manifestação expressiva da cultura popular, influenciada pelo conjunto de ações para a valorização da cultura popular, motivada pela UNESCO. Tanto assim que vem disponibilizando figurinos e adereços com os quais os grupos apresentam-se nos encontros que fazem parte do calendário cultural da região.

#### 2.2.4. A predominância das Mulheres

Outra característica registrada nos dramas cantados é a pouca participação dos homens. A rara participação dos homens e a conseqüente caracterização das mulheres para assumir os papéis masculinos dão um toque especial de comicidade às cenas, realçando a predominância da comédia sobre a tragédia, que também está presente na maioria dos espetáculos. Assim sendo, durante as noitadas de dramas, ocorridas em vários municípios cearenses, as mulheres caracterizam-se e representam personagens como matuto (caipira), cangaceiro, farrista, serenatista (seresteiro), índio, marinheiro, policial, mendigo, fidalgo, cigano ou guerreiro, evidenciando uma profusão de tipos e temas numa diversão onde a música, a poesia, a dança, a brincadeira, a comédia e o riso entrelaçam-se formando um todo de divertimento, alegria e arte muito apreciado pelo público que, cantando e batendo palmas, participa ativamente ao longo de todo espetáculo. Culmina com uma estridulante gargalhada seguida de entusiástico ovacionamento.

Alguns dos autores consultados confirmam a ausência dos homens nos dramas. Barroso (No prelo), reportando-se em especial aos Dramas do Litoral Leste, explica que “o mundo dos dramas era (e ainda é) essencialmente feminino em lugar onde a presença dos homens tem caráter absolutamente auxiliar”. O caráter auxiliar a que se refere é como acompanhadores musicais. São os chamados tocadores aos quais já me referi anteriormente. Auxiliam, também, na redação de textos e na apresentação dos dramas. Esporadicamente acontece a participação masculina “nas encenações de algum meninote com talento artístico”.

Em Tucuns, Pontes (2011, p. 52.) registra o mesmo fenômeno ao qual atribuiu à timidez dos homens. Disse que, atualmente, este panorama muda vez por outra e que “alguns até arriscam uma participação, muito embora ainda exista o comportamento arraigado de que drama é coisa de mulher”. Por esse motivo, as mulheres historicamente ocupavam o lugar dos personagens masculinos. Elas mesmas se caracterizavam de homem e atuavam sem que isso viesse a prejudicar as apresentações.



Percebe-se, pois, que a ausência dos homens nos dramas populares ascendeu a mulher ao poder plenipotenciário exercendo todas as funções e decisões, como ilustra Barroso (No prelo)

No reino dos dramas, as mulheres são rainhas e reis, produtoras, autoras, encenadoras e atrizes. Nele se reúne a mãe, a avó, a tia, a madrinha, a filha, a sobrinha, a afilhada, se junta à família “clânica”, o coletivo comunitário, estabelecendo-se a intimidade do feminino, seu aconchego, ambiente propício para que a mulher, com liberdade e iniciativa, conquiste a independência e desenvolva a criatividade.

Na segunda quinzena de março de 2014, soube do informante Rômulo Santiago Félix que em Quixeré - Ceará, fugindo da tradição dos demais municípios, há um grupo de dramas formado exclusivamente por homens. Segundo ele, aqueles senhores caracterizam-se de mulher para representarem personagens femininos, tal e qual as mulheres dramistas comumente vestem-se de homens para assumirem seus papéis nos dramas. No entanto, não tive oportunidade de comprovar as informações de Rômulo, porque já estava em processo de fechamento do trabalho.

### 3. OS DRAMAS CANTADOS DE GUARAMIRANGA – 1ª Fase

Considerando que nos arquivos públicos de Guaramiranga praticamente inexistiam publicações sobre o tema, nosso discurso centrou-se no registro feito em campo, que resultou em grande aprendizado a partir da memória das dramistas e de outros informantes que se disponibilizaram a cooperar com a pesquisa.

Na AGUA - sigla pela qual passarei a me referir sobre a Associação dos Amigos das Artes de Guaramiranga – soube da existência do livro *Nossa História: de Conceição a Guaramiranga*, de Francisco Marcélio Almeida de Farias. Por sorte, consegui localizá-lo, comprar seu livro e convencê-lo a me prestar entrevista que foi realizada em seu ambiente de trabalho no Fórum de Guaramiranga. Aconselhado pelo ex-Secretário de Cultura do Estado do Ceará, senhor Francisco Pinheiro, contatei via e-mail e telefone o senhor Pedro Airton de Queiroz, professor do Departamento de História da UFC, de quem consegui sua Dissertação de Mestrado intitulada *À sombra das ingazeiras*<sup>19</sup>, cujo tema é voltado para a história dos sítios produtores de café situados no Maciço de Baturité. Um desses sítios chamava-se Arábia, ambiente onde supostamente os dramas cantados chegaram a Guaramiranga. Quando de meu retorno a Fortaleza, no início de abril de 2013, intensifiquei minha pesquisa com os olhos voltados para a história de Guaramiranga. Assim, vasculhei as principais Bibliotecas bem como o Instituto Histórico e Antropológico do Ceará em busca de outros títulos que me auxiliaram a fundamentação histórica dos dramas cantados de Guaramiranga em sua fase inicial.

#### 3.1. Contextualização Histórica

O Nordeste brasileiro é conhecido como a região onde existem apenas duas estações: o inverno, quando a rigor chove pouco e às vezes exageradamente (seca verde), e o verão, a estação onde a chuva está fora de cogitação. O Ceará é um dos Estados nordestinos onde a seca já faz parte do cotidiano rural. O homem do campo, o sertanejo, em sua simplicidade e religiosidade, subordina o sucesso da

---

<sup>19</sup> Ingazeiras são pequenas árvores sob as quais é cultivado no Maciço de Baturité o café arbóreo, muito valioso por ser resistente às pragas.

colheita à benevolência de entidades divinas. Acredita, por exemplo, que São José<sup>20</sup> é quem decide se aquele ano vai ser de seca ou de fartura. Espera com incontida expectativa a chegada do dia 19 de março, dia de São José, que coincide com a passagem do equinócio. Caso não chova até aquela data, a seca será inevitável e o sofrimento, a fome, a morte do gado e a destruição da lavoura serão inevitáveis. A romancista cearense Rachel de Queiroz registrou em *O Quinze* as misérias da seca. A mesma situação de calamidade foi cantada por poetas como Patativa em *A Triste Partida*, imortalizada na voz de Luiz Gonzaga. Linhares (2001, p. 21), diz que “O cearense vive sempre sob o pavor de uma seca. Ele [cearense] sabe que todos os sofrimentos inimagináveis são pequenos em frente da realidade da calamidade”.

Segundo Linhares (2001, p. 22), quem primeiro registrou a mais remota seca acontecida no Nordeste brasileiro teria sido o Padre Serafim Leite S. J. em sua obra *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Tal seca teria acontecido em 1559. No entanto, uma das piores secas que se tem notícia foi a ocorrida em 1887 que dizimou mais de meio milhão de pessoas o que levou o Imperador dom Pedro II a constituir comissão para “*discutir o problema da estiagem nas províncias do Nordeste*”. A comissão, após inspecionar a região levou como sugestão ao Imperador a construção de açudes. Por decisão de Dom Pedro II foi construído o açude do Cedro, na cidade de Quixadá (ainda hoje um dos maiores do nosso Estado) e, posterior ao Império e início da República, no alvorecer do século XX, a criação da Inspetoria Federal de Obras contra as Secas – DNOCS.

Prolongados e frequentes períodos de estio desenham no campo uma paisagem de desolação. A terra ressecada racha, sucumbida pelo poder dos raios escaldantes do sol. Quando este fenômeno acontecia (ainda hoje acontece), poucas eram as opções disponíveis: recorrer à precariedade de algum poço d’água persistente no leito de um rio ou riacho nos estertores ou buscar refúgio nas serras úmidas. Dentre as duas opções, parecia mais viável a mudança do sertanejo com a família e o gado para as serras, paraísos de clima ameno, solo fértil e água boa. As serras pareciam oásis em meio à secura do sertão que se esparramava aos seus pés. Além do mais, naquela época inexistiam as grandes represas e os açudes, ainda era um fato muito novo e pontual. Assim, fazendeiros, agricultores e pessoas

---

<sup>20</sup> São José é o Padroeiro do Estado do Ceará.

desempregadas fugitivas das misérias provocadas pela seca encontraram nas serras uma esperança de reconstrução de vida. O povoamento das serras úmidas do Ceará foi muito influenciado pelo fenômeno natural da seca e marcado pela resistência dos índios nativos, proprietários naturais da terra, que viram naqueles colonos inimigos interessados em subtrair suas propriedades naturais.

O informante Francisco Marcélio Almeida Farias explica quem eram os retirantes das secas que subiram as serras em busca de trabalho:

*Praticamente, essa mão-de-obra do café era formada por pessoas que haviam perdido seu patrimônio lá no sertão, ou então por pessoas que não tinham patrimônio e seguiam os que tinham. Então, essa migração do sertão pra serra e que serviu de mão-de-obra foi basicamente de sertanejo e de portugueses ou derivados de portugueses. (Comunicação pessoal)<sup>21</sup>*

O povoamento da Serra de Guaramiranga, no Maciço de Baturité é um exemplo dessa afirmação. Aconteceu em consequência das frequentes secas do século XVIII. O medo da fome, da miséria e da morte do gado, o último patrimônio dos fazendeiros, fez com que aqueles retirantes convergissem para as serras. Lá, o clima ameno com temperaturas que variam entre 16° a 22° (em certas madrugadas chega a 13°) e o solo fértil configuravam a possibilidade de futuro promissor e início de uma nova vida em meio à lavoura e a criação de seus rebanhos.

#### Segundo explica Linhares

A Serra de Baturité, situada entre as vertentes do rio Choró e Canindé e as cabeceiras do Pacoti, é uma vasta montanha com uma altitude média de setecentos metros – embora nela esteja inserido o Pico Alto [ponto mais alto do Estado do Ceará], com 1.050 metros -, e foi uma das procuradas como refúgio, nas épocas dos chamados ‘repiques’, a partir do século XIX. (LINHARES, 2001, p. 21)

Para galgar as partes mais altas da serra, aquela de melhor clima e solo fértil, havia grandes obstáculos a serem vencidos: mata espessa, insetos dos mais variados, terreno perigosamente escorregadio, abismos e índios tidos como ferozes pelos colonos. O Maciço de Baturité era terra de índios. Naquela região proliferavam Tapuias, Paiacus, Canindés, Jaguaribaras e Apujarés. Além dos índios - que os colonos consideravam rebeldes e desconfiados da amizade dos brancos - outro

---

<sup>21</sup> Francisco Marcélio Almeida Farias, advogado e historiador, prestou-me esta entrevista no dia 24/09/2012 no Fórum de Guaramiranga, onde trabalha. É também o autor do livro *Nossa história: de Conceição a Guaramiranga*.

obstáculo que lhes dificultavam a conquista das serras era a inexistência de estradas ou veredas. (FARIAS, 2001, p. 11-12)

Mas, para os colonizadores daquele maciço, os índios eram obstáculos mais intransponíveis que as estradas, os insetos e os animais peçonhentos. Iniciou-se, então, uma série de sangrentos conflitos que resultaram na morte de muitos silvícolas. Os sobreviventes foram reunidos em uma comunidade localizada nas imediações da atual cidade de Baturité. Sem os índios para obstaculizarem suas pretensões, vendendo ou deixando para trás o que restava de seus bens, os fazendeiros juntaram suas economias ou o que não havia sido dilapidado pela seca, abriram picadas e desbravaram a serra levando suas famílias e uns poucos animais para os lotes de terras devolutas compradas aos primeiros exploradores que os haviam precedido. (FARIAS, 2001, p. 12)

Lima (2000), diz que a inexistência de pastos naturais tão comuns nas planícies sertanejas, a irregularidade topográfica do terreno, apresentando caminhos arriscados e ondulados desqualificavam a serra para a pecuária. No entanto, abriam promissoras possibilidades de atender as demandas agrícolas. Pouco a pouco as lavouras de mandioca e cana-de açúcar conquistavam seus espaços na paisagem verde da serra. A farinha e a rapadura eram os alimentos consumidos mais largamente pelas classes sociais mais pobres e pelos lavradores empenhados na produção de frutas, legumes, cana-de-açúcar e café. Assim, foi se formando uma sociedade rural voltada para a agricultura e, sobretudo, para a cultura do café, cujas primeiras mudas foram plantadas nas três primeiras décadas do século XIX.

No entanto, não obstante a serra apresentar condições favoráveis à cultura cafeeira, plantar café era uma atividade difícil e que exigia conhecimentos específicos e capital financeiro. Teria sido José Pacífico da Costa Caracas, o Capitão Caracas, um ancestral da família – gerada em uma parte do interior cearense conhecido por Inhamuns, mas que desenvolveu um tronco forte na Vila Real de Monte Mor, o Novo d' América, atual Município de Baturité – quem, consoante Linhares, aquele que inaugurou a prática de financiamentos para o desenvolvimento da cultura cafeeira no maciço de Baturité.

José Pacífico da Costa Caracas passou a ser o financiador, o principal comerciante e, ao mesmo tempo, o instrutor de métodos mais racionais de plantio e colheita. Os registros antigos dos cartórios de Baturité comprovam

estas afirmações, especialmente os inventários e livros de papéis de créditos, em que aparece **Caracas**, dezenas de vezes, como adiantador de recursos financeiros para agricultores e arrendatários de roçados, pedindo adiantamentos, qual fosse ele um moderno banqueiro. (LINHARES, 2001, p. 13)

Em suma, a excelente adaptação da rubiácea nas terras mais altas da Serra de Baturité contribuiu decisivamente para que os fazendeiros ricos e a mão de obra de fazendeiros falidos pela seca, escravos libertos e agricultores em geral convergissem em grande escala e povoassem aquela região. Dessa forma, famílias tradicionais como Caracas, Holanda, Linhares e Queiroz fundaram seus “Sítios”<sup>22</sup>, onde hoje estão as cidades de Guaramiranga, Baturité, Pacoti e Mulungu, e começaram suas lavouras de café, que teve em Antônio Pereira de Queiroz Sobrinho seu iniciador no Sítio Munguaípe (Farias, 2001, p. 12).

Com o passar dos anos as fazendas serranas conheceram grande prosperidade. Além do café, que chegava a Fortaleza e de lá era exportado para os portos da Europa, cultivaram cana-de-açúcar, utilizada principalmente na fabricação da rapadura para o consumo local e dos arredores, frutas, verduras e legumes que desciam a serra e abasteciam a cidade de Fortaleza. Enquanto isto, o pequeno povoado de Vila da Conceição havia se transformado em ponto de encontro de ricos comerciantes que se reuniam para tratar de assuntos políticos e acertar grandes transações comerciais.

O arrefecimento da expansão do café e o conseqüente declínio da economia cafeeira na Serra de Baturité teve início no final do século XIX e estendeu-se até as primeiras décadas do século XX. As causas deste declínio foram várias: o poder de compra do café entrou em colapso pela duplicação de sacas produzidas pela Região Sudeste (São Paulo), o desgaste do solo, as seguidas secas e a chegada de pragas que atingiam as lavouras. Em conseqüência, houve o desmonte de muitos dos sítios que foram vendidos ou desmembrados. Agricultores e posseiros desceram para o povoado denominado Conceição, nascido no período de ocupação da serra. Em 11 de julho de 1957, mediante a Lei N° 3679, a Freguesia de Conceição foi promovida a

---

<sup>22</sup> Sítio Comercial era uma unidade produtiva que apresentava menos de 15 escravos. Diferenciava-se de Fazenda por esta ser uma unidade produtiva que apresentava mais de 15 escravos (CASTRO, Apud LIMA, 2000).

Município e passou a ser chamada de Guaramiranga<sup>23</sup> (FARIAS, 2001, p. 25). Contudo, os problemas relacionados não decretaram o fim das lavouras de café, mas sim uma diminuição considerável da produtividade. A implantação da cultura do café arbóreo, cultivado à sombra das ingazeiras, eliminou a incidência de pragas e proporcionou a produção de grãos considerados de alta qualidade que estão sendo exportados para a Suécia e Estados Unidos (LIMA, 2000, p. 5).

As atuais dramistas de Guaramiranga têm suas raízes nesses sítios de café montados na época da expansão cafeeira. Era lá que seus ancestrais trabalhavam e improvisavam versos que lhes divertiam e ajudavam a amenizar as dores de um trabalho quase escravo. A informante Nilde Ferreira<sup>24</sup> diz que “As mulheres se educavam na cozinha dos fazendeiros, escutando as cantigas das tradições europeias da boca das patroas holandesas e portuguesas. A essas cantigas, deram sua interpretação e daí, nasceram nossos tradicionais Dramas”.

Foi exatamente em um desses sítios, o Arábia, que nasceram e se criaram as dramistas tidas no município como as mais significativas: Dona Zilda Eduardo<sup>25</sup> e Dona Edite Carminha<sup>26</sup>. Segundo Farias (2001, p. 12), o Sítio Arábia foi comprado por José Raimundo (Zuza), filho de José de Holanda Lima, por volta de 1820. Nas primeiras décadas dos anos 1900 tinha como proprietários Paulo Cornélio de Holanda e Mirtes Barsi de Holanda. Consoante o depoimento da informante Marta Carneiro<sup>27</sup>, Dona Mirtes Barsi era italiana nata ou, pelo menos, de ascendência italiana. Teria sido ela quem possivelmente transmitiu às trabalhadoras do Sítio

---

<sup>23</sup> Diz a lenda local, que naquela serra, então território selvagem povoado por índios, voava um enorme pássaro vermelho que os silvícolas denominavam na língua Tupy Guarani de “Guarapyranga”. Com a colonização da serra, a palavra teria sido adaptada para a língua portuguesa como Guaramiranga.

<sup>24</sup> Francisca Ivanilde Ferreira da Silva ou simplesmente Nilde Ferreira é uma das personalidades mais importantes da cultura de Guaramiranga. Foi Secretária Municipal de Cultura e Presidente do Conselho de Dirigentes Municipais de Cultura. É Comunicóloga, cofundadora da Associação dos Amigos da Arte de Guaramiranga – AGUA, Coordenadora do Festival Nordeste de Teatro (Guaramiranga), idealizadora da Mostra de Dramas de Guaramiranga e do Festival Municipal de Teatro de Guaramiranga. Atualmente é Coordenadora de Artes e Ofícios do Instituto de Arte e Cultura do Ceará.

<sup>25</sup> Zilda Eduardo do Nascimento, Mestre de Dramas e, a partir de 2005, Mestre da Cultura, nasceu no Sítio Arábia no dia 02/04/1927. Aos 87 anos está lúcida, saudável, escrevendo e adaptando dramas e se apresentando nos palcos com muita vitalidade e entusiasmo.

<sup>26</sup> Edite Carminha ou Maria Laureano de Souza Alves nasceu no Sítio Arábia no dia 14/10/1944. É uma das Mestras de Dramas mais respeitadas pelas dramistas de Guaramiranga. Também atua como dramista e é responsável pelo Grupo Raízes de Guaramiranga.

<sup>27</sup> Marta Maria de Sousa Carneiro é dramista do grupo Tradição, dirigido por sua tia Dona Zilda Eduardo. Além disso, Marta é psicopedagoga, atriz e diretora de teatro. A entrevista me foi concedida via e-mail no dia 22/06/2012.

Arábia, dentre elas a menina Zilda Eduardo, as cantigas e tradições que aprendera no velho mundo. Foi nesse cenário que a história dos dramas cantados começou no Maciço de Baturité.

### **3.2. A gênese dos dramas nos sítios de café de Guaramiranga**

Tentar remontar as origens dos dramas cantados de Guaramiranga foi como juntar minúsculas peças de um imenso quebra-cabeça. Com certa dificuldade, coletando e estudando os poucos documentos catados aqui e ali, vasculhando sites e, principalmente, ouvindo e registrando os depoimentos orais de antigas dramistas fui reconstruindo a paisagem rural do início do século XX, época e local onde pousaram os dramas cantados de Guaramiranga. Foi assim que, pouco a pouco, catando aqui e acolá pequenas informações, comecei a urdir a teia histórica dos dramas de Guaramiranga em meio ao cotidiano do Sítio Arábia.

Desde o início de meu trabalho de campo senti-me perseguido pela curiosidade de descobrir a origem dos dramas cantados de Guaramiranga. De onde vieram? Eles nasceram nos sítios ou resultaram de transformações/adaptações de outras manifestações expressivas da cultura popular trazidas por migrantes de outras regiões, estados ou municípios brasileiros e/ou imigrantes estrangeiros que procuraram na serra melhores condições de vida?

Decidi recorrer à memória oral de algumas pessoas ligadas aos dramas de Guaramiranga. Assim, apoiando-me em pontos de vista individuais expressos nas respostas das entrevistas realizadas com informantes, mergulhei no passado em busca de uma história não documentada nos livros. Considero o recurso importante para o pesquisador que busca na história recente ou remota respostas que lhe permitam compreender o objeto estudado que, supostamente, se havia perdido no tempo. No meu entendimento, o memorialista é peça indispensável e fundamental nesse processo de levantamento de informações. Explorando-lhe a memória, o pesquisador poderá resgatar seu objeto de estudo no passado (quase) perdido. No entanto, não podemos esquecer que a história oral é uma metodologia e, como tal,



[...] apenas estabelece e ordena procedimentos de trabalho – tais como os diversos tipos de entrevistas e as implicações de cada um deles para a pesquisa, as várias possibilidades de transcrição de depoimentos, suas vantagens e desvantagens, as influências disso sobre o seu trabalho - funcionando como ponte entre teoria e prática. (AMADO, 1998, p. XIV)

Em algumas sociedades, os velhos eram os guardiões do conhecimento e da memória das gerações anteriores. Impedidos de serem úteis e exercerem suas atividades gerais pela falência do corpo desgastado pela impiedosa ação do tempo, os velhos descobriram na memória uma aliada para conservá-los vivos, úteis e importantes perante a comunidade. A memória não lhes permitia perceber que haviam envelhecido. Muito pelo contrário. Elevava-os a posições de destaque como de conselheiros ou de consultores de fatos que aparentemente se haviam perdido no passado, mas que afloravam ao presente sempre que suas memórias eram requisitadas. Entretanto, em muitos casos, o mundo contemporâneo parece ter ignorado a importância do velho como elemento que interliga as gerações passadas com as atuais, desconhecendo sua importância para a comunidade e a cultura. Assim, frequentemente, o idoso é excluído e relegado ao anonimato. Mas, as lembranças do passado transformam-se em conforto, adros seguros e refúgio para as dores do esquecimento, motivação para continuarem vivos e servíveis. Doravante a função social do idoso será lembrar e contar suas histórias para parentes, amigos e pessoas interessadas no passado. Assim, em qualquer época, o idoso continua sendo a memória oral da comunidade em que vive. Fonte fresca onde as pessoas mais jovens saciam sua sede de conhecimentos e de experiências de vida.

Em seu livro *Memória de velhos*, Bosi mostra-nos a importância dos velhos como testemunhas de acontecimentos de um quadro já finalizado (?) e nos aconselha a respeitar, preservar e ser tolerante com as pessoas idosas porque elas “são a fonte de onde jorra a essência da cultura, ponto onde o passado se conserva e o presente se prepara”. Para ela, o velho deve ter a função social de aconselhar, pois é o elo entre “o que foi e o porvir” (BOSI, 2010, p. 18).

Refletindo sobre os estudos de Bérghson a respeito do assunto, Bosi divide a memória em duas categorias: a memória-hábito, que guarda os mecanismos motores do corpo, e a imagem-lembrança, aquela que registra momentos únicos, especiais, irrepeditíveis e irreversíveis da vida. É por intermédio da memória-hábito que nosso corpo automatiza atividades repetitivas como falar, dirigir, caminhar,

correr, nadar, entender regras de etiqueta ou mesmo compreender uma língua estrangeira. A imagem-lembrança, por sua vez, é a responsável pelas evocações e estão armazenadas nos abismos do inconsciente (BOSI, 2010, p. 49). Ambas as categorias foram muito úteis para minha pesquisa, porque uma proporcionou-me reconstituir a plástica corporal dos Dramas cantados de Guaramiranga desde seus períodos mais remotos; a outra trouxe à tona do presente o cenário onde os dramas eram praticados e resgatou os textos orais das pecinhas mais antigas praticadas nos sítios de café.

Em busca dessas respostas para as origens dos Dramas Cantados de Guaramiranga, perguntei a dramistas e pessoas ligadas à Secretaria da Cultura como os dramas nasceram no município. Poucos informantes apresentaram-me respostas que me levassem a alguma pista plausível. De Ivan Valentim ouvi a seguinte resposta:

*Como os dramas surgiram por aqui ainda é uma incógnita. Eu já ouvi alguns relatos de algumas dramistas de Beberibe que disseram que alguém veio de lá e trouxe alguma coisa. Mas outros dizem que foi o contrário. Que alguém levou os dramas daqui para Beberibe. Mas, não há qualquer prova a respeito disso. Penso que ninguém sabe como os dramas começaram por aqui. Mas, o que todo mundo daqui diz é que foi a Dona Zilda quem trouxe os dramas do Sítio Arábia para a cidade de Guaramiranga. Dona Zilda faz dramas desde menina. Ela, a família dela e vizinhas dela eram do Sítio Arábia. Todo mundo diz que foi ela quem disseminou os dramas nos outros sítios e também foi ela quem os trouxe para a sede. (Comunicação pessoal)<sup>28</sup>*

Diante do depoimento de Ivan Valentim, concluí que talvez interrogar pessoas mais idosas, como Dona Zilda e outros antigos moradores do Sítio Arábia, poderia ser o caminho mais viável para atingir meus objetivos. Afinal, os velhos geralmente são bons narradores. Por terem vivido muito, guardam na memória informações preciosas e disponíveis às pessoas interessadas em ouvir suas histórias. Eles sempre têm muita coisa a contar e gostam de fazê-lo (BENJAMIN, 1993). Procurei, então, não exatamente restaurar o passado, mas incentivar a recuperação de uma memória geradora de futuro, ou seja, da memória histórica e coletiva de uma sociedade adormecida no passado. Além disso, “é do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde” (BERGSON, apud BOSI, p. 48).

---

<sup>28</sup> Francisco Ivan Valentim é auxiliar técnico da Secretaria da Cultura de Guaramiranga e Membro do Conselho Fiscal da AGUA. Prestou-me esta entrevista na Secretaria de Cultura de Guaramiranga no dia 26 de maio de 2012.

Algumas das memorialistas ouvidas nasceram, cresceram, trabalharam e construíram suas famílias nas casas e nas lavouras dos sítios. Outras são parentas ou conviveram com dramistas egressas dos sítios de café. Foi aí que as primeiras transições da cultura popular ibérica começaram a se manifestar em formas de romances, cordéis, desafios, reisados, e pecinhas<sup>29</sup>, como ainda hoje são conhecidos os Dramas Cantados de Guaramiranga. Segundo a informante Nilde Ferreira<sup>30</sup>, “essas transições na cultura tradicional popular acontecem dentro do fluxo rotineiro da vida. O ‘drama’, como o reisado, o pastoril e outras expressões de natureza semelhante, era uma brincadeira de terreiro, animação das festas de encerramento das colheitas”.

Visando a organizar minhas conversas com as dramistas, preparei um elenco de perguntas onde estavam relacionadas dúvidas a respeito dos mais diversos pontos da pesquisa. Mas, nos primeiros encontros com Dona Zilda, ela aparentava certo desinteresse na abordagem de temas estranhos à prática do drama em si. De modo contrário, demonstrava entusiasmo quando eu lhe pedia para que cantasse ou descrevesse qualquer tipo de drama. Assim, quando eu lhe perguntava algo que fugia dessa temática ela respondia dizendo “não me lembro”...! “Sei não senhor”...! “Já faz tanto tempo...!” Sua memória parecia ter capturado com maior nitidez apenas as cenas que dizem respeito à preparação e à performance dos dramas durante o período em viveu no Sítio Arábia e depois que se transferiu para Guaramiranga.

Para conseguir extrair de Dona Zilda as informações que necessitava, procurei conquistar sua confiança ouvindo e registrando pacientemente seus dramas, não raro sem preocupação com roteiro de perguntas ou tempo. Observei que em momentos muito particulares como na pausa para o cafezinho ou nos momentos de despedida ela, demonstrava vontade de continuar conversando. Talvez, minha partida representasse um retorno à monotonia dos afazeres de casa, um afastamento de seu mundo confortável e querido: as memórias do passado.

---

<sup>29</sup> Denominar de PECINHAS os dramas cantados de Guaramiranga foi usual durante décadas. Segundo informação da dramista e mestra dramista Edite Laureano de Sousa Alves, 70 anos, popularmente conhecida por Edite Carminha, somente a partir do momento em que a Secretaria de Cultura local passou a fomentar todas as manifestações culturais existentes em Guaramiranga as pecinhas passaram a ser conhecidas por Dramas ou Dramas Cantados.

<sup>30</sup> Francisca Ivanilde Ferreira da Silva ou simplesmente Nilde Ferreira, 51 anos, prestou-me esta entrevista via e-mail no dia 20 de julho de 2012.

Exatamente nessas horas, talvez para estender a conversa, deixava escapar episódios de sua infância quando habitava o sítio Arábia. Falava das pessoas queridas que perdera, como seu marido morto aos quarenta e cinco anos; das irmãs: as que morreram e aquelas com quem já não mantém contato; de paisagens e momentos de preparação e apresentação dos dramas. Nessas ocasiões os olhos opacos pelo tempo pareciam rejuvenescer e brilhar como há setenta anos. Eram oportunidades especiais nas quais eu deixava a câmera ou o gravador ligado para o registro de algo que talvez não fosse mais possível documentar. Bosi explica este fenômeno dizendo que

A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento. Frequentemente, as mais vivas recordações afloram depois da entrevista, na hora do cafezinho ou na despedida no portão. Muitas passagens não são registradas, são contadas em confidência. Continuando a escutar ouviríamos outro tanto e ainda mais. Lembrança puxa lembrança e seria preciso um escutar infinito. (BOSI, 2010, p. 39)

Ao perguntar a Dona Zilda se ela sabia quem primeiro promoveu os dramas de Guaramiranga, obtive a seguinte resposta:

Sei não senhor. Mas, o que eu sei dizer é que quando eu comecei a fazer esses dramas eu tinha 12 pra 13 anos. A minha irmã Maria de Lourdes, que era muito mais velha do que eu ela já falava que tinha aprendido com um senhor que se chamava Vicente Felismino, que era da região. Mas era muito antigo. E também tinha um senhor, aqui em Guaramiranga, que se chamava Luís Pimenta. Mas eu não sei quem aprendeu com o outro, pois esses dramas são muito antigos. O que sei de mais antigo sobre os dramas foi contado pela minha mãe. Ela não foi dramista. Mas, ela me contou que a mãe dela fazia dramas e avó dela também lá nos cafezais e nos canaviais. Penso que isto foi lá pelas décadas de 20 ou 30. Ela dizia que isto era coisa muito antiga. Quando era no término da colheita do café e da cana-de-açúcar, juntavam-se todos os agricultores, do Arábia e dos outros Sítios, juntava todo mundo para fazer os dramas. E diziam: "Hoje é noite de dramas", e todo o mundo ia pra lá assistir. Era puxado a vinho, conversa e fogueira. Na época, eram as festas mais animadas de Guaramiranga. (Comunicação pessoal)<sup>31</sup>

De todas os/as memorialistas que entrevistei, Dona Zilda foi a única capaz de declinar nomes de pessoas que teriam sido as mais antigas difusoras dos dramas cantados em Guaramiranga. Vicente Felismino e Luís Pimenta teriam sido estas pessoas. Mas, Dona Zilda não foi capaz de dizer a origem delas, tampouco com quem teriam aprendido os dramas.

---

<sup>31</sup> Dona Zilda Eduardo do Nascimento prestou-me esta entrevista em sua residência no dia 28 de abril de 2012.

A informante Marta Carneiro, dramista e prima de Dona Zilda, afirmou que ela, Dona Zilda, também teria aprendido a arte dos dramas cantados com sua ex-patroa, Dona Mirtes Barsi de Holanda - esposa de Paulo Cornélio de Holanda, proprietário do Sítio Arábia – com sua primeira professora, Denira Alves Lima e com sua sogra, Joaquina Felipe da Silva, que por sua vez aprendera com Vicente Felismino. Considerando-se que Dona Zilda Eduardo com 87 anos de idade é a mais antiga dramista em atividade em Guaramiranga, as pessoas citadas possivelmente seriam as precursoras dos dramas cantados de Guaramiranga que se tem notícia.

Muitas das dramistas aprenderam drama com seus familiares. Dona Edite Carminha, por exemplo, que também nasceu no sítio Arábia, explica que sua iniciação nos dramas aconteceu por transmissão oral, principalmente no âmbito familiar, por intermédio de seus pais. Estes, por sua vez, receberam o conhecimento de seus avós em processo sucessivo de pai para filho. Segundo suas palavras:

O drama, eu acho que como naquela época não existia televisão, não tinha rádio, era uma coisa que se passava assim verbalmente. A gente aprendia de nossas bisavós, nossos bisavós que passavam para nossas avós, que passavam para nossas mães até chegar a nós. Então, era assim que passava de geração em geração. [...] Eles nem sabiam o que era drama porque esse nome de drama botaram pra nós depois que a gente já começou a ter um contato direto com a cultura [Secretaria de Cultura de Guaramiranga]. Porque eles falavam que eram uns números, umas cantigas, aquelas coisas que os idosos falavam. Então, quando eles contavam histórias pra nós, sempre tinha uma musiquinha assim que dava um “tchá” na história que estavam contando. Não sei se foram eles [ancestrais] que inventavam ou se tinham aprendido de alguém. (Comunicação pessoal)<sup>32</sup>

Dona Edite Carminha concluiu concordando com Dona Zilda nas informações concernentes à época e ocasiões em que os dramas eram apresentados nos sítios de café:

Essa história desses dramas, tanto a gente cantava na frente do cafezal por brincadeira, porque a gente passava o dia apanhando café. Ou então, combinávamos de inventar um drama. Então, os nossos dramas sempre a gente fazia nos finais da colheita do café que era... que era muito grande a colheita do café, que só faltava não terminar mais. E a gente fazia esses dramas também nas datas comemorativas como o dia dos pais, dia das mães, no natal... Na semana santa a gente costumava fazer dramatizações embasadas na Bíblia. E assim, a gente ia levando sempre de acordo com a data. (Comunicação pessoal)<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Maria Laureano de Sousa Alves, mais conhecida, por Edite Carminha, é uma das mais respeitadas dramistas e mestras dramistas de Guaramiranga. É responsável pelo grupo Raízes. Entrevista concedida em sua residência no dia 21/07/2012.

<sup>33</sup> Idem. Ibidem.

Também pude colher que não obstante a maioria das dramistas serem egressas do Sítio Arábia, há núcleos de dramas que parece ter vindo de outras origens. No Distrito de Pernambuco, por exemplo, Dona Terezinha Coelho<sup>34</sup> afirmou que sua mãe, Dona Maria Zenaide Maciel Coelho, já falecida, teria sido a precursora dos dramas naquela localidade. Dona Terezinha não soube dizer com quem sua mãe teria aprendido a arte, tampouco se a origem de tais dramas era o circo, o teatro ou os Romanceiros Ibéricos. Mas, no depoimento de Dona Violeta<sup>35</sup> soube que Dona Zenaide teria conexões com grupos de outros municípios, como o caso de Forquilha, situado na Região Norte do Estado do Ceará. Algumas de suas dramistas seriam desses centros. Sempre que necessário elas se deslocavam até Pernambuco para se juntarem ao grupo de Dona Zenaide e juntas organizarem as apresentações cuja renda era revertida em benefício da Igreja Nosso Senhor do Bonfim, de quem Dona Zenaide era benfeitora.

Lúcia Franco<sup>36</sup>, falou-me que não nascera no Sítio Arábia, mas no Sítio Paraíso, situado na mesma serra. Lá, os proprietários dedicavam-se ao plantio de cana-de-açúcar e café. No alpendre do sítio e às vezes em baixo das árvores, em pleno terreiro, funcionava a Escolinha Sítio Paraíso, onde as crianças aprendiam a ler e escrever. Nas horas vagas, as professoras Rita Maciel e Socorro Almeida ensinavam a arte de representar os dramas. Os dramas aprendidos eram apresentados na propriedade em datas festivas. Mas, a grande apresentação acontecia no mês de maio, em comemoração à colheita.

No período das férias escolares ou da entressafra, professoras e dramistas, circulavam em outros sítios e até municípios levando e trazendo suas experiências. Era um vai e vem de pessoas que saíam para outras regiões ou que delas chegavam aos sítios levando e trazendo suas tradições culturais. Dona Zilda, em muitas oportunidades, narrou a presença desses visitantes de quem aprendeu total ou parcialmente algum drama. Muitos deles foram completados ou adaptados,

---

<sup>34</sup> Dona Terezinha Maciel Coelho Bastos é dramista e Mestre de Dramas de Pernambuco, Distrito de Guaramiranga. Prestou-me esta entrevista no Teatro Rachel de Queiroz no dia 26 de maio de 2012.

<sup>35</sup> Maria Violeta de Sousa Batista, 82 anos, é dramista do Grupo Tradição, dirigido por Dona Zilda e Tabela do Cartório de Guaramiranga.

<sup>36</sup> Maria Lúcia Florêncio Franco, 56 anos, é dramista e Mestre de Dramas do Grupo Recordar é Viver. A partir de 2013 assumiu a função de responsável pela capacitação dos professores que lecionam dramas nas escolas de Guaramiranga.

principalmente na poesia, para serem apresentados nos terreiros. Com relação a estas transições, Barroso explica que

As dramistas viviam em comunidades pequenas, com vida sedentária, onde a comunicação com o mundo lá fora era difícil. Por isso, toda oportunidade de troca entre elas era aproveitada. Estas trocas se davam principalmente nas férias escolares, quando as professoras e estudantes, retornavam aos seus sítios de origem. Havia intercâmbio de partes de dramas e de cadernos de dramas entre dramistas e comunidades de dramistas. Também, por vezes, professoras voltavam de centros mais distantes, filhas do lugar de onde haviam migrado e vinham passar as férias. Aproveitavam e organizavam dramas com as meninas do sítio de origem (BARROSO, no prelo).

Como citado anteriormente, Barroso, Freitas e Pontes afirmaram que, em seus núcleos de pesquisa, os dramas teriam sido originados nos circos de drama ou do circo-teatro. Em Guaramiranga, não encontrei elementos suficientes que remetesse com segurança à possibilidade de os dramas cantados terem a mesma origem. Aliás, as dramistas são unânimes em informar que somente conheceram o circo depois que se mudaram das fazendas para a sede do município. Segundo Nilde Ferreira<sup>37</sup>, “em Guaramiranga, a relação dos dramas é com o teatro popular”, mais especificamente, o teatro de revista. Nilde<sup>38</sup> Explica que, nos sítios,

Era tradição o Teatro de Revista voltado para o entretenimento dos veranistas que, fugindo da estiagem sertaneja, passavam longos períodos em suas fazendas de café na serra. Esses espetáculos eram organizados por pessoas da família Queiroz e traziam em papéis secundários a então menina Rachel de Queiroz. (Comunicação via e-mail)

A dramista Marta Carneiro, também discorda dessa possibilidade dizendo: “O circo aqui veio muito depois. Eu lembro. Eu era pequenininha e eu nem conhecia circo e eu já fazia drama! Pode ser que tenha acontecido em outro canto. Aqui, eu não acho, não. Nossa ligação aqui é com o teatro”.

A Profa. Dra. Lourdes Macena<sup>39</sup> - que também estudou os dramas cantados tanto na sede quanto em alguns Distritos de Guaramiranga como Pernambuco, Bananal e Linha da Serra - também discorda da possibilidade de o circo ter alguma influência nos dramas cantados de Guaramiranga. Disse-me que em suas conversas

<sup>37</sup> Francisca Ivanilde Ferreira. Entrevista concedida via e-mail no dia 20 de julho de 2012.

<sup>38</sup> Texto publicado em comemoração aos 15 anos de criação do Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga – FNT. Disponível em: <fntguaramiranga.blogspot.com.br/p/o-fnt-historico.html> Acesso em: 30 nov 2012.

<sup>39</sup> Maria de Lourdes Macena concedeu-me entrevista especial em minha residência provisória em Belo Horizonte no dia 03/03/2013, quando ainda cumpríamos o estágio doutoral na UFMG.

com algumas das antigas dramista percebeu que naquele Município não houve qualquer influência do circo para o nascimento dos dramas. Aliás, segundo ela, pela temática e conteúdo dos dramas que registrou, eles apresentam características muito próximas aos Romanceiros Ibéricos. Confirmou o testemunho da informante Nilde Ferreira dizendo que as dramistas de Guaramiranga sempre se referiram ao lugar onde se apresentavam nos tempos mais remotos como sendo palcos de madeira. Para elas, aquela “brincadeira já chegou com cena, esse jogo de fazer de conta”. Disse, também que “o drama de Guaramiranga, que é uma forma de teatro não convencional, parece ter sido trabalhado na vertente de palco italiano, ao contrário dos outros folguedos como, por exemplo, o boi, que são brincados na roda”. Concluiu dizendo: “nenhuma das dramistas com que conversei reconheceu o circo como lugar para apresentação dos dramas de Guaramiranga”. Esta foi a mesma resposta que obtive junto às dramistas.

Analisando os DVDs onde estão documentadas as IV, VI, VIII, IX e X Mostras dos Dramas de Guaramiranga, bem como das Mostras Especiais de Dramas acontecidas por ocasião do XIX e XX Festival Nordestino de Teatro, observei influências diversas: nos dramas do distrito de Pernambuco há predominância do pastoril; nos dramas de Dona Zilda e de Lúcia Franco, há traços dos Romanceiros Ibéricos; nos de Dona Edite Carminha, há forte influência da comédia de costumes.

O cotidiano do Sítio Arábia era duro e repetitivo. As mulheres adultas dividiam suas ocupações entre o trabalho doméstico, a plantação e a colheita do café. Os homens, no trabalho mais pesado de preparação do terreno e também no plantio de frutas, verduras e principalmente do café. Para amenizar a dureza do trabalho, homens e mulheres cantavam e improvisavam seus repentes. A arte servia, pois, de alívio aos trabalhadores do sítio. Marta Carneiro narra uma dessas situações:

No roçado havia as chamadas carreiras de café. Então, se eu estivesse aqui cantando, umas cinco ou dez carreiras de café adiante, tinha outra pessoa cantando. Então, eu cantava aqui e já tinha uma pessoa lá já me dando uma resposta da música que eu tinha cantado. Tinha, também, as emboladas. Era a mesma coisa: um fazia um verso aqui e o outro respondia de lá, sempre de forma improvisada. Inclusive o Vicente Chagas, o feitor da fazenda que hoje é Mestre da Cultura. Ele é do Bumba-meu-boi. E ele também faz versos. Porque o dele também é improvisado. Muitas vezes ele improvisava. Mas, isso



ainda não era drama. Eram apenas músicas que a gente cantava enquanto trabalhava. (Comunicação pessoal)<sup>40</sup>

Às meninas, cabiam os serviços mais leves de cuidar da arrumação dos quartos e ajudar às mulheres adultas nos serviços gerais. Mas, também trabalhavam na apanha do café no período da colheita. Dona Zilda informou que, para elas, havia a disponibilização de estudo e a atenção especial de Dona Mirtes, a esposa do proprietário Paulo Cornélio. Nos momentos de repouso, ou mesmo durante o trabalho na casa grande, a patroa lhes ensinava cantos, danças e algumas tradições populares da cultura europeia. Dona Zilda afirmou que Dona Mirtes, e outras moradoras mais velhas, além de pessoas convidadas dos patrões e às vezes simples passantes, ensinaram a ela e a outras meninas uma arte que durante muito tempo sequer sabiam o que era ou como se chamavam. Era algo novo, desconhecido, que pouco a pouco foi sendo plantado no sítio e que elas passaram a denominar de pecinhas, pois pareciam pequenas encenações teatrais.

À noite, depois do jantar, no terreiro iluminado pela lua ou por fogueiras, as meninas se reuniam para se divertirem representando pequenos textos de romances que haviam aprendido no sítio, na casa grande ou nos cafezais, ou que elas mesmas adaptavam de seus livros de leitura. Nesses textos, normalmente apresentando temas românticos, cujos personagens, não raro, eram uma mocinha inocente e apaixonada, uma mãe desconfiada e preocupada com o futuro da filha e um rapaz galante e pretendente, tudo dentro de um cenário bucólico e campestre. Em muitas dessas histórias o rapaz era representado por príncipe ou rei. Também estavam presentes cavaleiros, camponesas, floristas e ciganas. Assim, teriam sido segundo Dona Zilda, os primeiros dramas encenados por ela com a ajuda de suas irmãs, primas e outras moradoras do Sítio Arábia.

#### Consoante o testemunho de Marta Carneiro

Eu me lembro muito bem de que sempre teve a colheita do café, que no sítio chama-se “apanha do café”, no ditado popular. E, na apanha do café o pessoal, homens e mulheres, ficavam cantando músicas populares, músicas de drama, aquela história toda. Eu aprendia lá dentro dos cafezais essas músicas do drama e, à tardinha, quando a gente chegava do café, tomava banho e ia pra casa dela [Dona Zilda] ensaiar esses dramas. E ficava ensaiando lá pra apresentar muitas vezes até no final da colheita dentro do Sítio Arábia. Então, a gente aprendia dentro dos cafezais a música e no terreiro da casa dela [Dona Zilda], que é o quintal da casa. Lá, a gente ensaiava as

<sup>40</sup> Entrevista concedida por Marta Maria de Sousa Carneiro, em sua residência, no dia 21/07/2012.

coreografias. Ela já era a nossa mestra, mesmo não sendo naquela época qualificada ou reconhecida como tal. Mas, a gente já a chamava de Mestre. (Comunicação pessoal)<sup>41</sup>

Até meados dos anos 60 não existia energia elétrica em grande parte do interior Cearense. Em consequência, rádio e televisão eram diversões desconhecidas. O tempo encarregou-se de popularizar aquela brincadeira de meninas, tornando-a o principal divertimento de criança, jovens e adultos daquele e de outros sítios, principalmente no período da apanha. Dona Zilda, que começara a praticar dramas por volta dos doze anos de idade, crescera. Nos primeiros momentos, segundo ela, os dramas apresentavam-se no chão, pois não havia palco. Mas, depois de seu casamento com o agricultor Raimundo Silva, este se interessou pelo movimento e passou a colaborar construindo palcos de madeira que eram armados no terreiro ou no galpão destinado ao armazenamento da colheita. Havia também os tocadores. Mas, ao contrário do que acontece nos locais estudados por Barroso, Freitas e Pontes, estes não acompanhavam os dramas. Apresentavam suas músicas entre uma e outra peça para divertir o público e, principalmente, para dar tempo às dramistas de trocarem de indumentária para a peça seguinte. Esta prática é adotada até hoje nas Mostras de Drama de Guaramiranga. Marta Carneiro explica que

Na época a diversão que tinha era isso. No Arábia, no dia das apresentações, o esposo dela, que era o Raimundo Silva, meu padrinho, começava a fazer a empanada emendando, costurando lençóis, que hoje são as cortinas. Em teatro chamam-se cortinas. Nós nos apresentávamos em cima do palco. Tinham as pessoas para fazer as apresentações e tinham, também, aquelas que tocavam. Chamavam-se tocadores. Normalmente eram pessoas da família que ficavam tocando violão, e cantando com pandeiro, com surdo, toda aquela história toda. Então, entre uma apresentação e outra, eles tocavam qualquer música para pra fazer as apresentações e era muito animado. O pessoal do sítio, como não tinha outra diversão, gostava. Ficava lá todo o mundo. [...] Era no armazém, não era [perguntou a Dona Zilda que assentiu com a cabeça afirmativamente]? Era no armazém de café do dono do sítio. Então, a gente cobrava entrada. (Comunicação pessoal)<sup>42</sup>

As produções artísticas dos trabalhadores parecem ter galgado notoriedade. Tanto é que os proprietários do sítio anexaram-nas às festas e reuniões familiares e às recepções de parentes e amigos. Dessa forma, segundo a memorialista Nilde Ferreira<sup>43</sup>, reuniões eram organizadas e animadas por dramas e reisados “na faxina

---

<sup>41</sup> Idem. Ibidem.

<sup>42</sup> Entrevista concedida por Marta Maria de Sousa Carneiro em sua residência no dia 21/07/2012.

<sup>43</sup> Documento redigido por Francisca Ivanilde Ferreira da Silva – Nilde Ferreira – para compor o documento Institucional “Histórias”, de responsabilidade da Associação Amigos da Arte de

da casa da fazenda.” A igreja local, percebendo o apelo popular dos dramas, também passou a utilizá-los na animação da Festa de Nossa Senhora da Conceição, Padroeira da Freguesia, ou no novenário de São Francisco, atraindo pessoas para os leilões durante as animadas quermesses. Além disso, os patrões construíram junto aos seus empregados uma espécie de mecenato, financiando indumentária e adereços e providenciando a iluminação do terreiro nos dias de apresentação. Em troca, os brincantes realizavam apresentações de dramas e de pastoris em datas especialmente agendadas por seus financiadores, que faziam a alegria das pessoas especialmente convidadas. Dramistas como Dona Zilda, Marta Carneiro e Dona Edite Carminha atestam que nessas ocasiões a programação estendia-se noite afóra e que em muitas ocasiões chegavam a encenar mais de cinquenta comédias de drama. Nilde Ferreira<sup>44</sup> afirma que, as pessoas que viveram a época em que o Sítio Arábia fazia suas noitadas de drama reconhecem que era o principal acontecimento do lugar:

Essas noitadas entraram para a história de Guaramiranga por terem para aquela época proporções semelhantes às dos festivais atuais: centenas de pessoas, barraquinhas com comidas e bebidas para atender aos parentes vindos de outros sítios e de outras cidades, roupas de domingo, muita alegria. (Comunicação Pessoal)

De fato, muito mais que amenizar a dureza do trabalho no campo, os dramas eram uma brincadeira muito séria e concorrida. As dramistas e memorialistas que se reportaram às noitadas de drama são unânimes em afirmar a grandiosidade do evento que arregimentava moradores das localidades circunvizinhas do Sítio Arábia. Serviam também, segundo o advogado e escritor Francisco Marcélio<sup>45</sup>, “como única diversão para os agricultores, animando as festas que marcavam o encerramento da colheita e também para incentivá-los a voltar no ano seguinte garantindo, assim, a mão de obra dos sítios”.

Dona Zilda<sup>46</sup> atribui ao sucesso dos dramas a decisão dos patrões em aceitar convites para apresentações de seus trabalhadores nos sítios vizinhos, como o Canabrava, Betânia, Linha da Serra entre outros. Não faltaram, também, convites

---

Guaramiranga – AGUA. Disponível em: <[agua.arte.br/brevehistoria.htm](http://agua.arte.br/brevehistoria.htm)>. Acesso em: 18 de mai. 2012.

<sup>44</sup> Idem. Ibidem.

<sup>45</sup> Francisco Marcélio Almeida de Farias prestou-me esta entrevista no dia 24/09/2012 no Fórum de Guaramiranga, onde trabalha.

<sup>46</sup> Entrevista concedida na residência de Marta Carneiro no dia 21/07/2012.

para apresentações na sede do município, em comemorações diversas. Essas viagens do Sítio Arábia a Guaramiranga, no testemunho de Marta Carneiro, eram verdadeiras aventuras, pois como não lhes era disponibilizado transporte o caminho de ida e volta (descida e subida da serra) era vencido à pé levando as trouxas com as indumentárias na cabeça. Isto, longe de ser um constrangimento para as dramistas tornava-se uma grande e divertida brincadeira. Segundo explica Marta<sup>47</sup>, “Até na sede a gente vinha se apresentar. E era a pé... Não tínhamos carro para vir. E voltávamos à noite, altas horas da noite. Mas, todo o mundo cantando alegre e satisfeito, no escuro, porque não tinha nem lanterna pra trazer a gente pra casa.”

Freitas (2006, p. 77) reporta-se às mesmas situações vividas pelas dramistas de Guriú quando saíam de seu ambiente para apresentarem-se em outras comunidades. Segundo ela “As lembranças das dramistas são carregadas destas viagens e dos acontecimentos vinculados a aventuras [...] As narrações das viagens são depoimentos repletos de prazer e das lembranças boas de tantas viagens com ralos recursos...” Isto parece caracterizar o prazer que as dramistas de Guaramiranga e dos polos documentados por Barroso, Freitas e Pontes tinham/têm de saírem de suas zonas de conforto para mostrarem sua arte, representar e serem aplaudidas. Os percalços, as dificuldades, parecem ficar em segundo plano e muitas vezes servem-lhes como divertimento para amenizar as dores e o cansaço.

Certo dia, em uma das visitas que fiz a Guaramiranga, perguntei a Dona Zilda quais foram os dramas mais solicitados, aqueles que marcaram época nas noitadas de drama do Sítio Arábia. Ela me respondeu que eram muitos. “*Tinha Mãe e Filha, O Príncipe e a Camponesa, José e Maria, Margens do Rio e o Chico Reimundo*. Mas, os mais antigos de todos são *Jorge e Juliana e O Ceguinho*”.

### 3.3. Os dramas que marcaram época no Sítio Arábia

***Mãe e Filha***<sup>48</sup>, que também é conhecido em Guaramiranga por ***Menina Rebelde***, é uma comédia que possui como temática as dúvidas e conflitos interiores de uma jovem adolescente que despertara para o amor ao conhecer certo rapazinho

---

<sup>47</sup> Entrevista concedida em sua residência no dia 21/07/2012.

<sup>48</sup> Apêndice “B”, faixa 3.

durante uma festa. A mãe, surpresa com a súbita preocupação da filha em querer se casar, tenta dissuadi-la da ideia. Entre argumentos e contra argumentos, a mãe decide colocá-la de castigo. Matreira, a filha para fugir da pena imputada pela genitora pede-lhe desculpas dizendo que tudo não “passara de baboseiras” de adolescente.

As duas crianças que dialogam por meio do canto executam a melodia com certa imprecisão do ponto de vista da entonação vocal. A menina mais velha de idade entoava a melodia com maior segurança. Já a mais jovem, apresenta uma maior oscilação no tocante à altura das notas parecendo executar sua parte em tonalidade diferente à de sua interlocutora. Provavelmente isto acontece pela pouca experiência vocal, muito natural em crianças de sua idade que ainda não possuem habilidade de dominar plenamente o aparelho fonador. Por esse motivo, a melodia transcrita busca justapor, numa mesma tonalidade, a melodia cantada por ambas, de modo a fornecer ao leitor um entendimento da melodia como um todo. Levando-se em consideração o andamento de aproximadamente 120 ppm e a simetria dos motivos rítmico-melódicos, supomos que se trata de uma marcha. As brincantes não executam qualquer passo de dança; apenas realizam gestos para reforçar o conteúdo do texto. Isto exclui a possibilidade de tratar-se de um bailado. Caracteriza, no entanto a possibilidade de a peça ser uma comédia.

No palco, duas meninas. Uma, a mais velha, representando a mãe; a outra, a mais nova, a filha. Na cena, a filha aborda a mãe que está varrendo a casa para contar-lhe o ocorrido dando início o conflito entre ambas. A faixa etária das néo-dramistas é de 13 e 11 anos respectivamente. O drama foi documentado por ocasião da VIII Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festival do Riso e da Flor, no Teatro Rachel de Queiroz, o pequeno, na noite de 26/05/2012. Guaramiranga, por possuir dois teatros Rachel de Queiroz, denomina o mais antigo de *O pequeno* - por possuir capacidade para 100 lugares - e o mais novo de *O grande*, com capacidade para 500 lugares.

Com relação à métrica, observa-se certa liberdade. Na primeira estrofe, por exemplo, os dois primeiros versos são de 8 sílabas; os demais, 9 e 7, respectivamente.



Fig.4. Grupo Sol da Serra – Comunidade Linha de Serra, na performance do drama *Mãe e Filha*. Não foi possível identificar o nome das dramistas. Imagem de Marcos Cortez.

$\text{♩} = 120$

*Filha*

Oh! Ma-mãe - zi - nha\_\_ eu fui a um bai - le\_\_ e um ra-pa - zi-nho me fa - lou. E-le me

dis-se coi-sas im - por - tan - tes que meu co - ra - ção pa - rou. E-le me rou. Oh! Mi-nha

fi - lha dei-xe dis - so\_\_ que a sua i - da-de não per-mi - te a mor. Oh! Mi-nha

mor. E co-mo foi que a ma-mãe - zi - nha com dez a - nos se ca - sou. Co-mo

sou Oh! Mi-nha fi - lha\_\_ eu me ca - sei, mas mui-to es - tou ar - re - pen -

dí - da. Oh! Mi-nha dí - da. Pois eu ca-sole não melar-re - pen-do. Coi-sa boa é ter ma -

ri - do. Pois eu ri - do. Oh! Mi-nha fi - lha te a - jo - e - lha que ca - sa -  
men-to não é brin - ca - dei - ra. Oh! Mi-nha dei - ra Oh! Ma-mãe - zi - nha! Me per -  
do - a. Pois, a - cre - di - te tu-do é ba - bo - zeí - ra. Oh! Ma - zeí - ra.

Fig. 5. Transcrição musical do autor baseada no registro da performance do Grupo de Dramas Sol da Serra – Comunidade Linha da Serra.

### **Mãe e filha (Menina Rebelde)**

#### **Filha:**

Oh! Mamãezinha eu fui ao baile  
E um rapazinho me falou.  
Ele me disse coisa importante  
Que o meu coração parou. (repete os dois últimos versos)

#### **Mãe:**

Oh! Minha filha! Deixe disso  
Que a sua idade não permite amor.  
(Repete os dois últimos versos)

**Filha:** (batendo com o pé no chão e falando em tom desafiador)

E como foi que a mamãezinha  
Com dez anos se casou?  
(Repete os dois últimos versos)

#### **Mãe:**

Oh! Minha filha! Eu me casei.  
Mas, muito estou arrependida.  
(Repete os dois últimos versos)

**Filha:** (continuando a contestar e desafiar a mãe)

Pois eu caso e não me arrependo!  
Coisa boa é um marido.  
(Repete os dois últimos versos)

#### **Mãe:**

Oh! Minha filha te ajoelha!  
Que casamento não é brincadeira.  
(Repete os dois últimos versos)

A filha fica de castigo, ajoelhada, enquanto a mãe varre a casa. Depois, a filha levanta-se e pede desculpas à mãe, dizendo-lhe que “tudo não passara de uma baboseira”.

**Filha:**

Oh mamãezinha me perdoa  
 Pois, me acredita, tudo é baboseira!  
 (Repete os dois versos)

Mãe e filha dão-se as mãos e cumprimentam o público.

**O Príncipe e a Camponesa**<sup>49</sup> é uma comédia em que uma camponesa caminha distraidamente pelo campo quando encontra um príncipe que passa a cortejá-la. Ela, que estava perdida, não demonstra interesse, pois suas atenções estavam voltadas para encontrar o caminho de volta a casa. Diante da insistência do príncipe, pede que ele não a aborreça. Mas, para seu espanto, o príncipe insistente propõe-lhe casamento. Ela, cada vez mais aflita, clama que o criador lhe envie um anjo do céu para tirá-la daquela aflição. Entre idas e vindas o encontro tem um final feliz. O príncipe, que era pagão, é batizado pelo anjo. A camponesa sede diante da insistência do príncipe e aceita o pedido de casamento.

A música desta pecinha é tipicamente tonal, tem ritmo regular e cométrico (conceito cunhado por Kolinski), sendo constituída por movimentos escalares e arpejos que delineiam os acordes que estão na base da harmonia da música. Apresenta características semelhantes às das modinhas de influência portuguesa, difundidas no Brasil a partir da colonização lusitana, das quais se originaram nossas canções de serestas, muitas delas em metro ternário. A interpolação de compassos quaternários que aqui ocorre talvez decorra da introdução de versos cujo número de sílabas extrapolam a capacidade do compasso ternário. Se o leitor observar, a melodia dos versos “Ó, bela menina,/eu não vim te aborrecer”, que nos dá uma sensação de metro quaternário, é semelhante a dos versos “Ó, bela menina,/ eu não sou cristão”, aqui perfeitamente ajustada ao metro ternário, que é predominante na peça.

Tomando um aspecto extramusical, o texto da canção trata do amor, como é típico da temática das canções portuguesas. Suponho que esta canção, não obstante o efeito risível que desencadeou na plateia, tenha mais relação com a intenção moral de difundir a conversão dos mouros ao cristianismo, tema recorrente em dramatizações que abordam a luta entre mouros e cristãos, como a “chegança”, “mourama” ou “cavalhada”, que terminam, geralmente, com a conversão dos gentios

---

<sup>49</sup> Apêndice “B”, faixa 4.



ao catolicismo. Os romances de cavalaria do ciclo carolíngio na Península Ibérica, que datam do final do século XV, difundindo esse ideário em territórios onde ocorreu a colonização ibérica – na África e nas Américas, por exemplo.

Em *O Príncipe e a Camponesa* estão presentes três dramistas: Marta Carneiro - de coroa dourada na cabeça, camisa colorida de verde-amarelo e espada na cintura - representa o príncipe; Dona Zilda - de saia cor-de-rosa, blusa laranja e chapéu branco na cabeça - é a camponesa; Dona Violeta Batista, toda vestida de branco, é o anjo que batizará o príncipe pagão.

A cena inicia-se com a camponesa entrando distraída. De repente, seus pensamentos são interrompidos pela voz do príncipe. A melodia que apoia o drama é uma valsa lenta em compasso ternário e tom maior.

Como se pode observar na foto abaixo, nesta apresentação as dramistas tiveram que improvisar o figurino. Marta Carneiro está de calça jeans sob as vestes de príncipe. Isto, porque o ambiente era um auditório cujo palco estava preparado para uma palestra que seria iniciada logo após o final da apresentação dos dramas. As dramistas trocavam de indumentária sobre o palco por trás de uma empanada improvisada formada por uma longa toalha segurada nas extremidades por dois rapazes que se apresentaram como voluntários. Daí, a dificuldade de utilizarem figurino adequado. Improvisações dessa natureza foram e ainda são frequentes nas apresentações dos dramas cantados de Guaramiranga.

Este drama foi documentado por mim e pelo cinegrafista Marcos Cortez no Auditório Prof. Aloísio Cavalcante da Universidade Estadual do Ceará - UECE, por ocasião do “Seminário Política e Acesso à Literatura e ao Livro Enquanto Direito Humano”, realizado no dia 9 de fevereiro de 2012. Não há presença da dança.



Fig. 6. Grupo Tradição na performance do drama *O Príncipe e a Camponesa*. Imagem de Marcos Cortez.



Fig. 7. Empanada improvisada para servir de limite entre o camarim (?) e a caixa de cena. Imagem de Marcos Cortez.

*Príncipe* *Camponesa*

Oh! Lin - da cam-po - ne - sa! O que fá - zes por a - qui? Per - di - da, meu se -

*Príncipe*

nhor! Não me a - bor - re - ça, por fa vor. Oh! Be-la me - ni - na! Eu não vim lhe a - bor -

*Príncipe*

cer. Eu só pre - ten-do, é ca - sar com vo - cê. Oh! Be-la me - ni - na! Eu não vim lhe a - bor -

*Camponesa*

cer. Eu só pre - ten-do, é ca - sar com vo - cê. Oh! Meu Cri-a - dor! - va-lei-me a - go - ra des-sa a - fli -

*Príncipe*

ção! Man - dai-me um an - jo do céu pra me de - fen - der des-se cris - tão. Oh! Be-la me - ni - na! Eu não sou cris -

*Príncipe*

tão. Eu sou um prin - ci - pe, rei dos pa - gãos. Oh! Bela-la me - ni - na! Eu não sou cris - tão. Eu sou um prin - ci - pe, rei dos pa -

*Camponesa*

gãos. Oh! Meu Cri-a - dor! - va-lei-me a - go - ra des-sa a - fli - ção! Man - dai-me um an - jo do céu pra ba - ti -

*Anjo*

zar es - te pa - gão. Eu sou um an - jo que vem do al - tar. Eu vim pra es - se pa - gão ba - ti - zar. Eu sou um

*Príncipe*

an - jo que vem do al - tar. Eu vim pra es - se pa - gão ba - ti - zar. Gra - ças ao cri - a - dor a -

*Camponesa*

go - ra ba - ti - za - do, es - tou. En - tão mi - nha cam - po - ne - za: es - tá sa - tis - fei - ta? Es - tou sim se - nhor.

Fig. 8. Transcrição do Drama *O Príncipe e a Camponesa*. Trabalho do autor baseado no registro da performance do Grupo Tradição.

**O Príncipe e a Camponesa****Príncipe:**

Ô Linda camponesa  
O que fazes por aqui?

**Camponesa:**

Perdida, meu senhor.  
Não me aborreça, por favor!

**Príncipe:**

Ô bela menina  
Eu não vim lhe aborrecer.  
Eu só pretendo casar com você! (repete os três versos)

**Camponesa:**

Ô meu criador  
Valei-me agora nessa aflição!  
Mandai um anjo do céu  
Pra me defender desse cristão!

**Príncipe:**

Ô bela menina  
Eu não sou cristão.  
Eu sou um príncipe, rei dos pagãos! (repete os três versos)

**Camponesa:**

Ô meu criador  
Valei-me agora nessa aflição!  
Mandai um anjo do céu  
Pra batizar este pagão!

O Príncipe ajoelha-se e o anjo entra em cena.

**Anjo:**

Eu sou o anjo que vem do altar.  
Eu vim pra esse pagão batizar.  
(repete os dois versos)

**Príncipe:** (levantando-se e erguendo as mãos para o céu)

Graças ao criador  
Agora batizado estou!  
Então, linda camponesa,  
Está satisfeita?

**Camponesa:**

Estou sim, senhor.

***Passeando nas Margens do Rio***<sup>50</sup>, também conhecido por ***Margens do Rio***, é uma comédia em que uma camponesa relata a um rapaz certo episódio que vivera enquanto passeava pelas margens de um rio. Neste passeio fortuitamente encontra um moço que, encantado com sua beleza, tenta cortejá-la.

---

<sup>50</sup> Apêndice "B", faixa 5.

A música que apoia o discurso deste drama possui duas melodias. Na primeira é possível detectar traços de canções amorosas de influência portuguesa de fins do século XVIII ligadas às modinhas, posteriormente, transformadas em serestas populares. O metro rítmico ternário é muito mais usual na música de influência lusitana do que na de influência africana. Outros elementos que corroboram a suposição desta influência são o ritmo cométrico, o movimento escalar, os grandes saltos e o caráter tipicamente tonal da melodia. Além disso, o texto da canção versa sobre tema amoroso, correspondendo ao “tipo idílico da poesia popular portuguesa do século XVIII, dominado pelos assuntos do amor e sofrimentos dele resultantes”, como escreveu Béhague (SANDRONI, 2001, p. 46). Podemos constatar no texto a alusão a pastor, pastorinha, rio, campo, referências que remetem a poema lírico de caráter bucólico ou pastoril.

Esta atmosfera melosa é quebrada quando o “belo moço” entra em cena e convida a pastora para uma dança. A dança é um “tanguinho” (segunda melodia). É útil salientar, contudo, que a palavra “tango”, no século XIX, era usada para referir-se à diversão de afro-americanos, notadamente música e dança; portanto, anterior à associação que se faz atualmente ao moderno tango argentino, que despontou na Europa a partir de 1920 (SANDRONI, 2001, p. 77). É esta influência africana do século XIX que percebemos nos tangos de Ernesto Nazaré, por exemplo, nos quais os baixos geralmente apresentam figurações contramétricas (sincopadas), nos quais muitos estudiosos da música brasileira veem elementos do futuro maxixe. Quando os dois personagens começam a dançar, os elementos musicais descritos anteriormente desaparecem para dar lugar a figurações rítmicas contramétricas, combinadas com notas reiteradas, traços marcantes das músicas de influência africana como o lundu, o coco e o maxixe. O tom plangente da primeira melodia cede lugar a um diálogo mais extrovertido, até certo ponto brincalhão, culminando com o caráter risível da recusa do galanteador em aceitar o convite da pastora para dançar, após ter sofrido da donzela tanta rejeição e desfeita.

A poesia é predominantemente em versos eneassílabos com rimas BD. Apresenta variações para versos septissílabos com rimas AB-CD e BD.

Com relação ao figurino, Marta veste-se de camponesa ostentando um chapéu de palha na cabeça. Dona Violeta, que representa o rapaz, traça roupas de homem do campo.



Fig. 9. Grupo Tradição na performance do drama *Passeando nas margens do rio*. Imagem de Marcos Cortez



Fig. 10. Idem.

$\text{♩} = 150$   
Camponesa

pas - se - an - do nas mar - gens do ri - o \_\_\_\_\_ en - con - treí um ra - paz se - du -

7  
tor me\_o - fe - re - cen - do um ri - co te - sou - ro, \_\_\_\_\_ me di - zen - do que e - ra pas -

15  
Rapaz Camponesa  
tor. \_\_\_\_\_ Mas qual foi a res - pos - ta que des - te? \_\_\_\_\_ A res - pos - ta que dei foi de

23  
Rapaz  
não. \_\_\_\_\_ Não de - sis - ta mi - nha pas - to - ri - nha, \_\_\_\_\_ pas - to - ri - nha do meu co - ra -

31  
Camponesa  
ção. \_\_\_\_\_ Vem co - mi - go pas - to - ri - nha. Mas, eu es - tou tão so -



39 Rapaz Camponesa

zi - nha. Vem co - mi - go pa - ra os cam - pos. Mas, eu não que - ro os teus

47 Rapaz Camponesa

cam - pos. Não de - sis - ta mi - nha pas - to - ri - nha. Mas, eu não es - tou tão so -

55 Rapaz Camponesa Rapaz

zi - nha, ra rái, rá rái! Oh! Mi - nha don - ze - la! Rá rái, rá rái! Co - mo tua fa - ce é

63 Camponesa Rapaz

be - la! Rá rái, rá rái! Não zom - me meu a - mor! Não ri - a don -

71 Camponesa

ze - la. So - zi - nha por es - tes cam - pos! So - zi - nha sem ter nin -

79

guém! Não en - con - tro ne - nhum pas - to - ri - nho e nem que me quei - ra

87

bem. A - qui es - tá um be - lo mo - ço! Mas, não pos - so

94 Rapaz

ir a - go - ra. Va - mos dan - car um tan - qui - nho Va - mos

101 Ritmo de Máxixe ♩ = 100  
Juntos

já, sem mai de - mo - ra. Trá - lá - lá - lá - lá - lá - lá - lá - lá.

107

Trá - lá - lá - lá - lá - lá - lá - lá - lá. Trá - lá - lá - lá - lá - lá - lá - lá - lá. Trá - lá - lá - lá - lá - lá - lá.

113 ♩ = 60  
Camponesa

Sai - te da - qui a - tre - vi - do! Eu a - qui não te cha - mei! Eu não te co - nhe - ço e nem do

119 **Rapaz**  
 teu no-me eu sei. Me-ni - na não di - ga is - so! Não me fa - ça re - ne - gar!

125 **Camponesa**  
 Dan-ce co-mi-go pas - to - ra que vo - cê vai a - do - rar! Va-mos dan-çar u - ma val - sa?

131 **Rapaz**  
 Mui - to a-gra - de - ci - do! Que há pou-co tem-po eu le - vei no - me de a - tre - vi - do.

Fig. 11 Transcrição musical do drama *Passeando nas margens do rio*. Trabalho do autor baseado na performance do Grupo Tradição.

### Passeando nas Margens do Rio

#### Camponesa:

Passeando nas margens do rio  
 Encontrei um rapaz sedutor  
 Oferecendo um rico tesouro  
 Me dizendo que era pastor.

#### Rapaz:

Mas qual foi a resposta que deste?

#### Camponesa:

A resposta que dei foi de não!

#### Rapaz:

Não desista minha pastorinha!  
 Pastorinha do meu coração!

Vem comigo, pastorinha!

#### Camponesa:

Mas, eu não estou tão sozinha!

#### Rapaz:

Vem comigo para os campos!

#### Camponesa:

Mas, eu não quero os teus campos.

#### Rapaz:

Não desistas, pastora formosa!

#### Camponesa:

Mas, eu não sou tão mimosa...!  
 Ra-rái! Ra-rái!

#### Rapaz:

Oh! Minha donzela!

**Camponesa:**

Ra-rái! Ra-rái!

**Rapaz:**

Como tua face é bela!

**Camponesa:**

Ra-rái! Ra-rái!

**Rapaz:**

Não zombe meu amor

E não ria donzela.

O rapaz sai da cena. A pastora canta refletindo sobre sua solidão.

**Camponesa:**

Sozinha por estes campos!

Sozinha, sem mais ninguém!

Não encontro nenhum Pastorinho

E nem quem me queira bem!

**Rapaz (voltando à cena):**

Aqui está um belo moço!

Mas, não posso ir agora.

Vamos dançar um tanguinho?

**Camponesa:**

Vamos já, sem mais demora.

**Rapaz e Camponesa cantam e dançam abraçados:**

Trá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá!

Trá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá!

Trá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá!

Trá-lá-lá-lá-lá-lá-lá!

Finda a dança, a camponesa empurra o rapaz com sinais de irritação por havê-la abraçado.

**Camponesa:**

Sai-te daqui atrevido!

Eu aqui não te chamei!

Sai-te daqui atrevido!

Eu aqui não te chamei!

Eu não te conheço

E nem do teu nome eu sei!

**Rapaz:**

Menina, não diga isso!

Não me faça renegar!

Menina, não diga isso!

Não me faça renegar!

Dance comigo pastora

Que você vai adorar!

**Camponesa:**

Vamos dançar uma valsa?!

**Rapaz:**

Muito agradecido!



**Camponesa:**

Vamos dançar uma valsa?!

**Rapaz:**

Muito agradecido!

Que há pouco tempo

Tu me chamaste de atrevido!

(Pronuncia esta última frase olhando para a pastora com ares de desdém!)

Rapaz e Camponesa dão-se as mãos e saem de cena juntos.

***José e Maria***<sup>51</sup> é uma das comédias prediletas de Dona Terezinha Teixeira. Segundo ela, é a que “representa com mais gosto”. Trata-se da história de um casal que mora distante um do outro. Quando casualmente se reencontram, José que sempre a desejara como esposa, aproveita a oportunidade para cortejá-la. No primeiro momento Maria não parece disposta a aceitar seus galanteios. Mas, Maria finda por sucumbir diante da insistência de José e o casamento fica marcado para “quando Deus quiser!” Os diálogos são cantados na melodia de uma Modinha.

Em cena, apenas dois personagens: Maria, representada pela dramista Alice Macário, e José, personificado por Dona Terezinha Teixeira.

O figurino do casal é o seguinte: José entra no palco trajando terno, gravata, chapéu e sapatos brancos. Maria, vestido de seda estampado, colar de contas no pescoço, sapatos prateados e lenço de seda estampada na cabeça.



Fig. 12. Grupo Tradição na performance do drama *José e Maria* por ocasião da VI Mostra dos Dramas de Guaramiranga, realizada nos dias 22 e 23/05/2010. À esquerda, a dramista Alice Macário. À direita, Terezinha Teixeira. Imagem da ECOS.

<sup>51</sup> Apêndice “B”, faixa 6.

$\text{♩} = 120$ )  
*José*

Ma - ri - a de mim dis - tan - te mi - nh'al - ma  
sau - do - sa cho - ra. Tu, bem sa - bes que mo - ra den - tro  
do meu co - ra - ção. Eu mo - ro nu - ma ca -  
si - nha a - trás de mon - tes a - lém. Fa -  
lar, não ou - ço de a - mo - res nem que - ro a - mar nin - guém.

Fig. 13. Transcrição musical do drama *José e Maria*. Trabalho do autor baseada no registro da performance do Grupo Tradição.

### **José e Maria**

#### **José:**

Maria, de mim distante!  
Minh 'alma saudosa chora.  
Tu, bem sabes que moras  
Dentro do meu coração.

#### **Maria:**

Eu, não! (falando e abanando o dedo indicador de forma negativa)  
Eu moro numa casinha (retomando o canto)  
Atrás de montes além.  
Falar, não ouço de amores,  
Nem quero amar ninguém.

#### **José:**

Muito bem! (falando)  
Maria, de ti distante. (retomando o canto)  
Minh 'alma saudosa chora  
Diz, responde ingrata!  
Que será de mim agora?

#### **Maria:**

Vá embora! (falando)

**José:**

Vou nada...! (falando)  
 Sou bem disposto e bem moço, (retomando o canto)  
 No campo sei trabalhar  
 Fala, responde ingrata  
 Se quer comigo casar?

**Maria:**

Eu, não! Vou pensar...! (falando)

**José:**

Ó que prazer, que alegria  
 Eu sinto em meu coração!  
 Eu vestido numa casaca  
 E tu, num belo roupão.

**Maria:**

E é de balão! (falando)

**José:**

Nossas belas amiguinhas  
 Todas me olham de pé  
 No mais segredo andam as outras

**Maria:** (Falando e se aproximando carinhosamente de José)  
 Como estás lindo, José...!

**José:**

Pra quando é? (pergunta, aceitando os carinhos de Maria)

**Maria:** (Falando)

Pra quando Deus quiser!

Após a confirmação do casamento, ambos saem abraçados de cena.

**Chico Reimundo**<sup>52</sup> é uma comédia ambientada no campo. Trata-se da história de um matuto que era apaixonado por uma moça de nome Quitéra. Como sua mãe não aprovava o namoro entre ambos, obrigou-o a mudar-se para o interior do Estado do Pará sob a ameaça de não mais abençoá-lo. Ademais, ele iria fazer uma experiência profissional. Depois de muito sofrimento no interior paraense, certo dia Chico Reimundo retorna à sua terra natal e, por coincidência, reencontra a

---

<sup>52</sup> Apêndice "B", faixa 7.

amada Quitéra. Durante o drama, Chico Reimundo conta ao público e a Quitéra as proações que sofreu no exílio a que fora submetido.

A melodia que apoia o discurso do drama é repleta de contrametricidades marcadas por síncopes regulares e irregulares, dentro do compasso e/ou que passam de um compasso para outro, fenômeno rítmico estudado e previsto por Béhague e Andrade como mais próximas da “prática musical popular no Brasil” (SANDRONI, 2001, p. 48).

Chico Reimundo é representado pelas dramistas Marta Carneiro (Chico Reimundo) e Maria do Socorro da Silva (Quitéra), filha de Dona Zilda Eduardo. Chico Reimundo traja caças pretas, camisa cor de telha (marrom-claro), óculos, chapéu e botas pretas. Quitéra, vestido de chita estampada com uma longa fita prateada com detalhe de flores presa na cintura; uma flor de papoula presa nos cabelos e calçando sandálias prateadas de tirinhas e pulseiras dos dois braços.

Ao final da apresentação Dona Zilda conteve, com muita dificuldade, a emoção de ver sua filha Socorro (53 anos) representando depois de praticamente 35 anos afastada dos palcos. Segundo comunicação oral de Dona Zilda, na saída do Teatro Rachel de Queiroz, o pequeno, uma das poucas frustrações que possuía nos seus quase oitenta anos de atividades dramísticas era a não participação de seus filhos e netos no palco representando com ela. A participação de Socorro sinalizou, para Dona Zilda, a esperança de continuidade de sua família naquela manifestação da cultura popular de Guaramiranga.



Fig. 14. Grupo Tradição na performance do drama *Chico Reimundo*, encenada no dia 24/05/2014 por ocasião da X Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festa do Riso e da Flor. Imagem de Marcos Cortez.

Bo - a noi - te, meus se - nho - res! A - qui  
 tem Chi - co Rei - mun - do. Que vêi lá da - que - les mun - dos do ser -  
 tão do tal Pa - rá. Tra - ba - iei que nem um bur - ro! Só fal -  
 tei me a - ca - bar! Mas, por Deus, Nos - sa Se - nho -  
 ra, já che - guei no Ce - a - rá! Eu sa - ra.

Fig. 15. Transcrição musical do drama *Chico Reimundo*. Trabalho do autor. baseado no registro da performance do Grupo Tradição.

### **Chico Reimundo**

#### **Chico Reimundo:**

Boa noite, meus senhores!  
 Aqui tem Chico Reimundo  
 Que “vêi” lá daqueles mundos  
 Do sertão do tal Pará.

Trabalhei qui nem um burro!  
 Só faltei me acabar!  
 Mas, por Deus, Nossa Senhora,  
 Já cheguei no Ciará.

Eu saí daqui frangote  
 Só prumode insperiência  
 Praquê muita gente pensa  
 Que lá se ganha dinheiro

Mas, se quis é vá pra lá  
 Prumode vê o qui é sofrê!  
 Só faltei foi morre!  
 Inté me matá quisero!

Minha mãe qui me chamava  
 Seu fio do coração  
 Não me butava benção  
 Se eu fizesse tal casamento.

Se eu casasse cum a Quitéra  
 E não desse ouvido a ela  
 Havia de vir uma era  
 Qui eu me arrenderia.

**Chico Reimundo falando:**

Ô saudade da Quitéra...!  
 Ah! Se ela viesse...!  
 Eu queria ver a Quitéra um dia!

Após a fala de Chico Reimundo, Quitéra entra no palco, toda faceira, com uma flor de papoula presa nos cabelos.

**Quitéra (falando):**

Acum<sup>53</sup>, Chico Reimundo!  
 Cuma tu rái?

Quitéra diz isto cumprimentando Chico Reimundo com um forte aperto de mão. E continuando sua fala, dizendo:

Eu tava lá na praça tirando fulô pra me enfeitá,  
 Aí tu passou e nem me reparou...!  
 Intão eu dixei: Ô corage...!

**Chico Reimundo (falando):**

Quitéra. Tu tava tirando fulô? Era?  
 Eu queria era te repará mermo, Quitéra...!  
 Tu tá muito bunita, Quitéra...!  
 Mas, Quitéra...! Ora...!  
 Um dia me dissero qui tu ia se casá...!  
 Purisso é qui eu não quis te atrapaiá!

**Quitéra (cantando):**

Chico Reimundo eu te peço (Ajoelhando-se)  
 Por tudo quanto é sagado! (Pondo-se de pé)  
 Num aquediti im históra  
 Qui não tenham fundamento!

Eu conheço uma muié  
 Que mora no Quixadá  
 Que sabe butá azá  
 Pra dismanchá casamento

---

<sup>53</sup> “Acum” era uma antiga forma de saudação usada entre as pessoas que habitavam na Zona rural. Do Ceará. Significava “Olá!” Atualmente não é mais usada.

**Quitéra (falando):**

Eu acho qui ela tá até por aqui...!  
Foi a tua mãe qui foi lá...!

**Chico Reimundo (cantando):**

Pois bem, minha Quitéra:  
Eu não quero ouvir piléra.  
Eu vou me arrumá  
Pra este mês me casá

**Quitéra (cantando):**

Se tu qué casá cum eu,  
Eu num tô de brincadêra.  
Vamo fazê esse casóro  
Lá pro dia da fuguêra!

**Chico Reimundo (falando):**

Quitéra! Tu qué casá cumigo mermo?

**Quitéra (falando):**

Eu quero!

**Chico Reimundo (falando):**

Pois, vamo casá!

Chico Reimundo e Quitéra dão vivas um ao outro e saem de cena dançando felizes e abraçados.

Chamo a especial atenção do leitor para o vocabulário utilizado pelas personagens de *Chico Reimundo*. Tive o máximo cuidado de transcrever as palavras respeitando a fidelidade de como foram pronunciadas por Marta Carneiro e Maria do Socorro, pois é assim que se expressa a gente de pouca ou nenhuma escolaridade do interior cearense. Em muitos casos, mesmo tendo frequentado a escola, não é raro ouvir das pessoas do interior e até mesmo da capital, algumas das palavras utilizadas por Chico Reimundo (Francisco Raimundo) e Quitéra (Quitéria). Além da grafia, as palavras foram convenientemente acentuadas – obviamente sem respeitar as normas vigentes - para que o leitor compreenda como se procede a articulação da pronúncia.

### **3.4. Reflexos dos Romanceiros nos Dramas Cantados de Guaramiranga**

Na presente seção procurarei estudar os dramas *Jorge e Juliana* e *O Ceguinho*, que foram emprestados dos Romances Tradicionais que formam os Romanceiros Ibéricos, em busca de encontrar pistas que me levem a acreditar ou

não na possível origem dos Dramas Cantados nas representações deste ciclo vetusto.

Romanceiro, para Batista<sup>54</sup> (BATISTA, 2002, p. 94), é “um conjunto de romances populares que compõem a tradição oral de um povo ou de uma região”. Os romances são, portanto, poemas breves que, reunidos em torno de um tema comum, formam os Romanceiros. Eram recitados, cantados e às vezes até encenados desde os primeiros anos da Idade Média. Passaram de geração a geração por transmissão oral, fazendo parte do cotidiano de pessoas pouco ou nada letradas. Ao compasso do tempo, ganharam a visibilidade de estudiosos que, perceberam uma rica fonte de estudos étnico-antropológicos naquela manifestação da cultura popular e passaram a coligi-los e registrá-los. Tavares (2005, p. 75) explica que os romances orais “ganharam vida nova com a invenção da Imprensa”.

O romance oral, segundo Batista (2000), tem características muito peculiares como natureza poético-musical, linguagem popular, conteúdo épico ou épico-lírico, forma dialogada/dramatizada, natureza poético-musical, linguagem popular e riqueza de variação no conteúdo e na forma. Originalmente, servia para denominar “conto medieval em verso, no qual se narravam aventuras ou amores de um herói de cavalaria” (FERREIRA, 1996, p. 1519) ou “qualquer coisa expressa em língua romance, ou seja, o espanhol, em contraste com o latim” (LIMA, 1971: p.1). Mas, por volta do século XI, passou a expressar uma forma de poesia que em Portugal, Espanha e Inglaterra chamava-se *Balada*, na França *Chanson Populaire* e, na Alemanha, *Lied*. Sua origem, possivelmente, remonta ao século X, XI ou XII, “das primitivas canções de gesta” (Mendonza, apud LIMA, 1971, p.1), poesia utilizada pelo povo pobre, principalmente agricultores e artesãos, para narrar os feitos de seus heróis. Mas, consoante Lima (Op. cit.), na segunda metade do século XV, “abriram-se as portas dos palácios e chegou a transformar-se em forma predileta de gente ilustre, servindo de esquema às produções de poetas profissionais”.

Alcoforado e Albán (1996, p. 13) afirmam que os Romanceiros Ibéricos foram trazidos para o Brasil pelos colonizadores portugueses que aportaram na Bahia no século XVI, em pleno momento de apogeu do romance tradicional e foram

---

<sup>54</sup> Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista é Doutora em Semiótica e Linguística Geral pela USP e professora da UFPB.



difundidos não somente de forma oral, “mas também em manuscritos e nos chamados pegos sueltos ou ‘folhas volantes’ impressas”.

Tavares (2005, p. 99-100) concorda com Alcoforado e Albán (Op. Cit.) acrescentando que essas tradições da cultura europeia continuaram chegando ao Brasil “após a Independência e Império” incorporando-se à cultura geral brasileira vigente na época tornando-se parte integrante do repertório de adultos e jovens. Muitos dos romances foram transformados em “folhetos de cordel”. Alguns continuaram a ser transmitidos oralmente, de geração a geração em forma de “poemas recitados” e pouco a pouco se distanciaram da sua forma original. Outros, “perderam a forma versificada e transformaram-se em simples histórias” como contos de fadas, “histórias de Trancoso” ou contos da carochinha.

Restavam-me, ainda, as dúvidas de como haviam chegado à serra e que relação havia entre os Romances dos Romanceiros e os Dramas Cantados de Guaramiranga. Teriam chegado com os padres Jesuítas que trabalharam na catequese dos índios do Maciço de Baturité por volta de 1600? Na bagagem dos europeus que por volta do século XIX convergiram para a serra de Guaramiranga em busca de riquezas retiradas do plantio, colheita e comercialização do café nos sítios?

Coincidentemente, em meados de outubro de 2011, hospedei em minha residência o casal de empresários italianos Policarpo Masini e Carla Monteverdi (62 e 60 anos, respectivamente à época), amizade conquistada nas 11 excursões de caráter profissional que empreendi ao velho mundo como regente de banda musical. Para satisfazer a curiosidade daqueles senhores, que nos últimos cinco anos vinham-se dedicando ao estudo da cultura brasileira, fi-los assistir a alguns vídeos das “Mostras dos Dramas de Guaramiranga – Festival do Riso e da Flor” e outros com Dona Zilda Eduardo cantando dramas durante as entrevistas. Em certo momento percebi que eles passaram a cantar a melodia e a poesia de dois desses dramas, mesmo não lhes recordando os títulos. Tais dramas eram **Juliana e Dom Jorge** e **O Ceguinho**. Disseram-me que os haviam aprendido quando criança na escola maternal de sua cidade, Acquanegra Sul Chiese, na Província de Mântova – Itália. Seria mera coincidência? A melodia conservara-se praticamente intacta. A

poesia apresentava-se com pequenas modificações, não obstante conservar o mesmo sentido como se fosse uma versão.

Lembrei-me, então da explicação da informante Nilde Ferreira, já transcrita anteriormente, quando disse que “As mulheres se educavam na cozinha dos fazendeiros, escutando as cantigas das tradições europeias da boca das patroas holandesas e portuguesas. A essas cantigas, deram sua interpretação e daí, nasceram nossos tradicionais dramas”. A senhora Mirtes Barsi era esposa do proprietário do Sítio Arábia e sempre hospedava pessoas oriundas de várias partes do Brasil e também de outros países, principalmente europeus, como Portugal, Holanda, Espanha e Itália, consoante a comunicação pessoal da dramista Marta Carneiro. Provavelmente essas manifestações tenham pousado em Guaramiranga por intermédio dela, Dona Mirtes Barsi, e das pessoas que hospedava em seu sítio; com as professoras que vinham de Fortaleza para ensinar nos colégios dos sítios ou de alguém da região serrana que, retornando da capital, trazia novidades que eram disseminadas entre amigos e familiares da serra.

Estudando alguns Romances tradicionais dos Romanceiros Ibéricos, encontrei coincidências que me pareceram interessantes. No tocante à versificação, alguns nem sempre, apresentarem formato fixo. Outros deles, sim. Tavares (2005, p. 75), por exemplo, ensina-nos que “um típico romance ibérico é uma história contada em versos de sete sílabas (ou, raramente, de cinco). Pode ter uma rima única, que se repete nos versos pares, ou pode usar diferentes rimas, dispostas sem regularidade”. Nos Dramas Cantados de Guaramiranga tanto pode acontecer liberdade de rimas e número de sílabas ou versos, quanto uma relativa rigidez no trato desses elementos. As redondilhas maiores são frequentes que as menores.

Outra coincidência é a afirmação que Ildette Muzart Fonseca dos Santos faz no prefácio do livro *Romanceiro Ibérico na Bahia*, de Alcoforado e Albán:

Se em terras Ibéricas, o romanceiro vive entre homens e mulheres e se, no passado, existiu certa especialização dos repertórios, hoje, no Brasil, e a Bahia confirma essa evolução, o romanceiro é ‘coisa de mulher’: histórias de mulheres seduzidas, abandonadas, vingadoras, traidoras, fiéis, mães, sogras, amantes, esposas, filhas, todos os papéis estão aí representados para despertar admiração ou horror, propor modelo de conduta ou lição de moral... os romances foram uma forma de iniciação ao ‘ser mulher.’ (SANTOS apud ALCOFORADO e ALBÁN, 1996, p. 12)

Sejam ou não coincidências, nos Dramas Cantados de Guaramiranga, a exemplo dos demais núcleos dramatas existentes no Ceará, a mulher é importante não somente na temática, mas também como elemento e atração principal. O mundo dos dramas cantados é, por essência, território feminino.

Nas conversas que mantive com Dona Zilda Eduardo<sup>55</sup>, forçando-lhe ao máximo a memória em busca de informações relativas aos dramas *Jorge e Juliana*, ela sempre repetia que eram os mais antigos que conhecia. Disse tratar-se de uma história muito triste. Segundo suas palavras:

Um dos mais antigos é Jorge e Juliana. É a história de uma camponesa que queria casar com Dom Jorge, um rei, mas como ele não quis, ela o envenenou. Tem, também, que ele era Júlio. Tem também, no final, ela indo presa... Mas, o que eu representei e eu venho representando há muitos anos, ela não vai presa. Ela morre junto e por cima dele. O meu termina assim. Mas, em Limoeiro [cidade de Limoeiro do Norte – Ceará], uma senhora de nome Terezinha me ensinou o verso que ela vai presa. Mas, a terminação do meu, é ela morrendo, também. (Comunicação pessoal)<sup>56</sup>

Maria Lúcia Florêncio Franco<sup>57</sup>, ao se reportar às temáticas de tragédia ocorrentes nos dramas de Guaramiranga citou a mesma história, mas com outra versão:

A Juliana, ela estava noiva e o noivo, que era pobre, saiu para arranjar recurso para casar. Lá, ele passou um tempo e ele não voltou mais pra casar com a Juliana. Ele voltou pra casar com outra. Juliana e a mãe juntaram-se e planejaram uma vingança dando-lhe uma taça de vinho com veneno pra ele beber. E lá ele morreu. Ele morreu cantando e pedindo para avisar à mãe dele. (Comunicação pessoal)<sup>58</sup>

Documentei *Jorge e Juliana*<sup>59</sup> no dia 25 de maio de 2013, por ocasião da IX Mostra dos Dramas de Guaramiranga - Festa do Riso e da Flor. No palco estavam quatro dramatas: Dona Violeta Batista, Dona Zilda Eduardo, Dona Augusta Ferreira e Dona Terezinha Teixeira que representaram, respectivamente, Jorge, Juliana, a mãe de Jorge e a mãe de Juliana.

O drama segue o modelo previsto por Tavares (2005, p. 75): versos septissílabos, rimas nos versos pares (BD), melodia tonal em metro ternário, ritmo regular e cométrico, seguindo as características da modinha portuguesa.

---

<sup>55</sup> Entrevista concedida na residência de Marta Carneiro no dia 21/07/2012.

<sup>56</sup> Entrevista concedida na residência de Marta Carneiro no dia 21/07/2012.

<sup>57</sup> Lúcia Franco é responsável pelo grupo “Recordar é Viver”.

<sup>58</sup> Entrevista concedida no Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno), na noite de 26/05/2012.

<sup>59</sup> Apêndice “B”, faixa 8.

A cena inicia-se com Juliana tristonha, sentada em uma cadeira, lendo no jornal a notícia de que seu noivo, Jorge, está de casamento marcado com outra mulher. Sua mãe entra em seguida e, vendo-a aos prantos, tenta consolá-la.

Os comentários ao longo do texto são realizados por mim para explicar a cena.



Fig. 16. Grupo Tradição na performance do drama *Jorge e Juliana*. Imagem de Marcos Cortez.

$\text{♩} = 100$

O que tens, oh Ju - li - a - na! Por que es - tas a cho -  
 rar? O que rar? É o Jor - ge, mi-nha mãe — que com ou - tra vai ca -  
 sar. É o Jor - ge, mi-nha mãe — que com ou - tra vai ca - sar.

Fig. 17. Transcrição musical do drama *Jorge e Juliana*. Trabalho do autor baseada no registro da performance do Grupo Tradição.

### **Jorge e Juliana**

#### **Mãe (cantando):**

O que tens, ó Juliana,  
 Por que estás a chorar? (Repete os 2 versos)

**Juliana (cantando):**

É o Jorge, minha mãe  
Que com outra vai casar! (Repete os 2 versos)

**Mãe (cantando):**

Juliana, eu te disse  
E tu não quis acreditar! (Repete os 2 versos)  
Que o Jorge era um mosso  
Não queria se casar. (Repete os 2 versos)

**Juliana (cantando):**

Mamãe eu amava Jorge  
E nele eu acreditei! (Repete os 2 versos)  
Se ele estava me enganando  
E eu não acreditei. (Repete os 2 versos)

**Mãe (cantando):**

Juliana, minha filha,  
Jorge vem chegando ali. (Repete os 2 versos)

**Juliana (cantando):**

Talvez seja, minha filha,  
Só para se despedir. (Repete os 2 versos)

Jorge entra em cena e cumprimenta Juliana

**Jorge (cantando):**

Boa noite Juliana  
Em sua cadeira sentada. (Repete os 2 versos)

**Juliana (cantando):**

Boa noite primo Jorge  
Meu querido e santo amado! (Repete os 2 versos)

Primo Jorge, ouvi dizer,  
Que você vai se casar! (Repete os 2 versos)

**Jorge (cantando):**

É verdade, Juliana.  
Eu vim só te convidar. (Repete os 2 versos)

**Juliana (cantando):**

Primo Jorge, fique aí  
Enquanto eu vou ao sobrado! (Repete os 2 versos)

Pegar um copo de vinho  
Que eu tenho pra ti guardado. (Repete os 2 versos)

**Jorge (cantando):**

Obrigado Juliana  
Pela sua atenção! (Repete os 2 versos)

Não pensava que tu tinhas  
Um tão grande coração! (Repete os 2 versos)

Juliana vai pegar um copo com vinho ao qual havia adicionado veneno.  
Enquanto isto, Jorge senta-se na cadeira e a espera. Juliana entra com o copo.

**Juliana (cantando):**

Primo Jorge, aceite o vinho!  
É pela nossa amizade! Repete os 2 versos)

Tu sabes que somos primos,  
Não usamos falsidade. (Repete os 2 versos)

Jorge levanta-se da cadeira, recebe o copo de vinho envenenado das mãos de Juliana e o bebe em rápidas goladas. Ao final do último gole ele cambaleia, leva as mãos aos olhos demonstrando tontura, mal-estar e visão turva.

**Jorge (cantando):**

Juliana, o que tinha  
Naquele copo de vinho? (Repete os 2 versos)  
Que estou ficando cego,  
Não enxergo meu russininho!<sup>60</sup> (Repete os 2 versos)

**Juliana (cantando):**

Primo Jorge, aquele vinho  
Preparei com muito amor! (Repete os 2 versos)  
Eu estava te amando,  
Mas você me enganou! (Repete os 2 versos)

Observa-se, pelo DVD, que nesta quadra que Dona Zilda esqueceu os dois últimos versos e teve que improvisá-los.

**Jorge (cantando):**

Quando minha mãe pensava  
Que tinha seu filho vivo...! (Repete os 2 versos)

**Juliana (cantando):**

A minha também pensava  
Que tu casavas comigo! (Repete os 2 versos)

**Jorge (cantando):**

Corre! Corre! Meu russininho!  
Que corre mais do que eu! (Repete os 2 versos)  
Vai dizer à mamãezinha  
Que seu filho já morreu! (Repete os 2 versos)

Jorge se deixa cair na cadeira agonizando. Sua mãe chega e, vendo o filho morto na cadeira compreende a vingança de Juliana e cai em desespero.

**Mãe de Jorge (cantando e abraçando o filho morto):**

Juliana, desgraçada,  
Você vai morrer também! (Repete os 2 versos)

**Juliana (cantando):**

Se ele não casou comigo  
Não casa mais com mais ninguém! (Repete os 2 versos)

**Mãe de Jorge (cantando e dirigindo-se a Juliana ameaçadoramente):**

Criminosa, desgraçada,  
Você vai morrer também! (Repete os 2 versos)

---

<sup>60</sup> Russininho é o nome do cavalo de Dom Jorge montou para deslocar-se ao sobrado de Juliana. Nos cadernos de dramas que encontrei em Guaramiranga, às vezes este substantivo vem grafado com “C” (Rucinho) ou com “Z” (Ruzinho). Nos Romanceiros, no entanto, quase nunca se menciona o nome do animal. Na maioria das vezes fala-se em cavalo. Em outras, cavalinho, burrinho e lazão [alazão]. Mas, há romances em que sequer se fala em qualquer animal sobre o qual ele teria chegado à casa de Juliana.

**Juliana (canta, retirando um frasco de veneno de dentro da blusa):**

Pra mim não tem mais sentido  
Eu não quero mais viver! (Repete os 2 últimos versos)

Juliana bebe o veneno, o mesmo que dera a Jorge, e cai morta de Joelhos com a cabeça no colo do amado primo. Em seguida, entra a mãe de Juliana e se desespera ao ver a filha e o ex-noivo mortos.

**Mãe de Juliana (falando):**

Meu Deus! Que tragédia foi essa, Senhor?!  
Juliana, tu morreu, minha filha...?!  
Pra que tu fizeste isso?!...

**Mãe de Juliana (cantando):**

Juliana, minha filha,  
Por que tu agiste assim? Repete os 2 versos)  
Tu agora vais morar  
Na prisão que não tem fim. (Repete os 2 versos)

**Mães de Juliana e Jorge (cantando juntas):**

Pessoal que está presente  
A comédia terminou. (Repete os 2 versos)

Juliana amava Jorge,  
Mas ele a enganou.  
Ela, como o amava muito,  
Também se suicidou.

Na versão que Dona Zilda aprendeu quando criança, cada verso é exposto e depois repetido, ao longo do drama criando um efeito de concretização da rima na estrofe seguinte. Isto raramente acontece nas versões dos romanceiros, denotando que Dona Zilda realizou esta adaptação. Isto provavelmente aconteceu pelos diversos repasses orais que o romance passou. Nos romanceiros tradicionais, segundo o pensamento de Tavares (2005, p. 75), a rima é “única”, acontece nos versos pares (BD) e, geralmente, com verbos. É perceptível o cuidado com os versos septissílabos (redondilha maior).

Nas primeiras leituras que realizei na tentativa de entender drama e sua genealogia, encontrei em Lima (1971), 23 documentos do Romance *Dom Jorge e Juliana* – sendo 22 transcritos no interior de São Paulo e um em Alagoas (p. 6 – 20) - entre fins da década de 40 e início dos anos 50 do século passado, com títulos, melodias (escritos em partituras musicais) e poesias variadas. O tema e a poesia são coincidentes com aquele que encontrei em Guaramiranga. Mas, a melodia, não. Daí, a possibilidade de Dona Zilda o haver aprendido com Dona Mirtes ou com alguns de seus hospedes.

Todas as versões apresentadas por Lima (Op. cit.) possuem como temática um triângulo amoroso que finda em morte por assassinato. Os personagens envolvidos na trama quase sempre são: um casal de primos amantes e uma segunda mulher que entra na história (sem aparecer em cena) e conquista o coração do noivo da outra causando o conflito. Nessas versões a história sempre começa com a mãe de Juliana perguntando-lhe o porquê de estar triste e chorando.

Carolina Michaelis de Vasconcelos (apud Lima 1971, p. 5) explica que, “Todos os romances em que uma cunhada ciumenta mata o noivo da irmã, seu próprio mas desleal amante formam um conjunto, que não é somente comum à Península ou ao Meio Dia da Europa, mas também a quase todo continente europeu – nacionalidades arianas e turanianas”<sup>61</sup>.

Nos documentos coligidos por Lima (Op. Cit.), observei a predominância dos tons menores, que caracterizam situações de tristeza, pesar ou desgraça (de forma idêntica à versão de Dona Zilda). Mas quatro deles, os de número 2 (p. 7), 7 (p. 10), 9 (p. 12) e 20 (p. 18), recolhidas, respectivamente, em São José dos Campos, São Roque e Lins – SP, e em Alagoas (1951, 1948, 1948 e 1950, respectivamente), apresentam-se em tom maior, consoante as transcrições abaixo:



O que tens, ó Ju - li - a - na, que es - tas tão tris - te a cho - rar? É ver - da - de, ó mi - nha mãe que D. Jor - ge vai se ca - sar.

Fig. 18. Transcrição musical extraída de Lima (1971, p. 7).

<sup>61</sup> Turanianos para Ferreira (1996, p. 1727), são grupos de povos da Rússia meridional e do Turquestão, mas com traços mongólicos. Também são assim chamadas cada uma das línguas uralo-altaias.



$\text{♩} = 100$   
 On - de vai o seu D. Jor - ge mon - ta - do no seu ca -  
 va - lo. Vim a - qui pa - ra di - zer - te que\_a - ma - nhã vou me ca -  
 sar. Vim a - qui pa - ra di - zer - te que\_a - ma - nhã vou me ca - sar.

Fig. 19. Transcrição extraída de Lima (1971, p. 10).

$\text{♩} = 116$   
 Por-que\_es - tá tris - te,ó Ju - lí - a - na. To-do\_os dí - as a cho - rar.  
 Ma - mãe eu ti - ve no - ti - cia. Que D. Jor - ge vai ca - sar.

Fig. 20. Transcrição extraída de Lima (1971, p. 12).

$\text{♩} = 116$   
 O que tens ó Ju - lí - a - na que\_es - tás tão, tris - te\_a cho -  
 rar. Ma - mãe - zi - nha,é\_o meu D. Jor - ge que com ou - tra vai ca -  
 sar. Ma - mãe zi - nha,é\_o meu D. Jor - ge que com ou - tra vai ca

Fig. 21. Transcrição musical extraída de Lima (1971, p. 18).

No documento número 10 (p. 12) recolhido no Bairro da Luz, na capital paulista, observei o romance *Dom Jorge e Juliana* recebe o título de *Dom Hélio e*

*Maria Grácia*. Além da particularidade do título e a consequente mudança do nome dos personagens, este romance é cantado em paródia da cantiga de rodas *Terezinha de Jesus*, muito comum entre as meninas e adolescentes cearenses. De origem europeia, mais especificamente de Portugal e Espanha, as cantigas de roda ou cirandas reuniam/reúnem jovens, na maioria das vezes do sexo feminino, que cantavam/cantam em coro uníssono melodias tonais com poesias rimadas e de fácil compreensão e memorização. Enquanto cantam, giram de mãos dadas formando uma imensa roda e fazem ou não coreografias. Não obstante no Brasil a dança de roda ser usual entre as crianças, em Portugal é tradicionalmente manifestação praticada por adultos (CASCUDO, 2012, p. 208).

A presença da paródia com melodia de ciranda é muito conhecida e praticada no Ceará e pode ou não ser mais um elo entre os Romances Populares e os Dramas Cantados. Lúcia Franco é uma das mestras que mais utilizam este artifício tanto em seu grupo, o *Recordar é viver*, quanto naqueles dos colégios onde ensina drama às crianças de Guaramiranga.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in a 3/4 time signature, with a tempo marking of 100. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the first line of the song, and the second staff contains the second line. The lyrics are: "Que tu tens, ô Maria Grácia, Por-que es - tás tris - te a cho - rar? Não é na - da, ó mi - nha mãe, o seu D. Hé - lio vai se ca - sar."

Fig. 22. Transcrição musical extraída de Lima (1971, p. 12).

Alcoforado e Albán (1996) documentaram outras versões de *Juliana e Dom Jorge* (p. 152 – 170). A primeira apresenta-se com o título de *El Veneno de Moriana* e subtítulo de *Juliana e Dom Jorge* (p. 152). Na versão mais usual, que coincide com a narração de Dona Zilda, eles eram primos carnais e desde muito pequenos começaram a se gostar. Com o passar do tempo, já crescidos, tornaram-se namorados e depois a noivos. Mas, quis o destino que Jorge conhecesse outra moça por quem se apaixonou. Juliana, ao tomar conhecimento de que o coração de Jorge havia sido ocupado por outra pessoa, cai em desespero. Um plano sinistro é armado e culmina com o envenenamento e consequente morte de Dom Jorge. Assim sendo, parece-me evidente que há alguma relação muito forte entre os

Romances e os Dramas Cantados, sendo que estes tomam aqueles por empréstimo em alguns momentos.

Em outra ocasião, durante uma das entrevistas que me prestou, Dona Zilda cantou o drama *O Ceguinho*, posteriormente documentado por ocasião da VIII Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festa do Riso e da Flor, realizada no dia 25 de maio de 2012, no Teatrinho Rachel de Queiroz.

***O Ceguinho***<sup>62</sup> é uma comédia cantada sem interrupções das personagens para comentários em prosa. Estruturada em tom menor, apresenta movimentos escalares, compasso binário simples, ritmo regular com ocasionais e incomuns contrametricidades, que podem desaparecer em outras apresentações. A poesia desenvolve-se em versos Alexandrinos (dodecassílabos) com oscilações ocasionais de dez a quatorzes, e rimas AB. Cada estrofe é formada por apenas dois versos que são repetidos após a exposição. O drama é concluído excepcionalmente com três: os dois primeiros são ocupados pela fala do ceguinho, que comemora o êxito do seu plano mediante o aceite de Maria em tornar-se sua rainha; o último, pela confirmação de Maria em recebê-lo como seu rei, formando a rima AC. Os comentários e explicações ao longo do texto são de responsabilidade do autor.

No palco, três dramistas: Dona Violeta Batista, Dona Terezinha Teixeira Barroso e Dona Augusta Ferreira representando, respectivamente, o ceguinho, a mãe e a filha que se chama Maria. Uma única cadeira forma o cenário

O drama começa quando a mãe entra em cena dizendo-se cansada. Senta-se na cadeira e põe-se a repousar. Em seguida, entra Maria avisando à mãe que vinha chegando um cego pedindo uma esmola.



Fig. 23. Grupo Tradição na performance do drama *O Ceguinho*. Imagem de Marcos Cortez.

<sup>62</sup> Apêndice “B”, faixa 9. Este drama foi registrado por ocasião da VIII Mostra dos Dramas de Guaramiranga, realizada no dia 26/05/2012, no Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno).

Ma - mãe! A - ler - ta, que\_a - li vem um ce - gui - nho! Ma - mãe! A -  
 ler - ta, que\_a li vem um ce - gui - nho! Pe - din - do\_u - ma es - mo - la de pão  
 e de vi - nho. Pe - din - do\_u - ma es - mo - la de pão e de vi - nho.

Fig. 24. Transcrição do drama *O Ceguinho*. Trabalho do autor baseado no registro da performance do Grupo Tradição.

### O ceguinho

#### Maria:

Mamãe! Alerta, que ali vem um ceguinho! (bis)  
 Pedindo uma esmola de pão e de vinho. (bis)

#### Mãe:

Fale pra ele que eu já estou indo (bis)  
 Entregar a esmola que ele está pedindo. (bis)

Entra em cena um ceguinho de óculos escuros, abrindo caminho com uma bengala.

#### Cego:

Eu não quero pão e nem quero o seu vinho. (bis)  
 Só quero que a Maria me ensine o caminho. (bis)

Querida Maria, segure a minha mão! (bis)

Maria segura a mão do cego que passa a lhe declarar seu amor

Tu sabes que eu te amo de todo o meu coração. (bis)

#### Maria:

Eu nunca vi um cego com tanta fantasia. (bis)  
 Até espada de ouro do lado ele trazia. (bis)

#### Cego (tirando os óculos):

Eu nunca fui cego e nunca quero ser. (bis)  
 Eu me fingi de cego pra roubar você. (bis)

#### Mãe (procurando Maria que desapareceu com o cego):

Cadê a Maria que está demorando? (bis)  
 Será que aquele cego está me enganando? (bis)

#### Cego (dirigindo-se a Maria e batendo a bengala contra o chão):

Maria me aceite que você vai ser minha! (bis)  
 Te levo pro palácio para ser minha rainha. (bis)

**Maria:**

Meu caro senhor, eu não posso aceitar, (bis)  
 Pois sei que a minha mãe nunca vai me perdoar. (bis)

O falso cego irrita-se com a resposta de Maria e atira a bengala ao chão.

**Mãe (dando um safanão no cego):**

Eu acreditei na sua fantasia! (bis)

**Cego (puxando Maria pelo braço e explicando a razão de sua mentira):**

Eu me fingi de cego pra roubar Maria. (bis)

**Maria (dirigindo-se à mãe):**

Querida mamãe, eu peço o seu perdão! (bis)  
 O cego é um príncipe e te pede a minha mão! (bis)

**Mãe (aproximando-se da filha, demonstrando carinho e compreensão):**

Maria, minha filha! Eu entendo o teu pedido! (bis)  
 Acompanhe este moço que vai ser o teu marido! (bis)

O falso cego, exultante de felicidade, comemora o sucesso de seu plano abraçando Maria.

**Cego:**

Deu tudo certo o plano que eu criei! (bis)  
 Vai ser minha rainha (abraçando Maria)

**Maria (Completando a linha melódica)**

E você vai ser meu rei!

Há a repetição dos três últimos versos.

Em Alcoforado e Albán (1996, p. 183 – 189) os mesmos Romances são descritos com os títulos: *El Raptor Pordiosero*<sup>63</sup>, *O Cego Andante*, *O Cego*, *Ceguinho*, *A História do Cego*, *Pobre Cego*, *Um homem Cego*, *A História de Dandinha*, *Aninha* e *Naninha*. Tanto nos dramas cantados de Guaramiranga quanto nas cinco versões de romances que Alcoforado e Albán apresentam, o enredo é o mesmo: um príncipe que, para conseguir o amor de uma menina que morava nas proximidades de seu castelo, finge-se de cego e vai a sua casa pedir que ela lhe “ensine o caminho”. A mãe da menina permite que a filha o acompanhe. Mas, durante a caminhada, ele lhe revela a sua verdadeira identidade e intenções. Nas versões documentadas por Alcoforado e Albán a personagem da jovem assediada pelo cego possui nomes variados como Aninha, Ana, Helena, Dandinha, Diana e Mocinha. Há um caso, na p. 186, em que o cego não nomeia a moça que está sendo

<sup>63</sup> Segundo Pindal (1958, p. 163), este romance inicia a série denominada *Romances de Raptos e Forzadores*, do Romancero Judío Espanhol.

raptada. De todos os nomes citados o mais recorrente é Aninha. Os autores registraram somente a letra dos romances.

Nos onze documentos recolhidos por Lima (1971, p. 51), os personagens são os mesmos que encontrei no drama *O ceguinho*, resgatados inicialmente da memória de Dona Zilda e posteriormente da performance do Grupo Tradição: duas mulheres e um homem. As mulheres são mãe e filha; o homem, um suposto e desconhecido cego. Em Lima, as mulheres chamam-se Aninha, Aninhas, Maria, Helena ou Heleninha, o que coincide com o que registraram Alcoforado e Albán. Na versão de Dona Zilda, a pretendente do cego chama-se Maria. Nos documentos de Lima, o personagem masculino no início do romance é sempre uma pessoa humilde: “pobre cego”, “pobre homem” ou apenas um “ceguinho”. Mas, no final, transforma-se em conde ou príncipe. No Caderno de Dramas de Dona Zilda e nos registros de Lima, o assunto também é o mesmo: “um homem que se finge de cego e bate à porta da casa de uma jovem, para pedir que lhe ensine o caminho”.

Lima (1977, p. 229) refere-se ao romance *O Cego*, atribuindo a história “às aventuras amorosas do rei James, morto aos trinta e três anos.” Segundo ele, para atingir seus propósitos de conquistador, o rei saía à noite em trajes de mendigo. O rei aventureiro tratava-se, segundo Garrett em seu *Romanceiro II* (1875, p. 193), de James V da Escócia. Garrett explica que James V escrevera duas baladas em dialeto escocês que em muito se assemelhavam à história do Cego Andante. Uma delas, sob o título *The Gaberlunzie Man* (O mendigo errante) é, segundo Garrett, uma xácara<sup>64</sup>. Segundo Cascudo (2012, p. 731), a xácara é uma narrativa popular em verso na qual a forma dramática prevalece. Para Lima (1977, p. 25), além de *O cego*, *Dom Jorge* e *Juliana* também é considerado xácara, sendo que o primeiro tem a predileção e aceitação maior junto às pessoas mais jovens, ao passo que a segunda, é mais conhecida pelos adultos.

Concluirei esta seção transcrevendo o documento número 6, recolhido por Lima (1971, p. 55) no Bairro Barra Funda – São Paulo Capital, em 1953. Escolhi-o pelas semelhanças de compasso, modo tonal e linha melódica com o drama *O Ceguinho*, registrado no presente trabalho e que foi coligido do grupo Tradição

---

<sup>64</sup> Na explicação de Lima (1971, p. 24), xácara é uma narrativa sentimental com predominância de formas dramáticas nos diálogos.



coordenado por Dona Zilda Eduardo. A coincidência também se estende ao nome Maria, para a moça pretendida pelo cego, e também ao conteúdo das estrofes 3, 8 e 9. Observa-se, que nesta versão não existem as contrametricidades que o Grupo Tradição apresenta em sua performance o que caracteriza, possivelmente, uma estilização ou interpretação pessoal das dramistas que cantaram este drama.

The image shows a musical score for the song 'Anda Maria'. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature, with a key signature of two flats (B-flat major). The tempo is indicated as quarter note = 100. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'An - de Ma - ri - a Vê quem ba - te a - i' and the second staff contains 'é um ce - go na por - ta A es - mo - la pe - dir.' The music is written in a simple, melodic style.

Fig. 25. Transcrição musical extraída de Lima (1971, p. 55)

- 1 – Anda Maria  
Vê quem bate aí  
É um cego na porta  
A esmola a pedir.
- 2 – Dá-lhe Maria,  
Dá-lhe pão e vinho,  
Dá-lhe pão com vinho  
Ao pobre ceguinho.
- 3 – Não quero o teu pão,  
Nem tão pouco [tampouco] o teu vinho  
Só quero que Maria  
Me ensine o caminho.
- 4 – Anda Maria  
Ensina o caminho,  
Ensina o caminho  
Ao pobre ceguinho.
- 5 – Anda ceguinho,  
Mais ligeirinho,  
Que eu tenho que ir  
Em casa desfiar o linho.
- 6 – Ó meu ceguinho,  
Quanta gente eu vejo,  
Quanta gente eu vejo,  
A cavalaria.
- 7 – Esconde-te, Maria,  
Em baixo de minha capa,  
Enquanto que passa  
A cavalaria.

- 8 – Nunca vi um cego  
Com tanta regalia,  
Uma espada de ouro  
Ao lado trazia.
- 9 – Nunca fui cego,  
Tão pouco [tampouco] cego seria,  
Se eu me fingi de cego  
Foi para roubar Maria.
- 10 - Olhe Maria  
Para aquela serra.  
Diga adeus à tua mãe  
Porque vai ser a tua terra.
- 11 - Adeus, ó minha mãe,  
Adeus, portas e janelas,  
Adeus, ó minha mãe,  
Que ingrata foi ela.



#### **4. OS DRAMAS CANTADOS DE GUARAMIRANGA – 2ª Fase**

Se a excepcional adaptação do café às terras úmidas da serra proporcionou em poucos anos a conquista e povoamento do Maciço de Baturité, por outro lado, na década de 1970, no contexto ambiental, a terra apresentava sinais de fadiga. Não obstante os inúmeros esforços de mudança na forma de plantar, o quadro otimista de grande produtor entrou em visível decadência e foi dramaticamente reduzido. Acontecia no Maciço de Baturité o que Leff (2001) denominava de alarme da natureza. A exploração irracional da terra, sem os devidos cuidados técnicos e agronômicos, tornou-a pobre e debilmente produtiva. Os proprietários não foram sensíveis às relações de seu trabalho com a natureza e o meio ambiente e pagaram altos preços por extrapolar os limites de resistência do solo. Dessa forma, restaram, apenas, uns poucos produtores que investiram no café sombreado, aquele de qualidade melhor e, conseqüentemente de maior valor, cultivado à sombra das ingazeiras, como acontece até hoje.

O arrefecimento da cultura cafeeira provocou o desmonte ou fracionamento de muitos sítios e fazendas. As terras improdutivas foram postas à venda. Seus novos proprietários passaram a usá-las como recantos de veraneio ou como meio rentável para a exploração do ecoturismo. Assim, as casas foram remodeladas – sem maiores mudanças nas linhas arquitetônicas para não comprometer a originalidade - e transformadas, alguns anos depois, em pousadas ou hotéis.

Agricultores e familiares não viram alternativa se não a de transferirem-se para a cidade de Guaramiranga, um pouco abaixo da região agrícola, na tentativa de refazerem suas vidas em outras atividades. O gradativo êxodo rural marcou a separação das dramistas e representou o fim de um ciclo de longa e produtiva convivência entre as meninas – agora senhoras mães de família - dramistas dos sítios que seguiram caminhos diversos. Dona Zilda, Dona Edite Carminha, Marta Carneiro, Lúcia Franco, entre outras foram protagonistas desse episódio que marcaria, também, a transformação dos dramas de rurais a urbanos.

Os agricultores deixavam para trás um passado de muito labor, mas também de muitas memórias de experiências artísticas e culturais nos sítios e fazendas onde trabalhavam e praticavam outras atividades além dos dramas. No próprio sítio

Arábia, fazia-se literatura de cordel e brincava-se de boi, desafios, reisados e pastoris. Em outros, além dos citados no sítio Arábia, praticavam-se artesanatos diversos com cipós, palha, barro e madeira. O legado desses artistas foi reconhecido pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará que contemplou três desses artistas egressos dos sítios de cana-de-açúcar e café com o título de Mestres da Cultura Tradicional do Ceará<sup>65</sup>. Foram eles: em 2005, Dona Zilda Eduarda do Nascimento (Dona Zilda) em Dramas; em 2006, Pedro Alves da Silva (Mestre Pedro), em Artesanato em Cipó de Imbé<sup>66</sup> e, em 2007, Vicente Chagas Gondim<sup>67</sup> (Mestre Vicente Chagas), em Reisado.

A vinheta que abriu a VIII Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festa do Riso e da Flor<sup>68</sup> - testemunha os dramas cantados em sua fase rural como o resultado da “herança feliz do convívio com as famílias que deram origem ao povo cearense” [...] A vinheta continua reportando-se aos valores revelados na convivência dos agricultores participantes das noitadas de dramas realizadas nos sítios de café:

As famosas noitadas de dramas, que encerravam os novenários às colheitas de café, revelando líderes comunitários, líderes culturais, atores, diretores que iniciaram a formação de plateia que hoje temos e somos em Guaramiranga.

Ilustrando a afirmação acima, atualmente Dona Edite Carminha é líder comunitária; Nilde Ferreira, que somente participou dos dramas na fase urbana, é líder cultural, tendo participado, como Secretária de Cultura, da realização de importantes projetos, como veremos adiante; Dona Zilda Eduardo, é Mestra da Cultura Cearense representando Guaramiranga; Dona Violeta Batista e várias outras

---

<sup>65</sup> Mestres da Cultura Tradicional do Ceará é um programa regido pela Lei Estadual 13.351, de 27/08/2003.

<sup>66</sup> O Cipó imbé ou de imbé é extraído de uma planta trepadeira que, segundo Ferreira (1996, p. 918) é da família das aráceas, pertencentes ao gênero das Philodendron. A planta Possui folhas, flores mínimas agrupadas em espigas bracteadas, cujo caule tem raízes aéreas que formam fibras para um tipo de barbante ou corda.

<sup>67</sup> Mestre Vicente Chagas também trabalhou no sítio Arábia. Além do Reisado, é um dos mais conhecidos e conceituados “topador de boi” (praticante de bumba-meu-boi) do Maciço de Baturité. Seu grupo é formado por figuras como cavalo marinho, boi, burrinha, entre outros. Segundo comunicação verbal de Dona Edite Carminha – preocupado com o pouco ou nenhum interesse dos jovens de Guaramiranga para a continuação de seu conhecimento, está reunindo grupos de crianças e adolescentes para repassar e ensinar a tradição.

<sup>68</sup> Citações extraídas da vinheta de abertura da VIII Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festa do Riso e da Flor, realizada no Teatrinho Rachel de Queiroz na noite de 26/05/2012. Foi produzida pela Secretaria de Cultura de Guaramiranga, Pela AGUA e pela Escola de Comunicação da Serra – ECOS.

dramistas são atrizes de grupos de teatros locais e, Marta Carneiro é, além de dramista e atriz, Diretora de Teatro. Quanto à plateia, é formada por descendentes de antigos moradores e proprietários de sítios e fazendas e por curiosos, que viram nos dramas uma forma de diversão que atinge todas as idades.

A mudança para a sede do município levou os dramas cantados a perderem sua função rural de amenizar o cansaço do trabalho na roça e/ou de divertir patrões e os convidados que convergiam para os sítios em busca de repouso em clima ameno até meados de 1970. Em Guaramiranga, paulatinamente reinventaram-se e diversificaram-se, tornando-se, mais uma vez, no principal programa de diversão sabatino ou dominical da comunidade. Portanto, na fase urbana os dramas perdem a conotação de festa em comemoração à colheita e ressurgem como espetáculo no palco do Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno), com influência decisiva das Mostras de Dramas do Festival do Riso e da Flor, realizada em maio, e do FNT, que acontece em setembro.

Dona Zilda transferiu-se para Guaramiranga por volta de 1980. Pouco tempo depois conheceu Dona Violeta de Sousa Batista e Dona Josefa Mesquita Damasceno, (Dona Zetinha). Esta, já falecida há algumas décadas, morava em Guaramiranga e gostava de fazer dramas e organizar quadrilhas.

Dona Violeta Batista, nascida em 1932, morava anteriormente em Pernambuquinho, Distrito onde participava do Grupo de Dramas de sua madrinha Maria Zenaide Coelho - mãe de Dona Terezinha Maciel Coelho Bastos - desde 1943 ou 44. Com a morte de Dona Zenaide, Dona Terezinha deu continuidade ao legado deixado por sua genitora. Quanto a Dona Violeta, já viúva, transferiu-se para Guaramiranga em 1971. Alguns anos depois conheceu Dona Zilda. Esta, tomando conhecimento de que Dona Violeta conhecia e praticava dramas desde crianças, de imediato a convidou para fazer *um draminha*. Dona Violeta explica como foi este encontro:

Vim pra cá [Guaramiranga] já depois de viúva, em 1971. Aí vim pra cá pra assumir o Cartório [seu marido tinha sido tabelião]. Aí, conheci Dona Zilda, que é sogra da minha filha. Naquele tempo ainda não era. Depois... Então, ela também tinha essas coisas e aí conversando, conversando por ali ela disse: - Vamos fazer um draminha? - A Dona Zilda gosta dessas coisas...! Ela disse que fazia no Arábia e tal... Eu disse: vamos fazer. Ela

disse: - O que é que tu sabe [sabes]? - Eu disse: Eu sei disso... (Comunicação pessoal)  
69

O falecimento inesperado de Dona Zetinha pôs fim na efêmera parceria que manteve com Dona Zilda. Mas, conhecer Dona Violeta rendeu bons frutos tanto nos dramas (continuam juntas até hoje) quanto na vida real. A convivência entre as duas famílias resultou no casamento de um filho de Dona Zilda com uma filha de Dona Violeta. Estes se haviam conhecido desde criança quando juntos, na companhia de Dona Zilda e Dona Violeta, integraram o grupo que futuramente passaria a ser denominado de Tradição. A formação familiar do grupo passou a realizar apresentações por ocasião de datas comemorativas, como dia das mães, dia dos pais, festas juninas e natalinas, aniversários, casamentos e comemorações programadas pela igreja católica. Na época, havia certa dificuldade de encontrar espaços adequados para a realização de apresentações públicas de maior vulto, pois Guaramiranga não dispunha de auditórios, tampouco teatros. Este período de transição levou temporariamente os dramas a um período de marasmo, como explica Ivan Valentim:

No começo, os dramas andavam um pouco parados. Era só a Dona Zilda quem tentava fazer os dramas sozinha. Aí a Nilde chegou preocupou-se em ajudar. Ela Fazia de tudo. Dava suporte técnico e artístico para que os grupos apresentassem os dramas. A Nilde foi a responsável pelo ressurgimento dos dramas em Guaramiranga. (Comunicação verbal)<sup>70</sup>

Enquanto isto, outras dramatas chegavam dos sítios ou cidades, onde moraram desde criança, à sede do Município. Foi o caso de Dona Edite Carminha com suas irmãs, que vieram do Arábia; Lúcia Franco, do Sítio Paraíso; Dona Augusta Ferreira e Dona Maria de Lourdes Teodoro Ferreira (Dona Tutu), de Baturité; Dona Terezinha Teixeira Barroso, de Mulungu; Maria Vilani de Freitas e sua irmã Maria Ivanir de Freitas, ainda meninas, do sítio Brejo, apenas para citar algumas das consideradas mais tradicionais.

Em outras localidades do Município de Guaramiranga como as comunidades de Cocão, Bananal, Linha da Serra e o Distrito de Pernambuco, a migração foi menor. Lá, os dramas permaneceram praticamente isolados conservando a tradição

<sup>69</sup> Comunicação pessoal realizada na entrevista que me prestou em sua residência no dia 21/07/2012.

<sup>70</sup> Francisco Ivan Valentim, Auxiliar Técnico da Secretaria de Cultura de Guaramiranga e membro do Conselho Fiscal da AGUA, concedeu-me esta entrevista no dia 26/05/2012, na Secretaria de Cultura de Guaramiranga.

apenas em seus recônditos. De Pernambuco, tenho documentada a participação do Grupo de Dona Terezinha Coelho por ocasião da IV e da VIII Mostra dos Dramas de Guaramiranga, realizadas, respectivamente, nos dias 17/05/2008 e 26/05/2012. A Comunidade Linha da Serra, de modo contrário, participa rotineiramente com o Grupo Sol da Serra, formado por estudantes adolescentes de ambos os sexos da Escola Municipal de Ensino Fundamental Linha da Serra - EMEF. De Cocão e Bananal, não consegui documentar qualquer ensaio ou apresentação.

Os dramas reconquistavam a atenção do público e reassumiam a posição de importante meio de diversão popular. Por algum tempo, funcionaram pelos esforços pessoais das dramistas, que financiavam figurinos e adereços dos poucos recursos que dispunham, diferentemente do que acontecia na época em que reinavam nos sítios e fazendas onde os dramas eram subsidiados pelos patrões em forma de mecenatos.

Na proporção das migrações da zona rural para a urbana, o número de dramistas e de grupos crescia. O incremento quantitativo e qualitativo de grupos geraria, em futuro próximo, variedades nas tipologias e inovações na forma de representar os dramas. Estes, por sua vez, viriam a arrebatam expressivo contingente de público em suas apresentações. Algumas dramistas, animadas com os resultados obtidos, começavam a pensar na possibilidade de aperfeiçoarem seus conhecimentos cênicos transferindo-se para o teatro. Foi assim que, meninas e senhoritas egressas dos grupos de dramas locais fundaram, em 1984, o *Grupo Cangalha*, filho morigerado dos dramas cantados, consoante explica Nilde Ferreira<sup>71</sup>:

Grande parte das gerações nascidas em Guaramiranga até hoje, fez parte dos dramas. Até 1984, os dramas eram uma espécie de “língua oficial” da arte de Guaramiranga. Talvez daí, venha nossa profunda e próxima relação com o teatro. Foi quando nasceu o grupo de teatro *Cangalha*.

Ana Maria Ferreira, filha de Dona Lourdes Ferreira (Dona Tutu), disse que “era dramista, mas tinha curiosidade de saber como seria representar no Teatro”. Mas, naquela época, em Guaramiranga a única linguagem de teatro que existia

---

<sup>71</sup> Uma breve história de Guaramiranga. Matéria escrita por Nilde Ferreira para fazer parte do acervo histórico da AGUA. Disponível em: <[agua.arte.br/brevehistoria.html](http://agua.arte.br/brevehistoria.html)> Acesso em: 18 mai. 2012

oficialmente era o drama. Ana Maria explica como ela e outras jovens, que também eram dramatas, conseguiram realizar este desiderato:

A gente fazia drama, mas tinha a necessidade de saber como é que a gente se comportava, se a gente estava fazendo as coisas certas. Então, o MOBRAL, que naquela época atuava em Guaramiranga, oferecia vários cursos. Eu pedi o teatro para o nosso grupo. Nós éramos dezessete mulheres. Então veio esse curso de Fortaleza para cá e foi onde a gente começou. (Comunicação verbal)<sup>72</sup>

Com relação ao *Cangalha*, Nilde Ferreira<sup>73</sup>, que também dele participou quando criança afirmou que “O primeiro grupo de teatro de Guaramiranga era formado por 25 pessoas, todas vindas dos dramas. E, depois, as próprias dramatas mais tradicionais passaram a montar espetáculos teatrais”.

Com relação ao motivo pelo qual denominaram o grupo de *Cangalha*, Ana Maria explica que:

A grande dificuldade foi escolher o nome do grupo que a gente queria fundar. Nós, não tínhamos nem lugar para ensaiar porque as pessoas não acreditavam na gente. Então, a gente ensaiava na praça, no Centro Comunitário ou onde desse. Mas, nunca a gente tinha um lugar determinado. [...] O nome *Cangalha* surgiu do nosso desapontamento por não encontrar um lugar para ensaiar. A gente era igual a jumento! Então, por que não colocarmos o nome de *Jumento*? Mas, *Jumento* era muito feio...! Então, decidimos chama-lo de *Cangalha*. Então, foi assim que surgiu o nome do primeiro grupo de teatro de Guaramiranga. (Comunicação pessoal).<sup>74</sup>

Mas, ainda faltava o apoio institucional para a definitiva consolidação das manifestações culturais existentes em Guaramiranga.

#### **4.1. A inclusão da cultura nas Políticas Públicas Municipais de Guaramiranga**

Em 15 de março de 1987 (15/03/1987 – 15/03/1991), assumia o governo do Estado do Ceará o empresário Tasso Ribeiro Jereissati, cuja família possui propriedades em Guaramiranga. Com a assunção de Tasso ao governo são criadas políticas com o olhar voltado para empreendimentos e exploração das potencialidades das cidades, principalmente nas áreas da cultura e do turismo. Seu

<sup>72</sup> Ana Maria Ferreira concedeu-me esta entrevista no dia 21/07/2012, na residência de sua mãe, Dona Tutu, que é dramata do Grupo Tradição.

<sup>73</sup> Comunicação eletrônica via e-mail, realizada no dia 20/07/2012.

<sup>74</sup> Idem. Ibidem.

Sucessor, Ciro Ferreira Gomes, deu continuidade aos programas iniciados por Tasso.

Guaramiranga descortinava-se no contexto desse cenário por reunir amplas condições de receber os incentivos emanados pelo governo: recursos naturais e belas paisagens, temperaturas que oscilam entre 16° e 22°; pousadas e hotéis, restaurantes; ecoturismo e opções variadas no campo artístico. O binômio clima serrano e cultura foram bem-vindos a Guaramiranga que passa a receber investimentos do Governo Estadual, segundo explica Alves:

Por isso, Guaramiranga passou a receber investimentos nesse sentido passando a ser conhecida como a “Suíça Cearense” [...] Um dos traços concretos da construção deste *status* está na sua arquitetura em estilo suíço do Centro de Atendimento ao Turismo. Ali foram implementadas ações de políticas culturais como forma de transformá-la [Guaramiranga] em um lugar “vendável” e houve políticas de Estado para a criação, atração e circulação do turismo naquela região tendo como estratégia a cultura<sup>75</sup>. (ALVES, 2012, p. 42)

Em 1989, Dráulio Holanda elege-se Prefeito de Guaramiranga. Contrariando o modelo administrativo adotado pela maioria dos gestores das pequenas cidades brasileiras<sup>76</sup> – aquelas que apresentam baixos níveis de desenvolvimento social - o programa de governo de Dráulio centrava-se, principalmente, na cultura, turismo e universalização do direito à educação no município.

Em 1990, em comemoração ao centenário do desmembramento de Guaramiranga do município de Baturité – ocorrido em 01/09/1890 – realizou-se o primeiro grande evento cultural de Guaramiranga: o *Festival Guaramiranga – cem anos de paz e amor a natureza*. Segundo Nilde Ferreira<sup>77</sup>

Durante três meses do ano de 1990, uma intensa programação artística reunia nomes da música, das artes cênicas e das artes plásticas cearenses em Guaramiranga. [...] Provocou nos grupos locais a vontade de organização e crescimento e fez com que o Poder Público Municipal despertasse para a oportunidade de crescimento pelo Turismo Cultural.

---

75

Disponível

em:

<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/16883/9099> Acesso em: 11 set. 2012.

<sup>76</sup> É comum, nas pequenas cidades cearenses, os gestores municipais valorizarem as áreas para as quais mais recebem recursos financeiros do governo federal, como educação e saúde, preterindo as demais.

<sup>77</sup> Idem, *ibidem*.

Outras tantas ações importantes sucederam-se gerenciadas pelo município em parceria com outras instituições e governo estadual. Mas, a criação do grupo *Cangalha*, segundo Nilde Ferreira<sup>78</sup>, exigia demandas urgentes, como a “construção de um teatro, curso de teatro para os artistas locais, inclusão de interesses da cultura na Lei Orgânica do Município, incentivo financeiro para as montagens dos artistas locais e formação de plateia para teatro”. Assim, em 1992 inaugurou-se o Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno), com capacidade para cento e cinquenta pessoas e, anos depois, outro teatro maior com o mesmo nome dotado de trezentos e setenta lugares.

Nilde Ferreira que trabalhou como Assessora e depois como Secretária de Cultura do Município<sup>79</sup> participou ativamente, não somente na construção dos dois teatros, mas também na criação da Sociedade dos Amigos da Arte de Guaramiranga – AGUA, da Escola de Comunicação da Serra – ECOS, do Festival de Jazz e Blues, do Festival Nordestino de teatro – FNT, e das Mostras de Dramas de Guaramiranga – Festa do Riso e da Flor.

Os Festivais promoveram forte impacto na vida social, cultural e econômica da cidade. Trazendo público de outros centros, obrigava o melhoramento da infraestrutura e incentivava o crescimento do comércio voltado ao artesanato local e o incremento do número de leitos e de restaurantes. Segundo a gestora Nilde Ferreira<sup>80</sup>:

Os festivais ajudam a consolidar a ideia de desenvolvimento cultural que Guaramiranga tem como norteadora de seus rumos e papéis no Estado. Ao mesmo tempo em que difundem os valores da cidade junto aos mais diversos públicos, colaboram para que a cidade esteja sempre em contato com outros valores culturais e a possibilidade de crescimento que esse diálogo, essa troca pode permitir. Como ícones de atividade turística, possibilitam que Guaramiranga se torne uma referência de turismo cultural no Brasil, com público qualificado e dinamizam a atividade turística que, atualmente, apesar de todas as vulnerabilidades, é a mais sólida atividade econômica do município.

Para as dramistas de Guaramiranga foi muito importante tanto a fundação do Teatro Rachel de Queiroz, o pequeno, quanto a criação Das Mostras de Dramas

---

<sup>78</sup> Idem, Ibidem.

<sup>79</sup> Segundo comunicação eletrônica via e-mail, Nilde informou que em 1998 foi nomeada Secretária de Cultura (com a criação da Secretaria) e exerceu a função até dezembro de 2008.

<sup>80</sup> Nilde Ferreira, em entrevista ao Jornal O Povo, no dia 27/08/2011, apud Reinaldo 2012 In: **Repertório**. Disponível em: <<http://repertorio.ufba.br/ri/handle/ri/12240>> Acesso em: 23 set. 2014.



e do FNT. O teatro Rachel de Queiroz tornar-se-ia o ambiente adequado para as apresentações por ocasião das Mostras e do FNT. O palco italiano de tamanho reduzido era e continua sendo a dimensão exata para comportar grupos formados por no máximo oito a dez dramatas. Passou a ser, portanto, a casa dos dramas cantados de Guaramiranga.

Com relação às Mostras, é o momento de exibição de gala para as dramatas. É o ambiente em que, na terceira quinzena de maio, apresentam sua arte para um público formado por pessoas das mais variadas idades que ri com as cenas engraçadas criadas por Dona Edite Carminha ou emociona-se diante da dramaticidade das peças tradicionais que saem da memória ou do Caderno de Dramas de Dona Zilda. A mesma experiência é vivida em setembro na Mostra Especial de Dramas do FNT.

Segundo Nilde Ferreira,

A Mostra de Dramas foi criada para revitalizar a atividade e, especialmente, valorizar os mestres e brincantes dessa tradição. Ela é a forma estruturada de ação de uma política pública de valorização e preservação dos dramas de Guaramiranga. Na sua capacidade operacional retira dos grupos as tarefas de gestão e produção (essas passam a ser de agentes culturais capacitados para isso) e permitem que os brincantes e mestres se ocupem, apenas, de viver seus ofícios, sem precisar enfrentar as limitações próprias da idade em que se encontram. (Comunicação eletrônica via e-mail)<sup>81</sup>

A Mostra dos Dramas, que em 2014 apresentou a sua X edição, foi mais uma ação da Secretaria de Cultura de Guaramiranga e fazia parte do plano de políticas públicas de valorização do patrimônio cultural local. Nilde Ferreira explica a metodologia que foi utilizada para a viabilização do projeto:

Basicamente foi o mapeamento da expressão e das “guardiãs” dos saberes e fazeres ligados à manifestação; conversas com as dramatas das diversas gerações para identificar suas demandas e expectativas; motivação dos grupos com apoio aos ensaios e ao registro dos dramas trabalhados e a definição de uma data especial para celebrar a manifestação. (Comunicação eletrônica via e-mail)<sup>82</sup>

Referindo-se ao tipo de público que assiste às Mostras de Dramas, formado por pessoas das mais variadas faixas etárias, Nilde explica que:

A Mostra aponta também para o diálogo entre as gerações, para garantir que a expressão seja conhecida, valorizada e vivida pelas novas gerações e, assim, esteja

<sup>81</sup> Comunicação eletrônica via e-mail realizada no dia 20/06/2012.

<sup>82</sup> Comunicação eletrônica via e-mail realizada no dia 16/10/2012.

presente e reconhecida como patrimônio histórico e cultural do povo de Guaramiranga. (Comunicação eletrônica via e-mail)<sup>83</sup>

O mês de maio foi escolhido para a realização das Mostra de Dramas por três motivos: 1) Historicamente, era o mês em que aconteciam as colheitas nos sítios de café, ocasião em que os grupos de drama do passado eram os responsáveis pela animação de fazendeiros, agricultores e convidados dos patrões. 2) É o mês das flores em Guaramiranga, cuja temática é muito explorada nos dramas. 3) É o mês que homenageia as mulheres, força predominante e indispensável nos dramas cantados.

Denominar-se de Festa do Riso e da Flor é, segundo Nilde, “uma alusão ao gênero cômico que caracteriza as operetas de Guaramiranga”. Quanto à flor, atualmente Guaramiranga é conhecida como uma das mais importantes produtoras e exportadoras de flores ornamentais do Brasil e, por esse motivo, tem nela um de seus símbolos. Dessa forma, o título da Mostra combina a comédia dos dramas com a delicadeza da flor, que também caracteriza a singeleza demonstrada nos espetáculos de drama.

Outra importante ação institucional foi levar os dramas para serem ensinados e praticados nas escolas. Teve por finalidades despertar nas crianças e adolescentes o interesse pelos dramas assegurando, assim, a continuidade da tradição. Paralelamente a isto, textos extraídos do Caderno de Dramas de Dona Zilda e de outras Mestras dramistas passaram a ser utilizados como estratégia educacional e cidadã. Ana Maria Ferreira<sup>84</sup> explica como está funcionando a experiência:

Em termos de aprendizagem das crianças, a gente trabalha os próprios textos dos Dramas. Aproveitamos a escrita, da forma como ela é, e realizamos leituras, estudos ortográficos e exploramos os temas extraíndo deles comentários de atitudes comportamentais e de cidadania. A própria música [melodia] é aproveitada na iniciação musical para identificarmos ritmos e origens. (Comunicação verbal)<sup>85</sup>

Nilde Ferreira, como Secretária de Cultura, também participou dessa ação:

---

<sup>83</sup> A entrevista aconteceu no dia 20/07/2012.

<sup>84</sup> Ana Maria Ferreira é ex-dramista, atriz e produtora de textos para o teatro. Foi uma das fundadoras do Grupo *Cangalha*. Como pedagoga, trabalha como coordenadora do Educandário Sonho de Criança, que ensina crianças na faixa etária dos 3 aos 12 anos.

<sup>85</sup> Entrevista acontecida em 26/05/2012, no Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno), por ocasião da VIII Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festa do Riso e da Flor.

A Secretaria de Cultura de Guaramiranga, durante a minha gestão, firmou um diálogo muito próximo com a Secretaria de educação. A valorização dos Dramas no ambiente e no itinerário escolar se deu em virtude desse diálogo e, também, em torno da Mostra de Dramas que incentivou a participação das escolas com seus alunos. Outro fator relevante para essa aproximação das escolas com os dramas foi a revitalização da manifestação, a valorização das dramistas e o reposicionamento da manifestação nos principais acontecimentos sociais, culturais e cívicos da cidade. (Comunicação eletrônica via e-mail)<sup>86</sup>

É nos primeiros anos escolares, segundo Cabral (2006, p. 33), que são definidas as relações emocionais da criança com o processo ensino-aprendizagem. A arte, de modo geral, e em particular o drama, vem se assumindo interessante parceria neste processo pedagógico. Participar de um drama, para as crianças, significa assumir responsabilidades, viver personagens iguais ou diversos do que são no mundo real; envolverem-se emocionalmente com eles e refletir atitudes comportamentais. Estas são algumas das características essenciais do drama. É o momento em que o aluno assume a paternidade de sua criação.

Nas escolas de Guaramiranga, os dramas têm oferecido seus préstimos à investigação de assuntos polêmicos como a discriminação racial, o (mau) hábito de mentir e às aspirações das crianças diante da perspectiva de que um dia irão crescer e se tornarem adultas. Os textos dos dramas são explorados de forma lúdica, mas com muita seriedade. É uma maneira divertida de iniciar as crianças, nas palavras de Cabral (Op. cit.), em “áreas complexas da experiência humana”. É uma estratégia de aplicar, na educação, reflexões a respeito da “diversidade da experiência humana”, ao expor questionamentos talvez ainda inexplorados pelos discentes.

Quanto às professoras, algumas foram dramistas em passado próximo ou remoto. Outras receberam ou recebem treinamento de Mestras Dramistas, como Dona Zilda Eduardo e Lúcia Franco. Depois de treinadas nas escolas, ensinam dramas às crianças e adolescentes. Visando à melhor compreensão de seus alunos tanto dos dramas, quanto das mensagens transmitidas no texto - que depois serão estudados em sala de aula como temas transversais - assumem pessoalmente alguns papéis e deles participam ativamente explicando aspectos textuais ou de cenas. Depois, mediante escolha pessoal da professoram ou da disponibilização de algum voluntário, cederá seu posto ao aluno/aluna que irá representá-lo.

---

<sup>86</sup> Comunicação eletrônica via e-mail realizada no dia 16/10/2012.

A incorporação dos dramas nas práticas educacionais das escolas de Guaramiranga significou assumir um compromisso rumo à construção da cidadania. Longe de terem aberto novas áreas ou disciplinas que inchassem a carga horária de alunos e professores, aproveitou-se algo da terra, conhecido, representante antigo da cultura local. Temas como ética, meio ambiente, pluralidade cultural, respeito mútuo, entre outros, ganharam espaço nas fábulas (textos) dos dramas e deles, depois de devidamente enquadrados nos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN, para as salas de aula e rodadas de discussões.

A estratégia pedagógica de professores participarem dos dramas cantados juntamente com seus alunos também é praticado no teatro, apresentando resultados satisfatórios. Cabral (2006, p. 20) explica que “quando o professor assume o papel ou uma personagem, os alunos relacionam-se com o assunto sendo investigado de forma diferente da vivenciada em uma situação normal de aprendizagem”.

Exemplificarei a atividade dos dramas nas escolas com *Casal de Nêgo* e *As Mentirinhas*.

**O Casal de Nêgo<sup>87</sup>** é um drama bailado que é estudado nas escolas para abordar a temática do racismo. Em cena há dois personagens disfarçados de negros. O rapaz dança enquanto manifesta sua paixão por uma moça de aparência cheia de exageros. A moça, calada, limita-se a dançar vigorosamente em ritmo de maxixe, enquanto ouve as declarações de seu parceiro. Os versos são livres com rima AB-CD. A melodia tonal, com apenas dois acordes, é estruturada em compasso binário simples, com frequentes ocorrências de contrametricidades.

Ana Maria Ferreira explica que, depois de ensaiar dramas com essa temática, professores e alunos reúnem-se em sala de aula para discutir a problemática da discriminação racial que ainda parece grassar no Brasil. Apresentam matérias veiculadas pela imprensa denunciando intolerâncias dessa natureza. Também informam a respeito de campanhas educacionais que são veiculadas pelos meios de comunicação mostrando que nós brasileiros possuímos em nosso DNA a pluralidade racial, fruto da miscigenação do nosso elemento nativo e os povos que aqui viveram no período de colonização. Estudar dramas nas

---

<sup>87</sup> Apêndice “B”, faixa 10.

escolas tem múltipla função: orientar e educar a juventude enquanto preserva uma tradição cultural e secular local.

Este drama foi registrado por ocasião da VIII Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festival do Riso e da Flor, realizado no Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno), no dia 26 de maio de 2012.



Fig. 26. Grupo de Dramas do Colégio Júlio Holanda na performance do Drama *Casal de Nêgo*. Imagem de Marcos Cortez.

♩ = 100

Bo - a noi - te meus se - nho - res e tam - bém mi - nhas se - nho - ras que o ca - sal de  
 nê - go tá che - gan - do a go - ra. Que o ca - sal de nê - go tá che - gan - do a go - ra. Eu vi uma  
 nê - ga, fei to lum car - vão. Por es - sa nê - ga nas - ceu pai - xão. Eu não me im -  
 por - to que fa - lem de mim. Eu gos - to da nê - ga, pois e - la é as - sim.

Fig. 27. Transcrição do autor baseado na performance do Grupo de Dramas do Colégio Júlio Holanda.

### O Casal de Nêgo

Boa noite meus senhores e também minhas senhoras  
Que o casal de nêgo vai chegando agora. (bis)

Eu vi uma nêga, feito um carvão.  
Por essa nêga nasceu paixão  
Eu não me importo que falem de mim  
Eu gosto da nêga, pois ela é assim.

Cabeça grande, feito um repolho.  
Lá na cabeça tinha um piolho.  
Eu não me importo que falem de mim  
Eu gosto da nêga, pois ela é assim.

Nariz redondo, como uma batata.  
Em cada buraco cabia uma ata.  
Eu não me importo que falem de mim  
Eu gosto da nêga, pois ela é assim.

Boa noite meus senhores e também minhas senhoras  
Que o casal de nêgo vai chegando agora. (bis)

Barriga grande, como um tambor.  
Comeu demais, que a barriga inchou.  
Eu não me importo que falem de mim  
Eu gosto da nêga, pois ela é assim.

Pezinho branco, feito um algodão.  
Cada dedinho tinha um bichão<sup>88</sup>.  
Eu não me importo que falem de mim  
Eu gosto da nêga, pois ela é assim.

Boa noite meus senhores e também minhas senhoras  
Que o casal de nêgo vai chegando agora. (bis)

Eu gosto da nêga, da cor de canela.  
Eu gosto da nêga e me caso com ela.

**As Mentirinhas**<sup>89</sup> foi um drama criado por Dona Zilda Eduardo para ser trabalhado como temas transversais nas escolas de Guaramiranga. Mediante acontecimentos e personagens absurdos e inusitados, procura inculcar nos alunos valores humanos como sempre falar a verdade.

Trata-se de um bailado encenado por crianças. Segundo Dona Zilda, a primeira versão possuía poucas estrofes. Mas, em cada ensaio, que antecedia uma apresentação, outras crianças pediam para participar. Assim, Dona Zilda foi

---

<sup>88</sup> Bichão significa um grande bicho-de-pé, denominação popular dada à pulga feminina cujo nome científico é tunga penetrans. Disponível em: <[www.podologiabr.com/detalhes.asp?cod=43](http://www.podologiabr.com/detalhes.asp?cod=43)> Acesso em: 10 set.2014.

<sup>89</sup> Apêndice “B”, faixa 11.

gradativamente criando novas quadras. Os versos são septissílabos com rimas BD. O drama é dançado em ritmo de marcha binária ao estilo das cantigas de roda. O ritmo é regular e cométrico. A melodia desenvolve-se em movimentos escalares e de arpejos que estão na base da harmonia.

Em alguns grupos, como aqueles ensaiados por Lúcia Franco, as estrofes que contam a mentira são estruturadas na melodia da Ciranda, Cirandinha, mas conservam a linha melódica criada por Dona Zilda para o refrão.



Fig. 28. Grupo de Dramas do Colégio Júlio Holanda na performance do Drama *As Mentirinhas*, de Dona Zilda Eduardo. Imagem da ECOS.

$\text{♩} = 120$   
 Mi - nha gen - te on - tem eu vi e não con - to pra nin -  
 guém, um em - bu - á dos pe - que - nos cor - ren - do a - trás do  
 trem. *Refrão* Trá lá lá, oh! mi - nha gen - te trá lá lá, não po - de  
 ser. Trá lá lá, não é ver - da - de trá lá lá, pos - so di - zer.

Fig. 29. Transcrição do autor baseado na performance do Grupo de Dramas Firviando no Terreiro, do Educandário Sonho de Criança

**As Mentirinhas****1ª Solista:**

Minha gente, ontem eu vi,  
 Mas não conto pra ninguém,  
 Um emboá<sup>90</sup>, dos pequenos,  
 Correr mais do que um trem.

**Todas (Refrão):**

Trá lá lá, ó minha gente  
 Trá lá lá, posso dizer.  
 Trá lá lá, não é verdade.  
 Trá lá lá, não pode ser.

**2ª Solista:**

Eu fui passear  
 Lá na casa da vovó.  
 Lá eu vi um touro brabo  
 Amarrado num cipó.

**Todas (Refrão):****3ª Solista:**

Minha gente, ontem eu vi  
 Um cururu só de cuecas,  
 Uma Jia de biquíni  
 Dançando na discoteca.

**Todas (Refrão):****4ª Solista:**

Eu vi um pixilingo<sup>91</sup>  
 Tomando café com pão.  
 E depois, ele saiu  
 Dirigindo um caminhão.

**Todas (Refrão):****4.2. Classificação dos dramas cantados de Guaramiranga**

Assistindo aos vídeos onde estão registradas as Mostras dos Dramas – aquelas que acontecem em maio (que são conhecidas como Festival do Riso e da Flor) e as de setembro (por ocasião do Festival Nordestino de Teatro) – percebi a complexidade e o risco de classificar os Dramas Cantados de Guaramiranga pelas especificidades que apresentam.

---

<sup>90</sup> Emboá ou piolho-de-cobra é um animal da classe dos Diplópodes. Quando incomodados, tendem a enrolar-se. Disponível em: <[www.insetologia.com.br/2012/09/emboa-ou-piolho-de-cobra-diplopode.hym1](http://www.insetologia.com.br/2012/09/emboa-ou-piolho-de-cobra-diplopode.hym1)> Acesso em: 23 dez. 2012.

<sup>91</sup> Pixilingo é a forma como Dona Zilda se refere ao pexilinga, também conhecido como piolho-de-galinha.



Na segunda seção do segundo capítulo, Barroso (No prelo) afirma que, um espetáculo de dramas populares (dramas cantados) é dividido em três momentos: 1) bailado de abertura no qual as dramistas saúdam a plateia; 2) parte intermediária, momento em que são apresentados dramas bailados e comédias e, 3), bailado de despedida<sup>92</sup>, no qual as dramistas de todos os grupos despedem-se do público concluindo o espetáculo. Os bailados, segundo ele, são números “cantados e dançados em coletivo ou em solo”. Já as comédias, são formadas por “partes dialogadas, que tanto podem ser risíveis, cômicas no sentido estrito, como sérias, dramáticas e até trágicas”.

Nos Dramas Cantados de Guaramiranga, observei que, realmente, há uma correspondência entre estes e os do Litoral Leste no que se refere à classificação proposta por Barroso, principalmente em se tratando dos bailados de entrada e despedida e naqueles que participam da parte intermediária. Em ambos, o que ocorre mais frequentemente é que a poesia vem associada ao canto e à dança. Na maioria das vezes o gesto sugere o conteúdo expressado pelo texto da canção. Em outras, apenas realizam movimentos corporais que se relacionam com o caráter expressado pelo ritmo da melodia.

No entanto, mesmo respeitando a classificação de Barroso, pioneira no estudo das Comédias de Drama, sinto certa dificuldade em perceber em Guaramiranga a presença da comédia representando tanto os dramas risíveis ou cômicos, quantos aqueles de caráter tristes e até trágicos. Preocupado em melhor compreender o assunto, dediquei minhas atenções aos estudos da comédia e da tragédia na perspectiva das dramistas de Guaramiranga e de alguns autores que de alguma forma abordaram o assunto.

Inicialmente, conversei com as dramistas. Unanimemente, elas disseram preferir as comédias referindo-as como peças engraçadas que fazem as pessoas sorrirem. Igual unanimidade foi dedicada à aversão por dramas de temáticas tristes, de sofrimento ou de morte, exceção feita a *Jorge e Juliana* e *O Soldado*, também conhecido por *O Sorteado*, ambos somente apresentados em Guaramiranga pelo Grupo Tradição.

---

<sup>92</sup> Os Dramas que marcam a abertura e despedida do espetáculo são somente cantados e dançados com discricção. Estão exemplificados na Introdução e Conclusão deste relatório.

Vasconcellos (2010, p. 61), define comédia como um gênero cujo efeito principal é o riso. A partir do século XV, ao contrário do restante da Europa, a dramaturgia espanhola não fazia qualquer distinção entre tragédia e comédia, “daí o termo ser usado como sinônimo de peça de teatro”.

Pavis (2008, p. 52) explica comédia como “qualquer peça independente do gênero”, que se opõe à tragédia mediante a obediência de critérios como os personagens serem modestos, peça com final feliz e, ter como finalidade, provocar riso na plateia.

Para Bender (1996), a comédia leva ao riso coletivo, conferindo “ao gênero, a qualidade de celebração ruidosa em que a alegria e a convivência feliz são as marcas distintivas”. Quanto à tragédia, na sua concepção, mimetiza

a queda, a dor e o aniquilamento do herói, aciona a emoção do público espectador e, pela qualidade dessa emoção, sua expressão realiza-se de modo inverso àquela que deriva da comédia: a paixão e a catástrofe, o temor e a piedade, estes conduzindo à catarse, obtêm a solidariedade ou a indignação silenciosa da plateia face ao sofrimento imerecido do herói. (BENDER, 1996, p. 18)

As pessoas que assistem às Mostras dos Dramas Cantados de Guaramiranga percebem, sem maiores dificuldades, a predominância do riso sobre a dor. Aliás, o riso está explicitado no próprio nome da Mostra. Mesmo assim, há dois dramas tristes, aqueles citados pelas dramistas na página anterior, com respostas diferentes do público. Em *O Soldado (O Sorteado)*, a plateia emociona-se, comove-se e aplaude ao final da apresentação, não raro com os olhos marejados de lágrimas. Entretanto, ao final de *Jorge e Juliana*, quando os corpos do casal jazem inertes após o homicídio seguido de suicídio, o povo ri e realiza comentários jocosos à atitude de Juliana. Esta, porém, é uma excepcionalidade.

Diante do que presenciei, deduzi que a classificação dos dramas cantados de Guaramiranga poderia ser realizada de acordo com a forma como são representados e ao sentimento que causam no público.

De modo geral, os dramas cantados de Guaramiranga podem atender à classificação de Barroso no tocante aos BAILADOS. No entanto, não me sinto confortável em generalizar como COMÉDIAS todos aqueles dramas que não são bailados. Talvez, subdividi-los em COMÉDIAS RISÍVEIS (cômicas e que levam ao

riso) e COMÉDIAS DE COMOÇÃO (sérias e/ou tristes) contemplasse com maior precisão a variedade de tipologias e características que apresentam. Na excepcionalidade (raríssima) acontecida em *Jorge e Juliana*, minha proposta é de classifica-lo como COMÉDIAS DE COMOÇÃO RISÍVEIS, pelo efeito inesperadamente cômico que causam no público mediante a exposição de um fato trágico.

#### 4.2.1. Bailados

Dramas Bailados são aqueles em que a fábula (texto retirado do Caderno de Dramas) é cantada, enquanto as dramistas dançam ou realizam movimentos corporais ao ritmo da melodia. Os Bailados de Entrada e de Despedida apresentam tal característica. Alguns possuem raros lampejos de movimentos gestuais, dependendo do tema abordado. Os que fazem parte do Corpo da apresentação, não raro têm as mesmas características dos de Entrada e Despedida. As temáticas são as mais diversas: exaltação dos valores da terra ou da pátria; tipos característicos (baianas, ciganas, floristas e índias); os conflitos familiares, episódios do cotidiano das fazendas; temas religiosos etc.

Em *Praias do Ceará*<sup>93</sup> - bailado em que as dramistas dançam descalças marcando o passo em ritmo de marcha moderada - entram no palco Dona Zilda Eduardo, Dona Augusta Ferreira, Dona Terezinha Teixeira Barroso e Dona Alice Macário. Trajam vestidos brancos ornados de babados e bicos. Na cabeça, um diadema. Cada uma porta uma faixa a tiracolo onde está escrito o nome da praia que representa: Iracema, Meireles, Formosa e Mucuripe. Todas são praias que por toda a primeira metade do século XX eram tidas pela população fortalezense como as mais significativas e frequentadas da orla.

A fotografia abaixo registra a apresentação de *Praias do Ceará*, encenada pelo Grupo Tradição, de Dona Zilda Eduardo, quando da IV Mostra dos Dramas de Guaramiranga - Festival do Riso e da Flor, realizada no dia 17 de maio de 2008 no Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno). Da esquerda para a direita estão

---

<sup>93</sup> Apêndice “B”, faixa 12.

posicionadas as seguintes dramistas: Dona Augusta Ferreira, Dona Zilda Eduardo, Dona Alice Macário e Dona Terezinha Barroso.



Fig.30. Praias do Ceará – Performance do Grupo Tradição. Imagem da Escola de Comunicação da Serra – ECOS.

### **Praias do Ceará**

#### **Estribilho – Todas**

Somos as praias do Ceará  
 Todas unidas como elas são  
 Cada uma tem mais doce encanto  
 Mais atrativas mais sedução  
 Todas unidas bailando assim (mãos nas cinturas simulando o balanço)  
 Ficarão mais belas e mais formosas  
 Numa alegria que jamais tem fim  
 Numa alegria que jamais tem fim

#### **1ª. Solista:**

Eu sou a Praia de Iracema  
 Em Fortaleza não existe igual  
 O vento forte, praia do norte  
 A branca areia a brilhar no sol.

#### **Estribilho – Todas**

#### **2ª. Solista:**

A Praia do Meireles, do doce encanto.  
 Onde as ondas brincam na areia  
 O vento forte, praia do norte (Fazem movimentos com as mãos em redemoinho)  
 Oh! Que saudade da lua cheia!

#### **Estribilho – Todas**

#### **3ª. Solista:**

Eu sou a bela Praia Formosa  
 No Ceará, não existe assim  
 Onde as ondas se espreguiçam

E todo Mundo gosta de mim. (Cruzam as mãos no peito)

**Estrilho – Todas**

**4ª. Solista:**

Eu sou o Mucuripe de Fortaleza

A bela praia onde está o farol

Eu sou tão linda clarão da lua

Um beijo quente para o ouro sol. (Colocam as mãos nos lábios simulando o beijo)

**Estrilho – Todas**

**Refrão**  
♩ = 120

So - mos as prai - as do Ce - a - rá To - das u - ni - das co -  
mo e - las são. Ca - da u - ma tem mais do - ce en - can - to. Mais a - tra -  
ti - vas, mais se - du - ção. To - das u - ni - das - bai - lan - do as - sim fi - ca - rão mais  
be - las e mais for - mo - sas. Nu - ma a - le - gri - a que ja - mais tem fim. Nu - ma a - le -  
gri - a que ja - mais tem fim. Eu sou a Prai - a de I - ra - ce - ma. Em For - ta -  
le - za não e - xis - te j - gual! O ven - to for - te, prai - a do nor - te, a bran - ca a -  
rei - a a bri - lhar no sol. So - mos as Fim.

Fig. 31. Transcrição do autor baseada no registro da performance do Grupo Tradição

***As Bêbadas***<sup>94</sup> é um bailado com temática de conflito familiar. Nele poderemos apreciar o efeito de distanciamento, quando as dramistas interrompem o canto para comentar situações conflituosas de um marido com suas três mulheres

<sup>94</sup> Apêndice “B”, faixa 13.

bêbadas. Quando alcoolizadas, as esposas negligenciam com os afazeres domésticos. Certo dia, ao chegar a casa o marido encontra-as completamente embriagadas com um copo de pinga na mão. Ao perceber que estava perdendo o controle da situação, ele tenta contornar o problema oferecendo-lhes presentes simplórios, de baixo valor. Sua iniciativa foi em vão, pois elas estavam completamente decididas a continuar bebendo noite a fora. E assim, a recusa sistemática dos mimos oferecidos é justificada com a frase “eu quero é beber”! .

Quanto à linguagem, procurei transcrevê-la literalmente em respeito à preocupação da Mestra de Dramas Dona Edite Carminha de registrar a forma peculiar de falar das agricultoras apanhadoras de café da Serra de Guaramiranga. Segundo Dona Edite, aquelas pessoas frequentemente não respeitam as regras mais elementares da gramática, abusam de regionalismos e jargões e muitas vezes de palavrões para externar seus pensamentos.

A melodia que apoia o bailado em *As Bêbadas* é executada em ritmo de baião que é dançado pelas dramistas de pés descalços. Os versos e as rimas são livres. Diferentemente da versão documentada por Barroso no Litoral Leste e pelo informante Rômulo Félix em Quixeré, esta apresenta três dramistas representando as esposas. Daí o título ser grafado no plural. Este bailado foi documentado pela Escola de Comunicação da Serra - ECOS no dia 21 de maio de 2011, por ocasião da VII Mostra dos Dramas de Guaramiranga, realizada na Comunidade de Nova Fortaleza.



Fig. 32. Grupo Raízes na performance de *As Bêbadas*. Imagem da Escola de Comunicação da Serra – ECOS.

## As Bêbadas

### **Homem (Falando irritado):**

Que é que vocês três “tavam” fazendo no “mei” do mundo?

### **Uma das mulheres:**

Não diga nada!

### **Homem (Falando irritado):**

Eu deixei vocês pra fazer o almoço e vocês não fez nada! Estão é aí com essa garrafa na mão! Me dê pra mim! Vai...!

Eu já fiz foi tirar isso de você! Essa porcaria...!

Quando fô de noite, que nós fô dormir, vocês não vão fazer nada...!

### **Homem (cantando):**

Ó Véia não beba “vin”, que eu te dou um pente!

### **1ª. Mulher (falando):**

Um pente?! Quer me dar um pente?! Pra que é que eu quero um pente?

Eu com um pente... eu fico quente! Eu quero é beber! Eu quero é beber!

### **Cantando:**

Ai! Bote “vin” que eu quero é beber!

Bote “vin” que eu quero é beber!

### **Homem (cantando):**

Ó Véia não beba “vin”, que eu vou te dar um colar!

### **2ª. Mulher (falando):**

Colar?! Pra quê que eu quero o diabo de um colar?!

Eu num quero colar não, “cumpade”! Eu quero é beber!

### **Cantando:**

Ai! Bote “vin” que eu quero é beber!

Bote “vin” que eu quero é beber!

### **Homem (cantando):**

Ó Véia não beba “vin”, que eu vou te dar um sapato!

### **3ª. Mulher (falando):**

Sapato?! Pra que é que eu quero sapato?! Eu quero é beber! Beber!

Bote “vin” pra mim que eu quero é beber!

### **Cantando:**

Ai! Bote “vin” que eu quero é beber!

Bote “vin” que eu quero é beber!

### **Homem (cantando):**

Ó Véia não beba “vin”, vou te dar uma lambreta!

### **1ª. Mulher (falando):**

Lambreta?! Pra quê que eu quero uma lambreta?! Eu de lambreta... eu fico zambeta (diz isto e sai andando e entortando as pernas como se estivesse montada em uma lambreta)! Fico zambeta! Eu quero é beber!

### **Cantando:**

Ai! Bote “vin” que eu quero é beber!

Bote “vin” que eu quero é beber!

**Homem (Falando em tom ameaçador):**

Eu vou é tacar essa garrafa na cabeça de vocês! Como é que eu caso com três muié pra de noite num fazê nada?!

**Homem (cantando):**

Ó Véia não beba "vin", vou te dar uma calcinha!

**2ª. Mulher (falando):**

Calcinha?! Pra quê nós qué diabo de calcinha? Pra quê calcinha?  
Eu de calcinha... fico doidinha!

**Cantando:**

Ai! Bote "vin" que eu quero é beber!  
Bote "vin" que eu quero é beber!

**Homem (Se dando por vencido e chamando a 3ª. mulher):**

Ó Véia, venha cá, que nós vamos é dançar...

**3ª. Mulher (falando):**

Dançar?! Dançar não me convém! Eu quero é beber!

**Cantando:**

Ai! Bote "vin" que eu quero é beber!  
Bote "vin" que eu quero é beber!

**Homem (Dirigindo-se às três mulheres):**

Ó Véias, venham cá  
Que eu já vou me arretirá.  
Vocês, hoje estão danadas!  
Não dá nem pra amassar!

**Mulheres (falando umas com as outras):**

Ave Maria! Nós "tamo" fritas, "comades"!

**Homem (Cantando e retirando-se da cena):**

Ó Véias, vocês três  
Já não me convém.  
Fiquem aí que eu vou me embora...

**Mulheres:**

Pera aí que eu vou também!

Obs. O homem sai de cena e as mulheres o seguem, cambaleando.

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 85 and a key signature of one sharp (F#). The lyrics for the first staff are: Ó vé - ia não be - ba vi - nho que eu te dou um Pen - te. The second staff continues with: Ai! bo - te "vin" que eu que - ro be - ber! Bo - te. The third staff concludes with: "vin" que eu que - ro be - ber! Ó ber! There are repeat signs and a marking 'Ao 5 vezes e' with a repeat sign at the end of the third staff.

Fig. 33. Transcrição musical do Bailado As Bêbadas.



No Litoral Leste do Estado do Ceará - nos Municípios de Beberibe, Fortim e Aracati - Barroso documentou o mesmo drama com o título *A Bêbada*. Nesta versão a cena parece se desenrolar no interior de um bar.

### A Bêbada

**Velho (falando com a mulher):**

Eu num tô acreditando! Minha velha, quê que você tá fazendo no pé desse balcão?

**Bêbada (respondendo):**

Tô bebendo.

**Velho:**

Minha velha, num faça uma coisa dessa! Minha filha cadê os nossos filhos?

**Bêbada:**

Os nossos filhos? Acho que estão em casa agora.

**Velho:**

Minha velha, num faça uma coisa dessa! Como é que eu saio pra trabalhar, eu saio de manhã sem café, fui trabalhar pra dar o pão dos nossos filhos e você vem pra mesa beber?! Quem lhe deu essa bebida?

**Bêbada:**

É porque eu gosto de beber. Eu comprei com o meu dinheiro.

**Velho:**

Você não tem dinheiro! Você depende de mim. Como é que vai beber?

**Bêbada:**

Eu tinha um trocadinho no meu bolso!

**Velho:**

Não vai mais acontecer dessas coisas porque eu não vou mais deixar dinheiro à toa pra você pegar meu dinheiro e andar bebendo. Olha, pois eu vou lhe dar um presentinho que eu andava viajando e um rapaz pegou e disse: Olha, aqui dá certinho pra sua velha!

**Velho (cantando):**

Minha velha não beba cana  
Que eu lhe dou uma saia (bis)

**Bêbada (cantando):**

Uma saia me atrapalha  
E tem carapanã bem aqui

**Velho (falando):**

Minha filha, uma saia dessas, tão linda, um presente e você, tá nua e crua, ainda nun quer uma saia dessas!

**Bêbada (falando):**

Eu não gostei.

**Velho (falando):**

Minha velha num faça uma coisa dessas! Se você não me obedecer eu vou trocar você por outra.

**Bêbada (falando):**

Troque.

**Velho (falando):**

Porque eu vi uma menina acolá e ela é muito linda! Se você não me obedecer eu vou trocar você por outra, pra criar os meus filhos. Eu trouxe um presentinho.

**Velho (cantando):**

Minha velha não beba cana  
Que eu lhe dou um chapéu.

**Bêbada (cantando):**

Chapéu não me leva ao céu  
Sem cana pra nós beber.

**Velho (falando):**

Que é que eu vou fazer!... Quê que você quer que eu lhe ofereça pra você parar essa bebedeira, minha filha?

**Bêbada (falando):**

É dinheiro!

**Velho (falando):**

Você quer dinheiro? Pois olha, vou lhe dar mais um presente!

**Velho (cantando):**

Minha velha não beba cana  
Que eu lhe dou um chuchu.

**Bêbada (cantando):**

Chuchu fica sem tom  
Sem cana pra nós beber.

**Velho (falando):**

Eu vou trocar você é por outra e vamos embora pra casa que isso num é hora de mulher beber não. Você num quer um presente não! Vamos pra casa.

**Todas cantam:**

Adeus, vamos embora, é tarde.  
Vamos alegres cantando nosso ideal. (bis)  
Adeus, até outro dia.  
Adeus, adeus, meu pessoal. (bis)

Em Quixeré – Município situado a 218 km de Fortaleza, na Chapada do Apodi - o mesmo drama foi documentado em março de 2014, pelo informante Rômulo Santiago Félix. O registro aconteceu por ocasião dos ensaios preparativos para a festa de São José a ser realizada no dia 19 do mesmo mês no átrio da igreja local e foi apresentado pelo Grupo de Dramas de Lagoinha de Quixeré. Esta versão diferencia-se das demais por não apresentar a discussão verbal entre o marido e a mulher bêbada. Os diálogos são cantados em ritmo de baião com acompanhamento de sanfona e pandeiro. Os passos da dança desenrolam-se em movimentos para frente e para trás, nunca virando as costas para o público.

Mi-nha ve-lha não be-ba do vi - nho que eu te dou um ta - man - co. Mi-nha  
 man - co. Com o ta - man - co o meu pé fi - ca man - co, ma - ri - do eu que - ro é be - ber do vi -  
 - nho. Com o que - ro é be - ber do vi - nho. Mi-nha

Ao  $\text{S}$  6 vezes

Fig. 34. Transcrição do autor baseada no registro do informante Rômulo Santiago Félix durante a performance do Grupo de Dramas de Lagoinha de Quixeré – Ceará em março de 2014.

### A Bêbada

**Marido (sempre cantando):**

Minha velha não beba do vinho que eu te dou um tamanco. (bis)

**Bêbada (sempre cantando):**

Com o tamanco o meu pé fica manco, marido, eu quero é beber do vinho. (bis).

**Marido:**

Minha velha não beba do vinho que eu te dou um sapato. (bis)

**Bêbada:**

Com o sapato o meu pé fica chato, marido, eu quero é beber do vinho. (bis)

**Marido:**

Minha velha não beba do vinho que eu te dou um biscoito. (bis)

**Bêbada:**

Com o biscoito eu fico afoita, marido, eu quero é beber do vinho. (bis)

**Marido:**

Minha velha não beba do vinho que eu te dou um chapéu. (bis)

**Bêbada:**

Um chapéu não me leva pro céu, marido, eu quero é beber do vinho. (bis)

**Marido:**

Minha velha não beba do vinho que eu te dou um biscoito. (bis)

**Bêbada:**

Com o biscoito eu fico afoita, marido, eu quero é beber do vinho. (bis)

**Marido:**

Minha velha não beba do vinho que eu te dou um colar. (bis)

**Bêbada:**

Com um colar eu fico enrolada, marido, eu quero é beber do vinho. (bis)

***Seu Coió***<sup>95</sup> ou simplesmente ***O Coió*** é um exemplo de Bailado cuja temática remete à comicidade e à sátira, ou seja, aquela que Bergson (1983, p. 18) denomina de “cômico inconsciente”, ou seja, aquele personagem que “se torna invisível a si mesmo ao tornar-se visível a todos”. É a pessoa que não percebe que está sendo usada, ridicularizada e humilhada. Este drama é muito conhecido nos litorais Leste, Oeste e na Serra de Tianguá.

No palco há três dramistas: Lúcia Franco e Cláudia Cesário, que apresentam o Coió e contam a sua história; Dona Matilde Brindeiro, que personifica o *Coió*.

Na cena, o *Coió* baila rodopiando pelo palco. A comicidade concretiza-se diante de suas frases ingênuas e até engraçadas ao responder às perguntas formuladas pelas narradoras.

A música que alicerça o bailado é uma valsa em metro ternário simples e tom menor. A poesia é estruturada em redondilhas maiores com rimas nos versos BD.

Este Bailado foi documentado no dia 21 de maio de 2010 por ocasião da VI Mostra dos Dramas de Guaramiranga. As imagens São da Escola de Comunicação da Serra - ECOS.



Fig. 35. Grupo raízes na representação do bailado *Seu Coió*. Imagem da Escola de Comunicação da Serra – ECOS.

---

<sup>95</sup> Apêndice “B”, faixa 14.

Pes - so - al a - qui pre - sen - te nós vi - e - mo' a pre - sen -  
 tar o nos - so ve - lho Coi - ó pra meu po - vo se\_a - le  
 grar. o nos - so ve - lho Coi - ó pra meu  
 po - vo se\_a - le grar. Seu Coi

**Fine** Do 6 vezes ao Fine

Fig. 36. Transcrição musical do bailado *Seu Coió*.

### **Seu Coió (O Coió)**

#### **Narradoras cantando em uníssono:**

Pessoal aqui presente  
 Nós viemo apresentar  
 O nosso velho Coió,  
 Pra meu povo se alegrar. (Repete os 2 últimos versos)

Seu Coió só veste roupa  
 Comprada lá no brechó!  
 Ele diz prá todo mundo:

#### **Seu Coió (sempre cantando):**

Que é uma beleza só! (Repete os 2 últimos versos)

#### **Narradoras:**

Seu Coió saiu de casa  
 E não queria se casar  
 Seu Coió Gosta de moça?

#### **Seu Coió:**

Não precisa perguntar. (Repete os 2 últimos versos)

#### **Narradoras:**

Ele calça um sapato  
 Bem maior do que seu pé!  
 Seu Coió, onde comprou?

#### **Seu Coió:**

Foi lá no Baturité! (Repete os 2 últimos versos)

#### **Narradoras:**

Seu Coió nos convidou  
 Para um grande festim!  
 Mas, na hora do almoço...

**Seu Coió:**

Só tem feijão com “tocim<sup>96</sup>!” (Repete os 2 últimos versos)

**Narradoras:**

Seu Coió já está tão velho  
Que já nem se arruma mais.  
Seu Coió vestiu a calça...

**Seu Coió:**

Com a barguia<sup>97</sup> pra trás. (Repete os 2 últimos versos)

**Narradoras:**

Já vamos nos retirando  
Porque já chegou a hora  
Se Coió faça um aceno,  
Dê adeus e vá embora (Repete os 2 últimos versos)

*A Linda Menina*<sup>98</sup> é um bailado sobre tema romântico. Trata-se de um monólogo em que uma garota vivendo a crise da adolescência, não mais aceita a condição de menina-moça solteira. Desfaz-se de todos os seus pertences inerentes à idade e sonha com a vida de casada, dona de sua própria casa, na companhia de um marido para estimá-la. Conclui seu desabafo, dizendo que prefere morrer se sua vida “for sempre assim”.

Este drama foi apresentado no dia 21/05/2010, por ocasião da VI Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festa do Riso e da Flor, realizado no Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno) e documentado pela ECOS. A personagem do monólogo é Antônia Rachelli Saraiva, estudante do Colégio Júlio Holanda.

A melodia do bailado é uma valsa em tom maior e compasso ternário simples. A fábula é estruturada metricamente em versos hendecassílabos. As rimas, das duas primeiras estrofes são AB - CD, com verbos da primeira conjugação e no infinitivo. Mas, na terceira e última, realiza rimas em AB – CD.

Na cena, entra no palco uma menina bem jovem trajando vestido longo, cor de rosa, típico de adolescente. O discurso monologado é valseado com gestos precisos que realçam as frases cantadas.

---

<sup>96</sup> “Tocim”, na linguagem oral do povo simples do sertão tem o mesmo significado toucim, tocinho ou toucinho, que segundo Ferreira, 1986, p. 1685, significa “gordura de porco subjacente à pele, com o respectivo couro”.

<sup>97</sup> “Barguia” é o mesmo que barguilha, metátese da palavra braguilha, que segundo Ferreira, 1986, p. 281, significa “abertura dianteira de qualquer calça, calção, ceroula etc”.

<sup>98</sup> Apêndice “B”, faixa 15.



Fig. 37. Grupo de Dramas do Colégio Júlio Holanda na representação do bailado *A Linda Menina*. Imagem da Escola de Comunicação da Serra – ECOS.

$\text{♩} = 120$

Sou lin - da me - ni - na eu já sei dan -  
mi - nhas bo - ne - cas não que - ro brin -  
i - ra, que ó - dio, que sor - te\_a - mas -

çar. Me a - cham bo - ni - ta já pos - so\_a - fir - mar. Os  
car e\_os meus pas - sa - ri - nhos, já man - dei sol - tar. Só  
sada. - Eu não sei por - que eu não sou ca - sada. A

meus lin - dos o - lhos que são de ma - tar. Os  
que - ro\_a - dos ca - si - nha pra eu go - ver - nar e\_um  
vi - da sol - tei - ra é um des - pra - zer. Se

meus ca - be - li - nhos, já man - dei sol - tar. Com  
bom ma - ri - di - nho pra me es - ti - mar. Que  
for sem - pre\_as - sim eu pre - fi - ro mor rer.

Fig. 38. Transcrição musical do bailado *A Linda Menina*.

### **A Linda Menina**

#### **Menina (sempre cantando)**

Sou linda menina, eu já sei dançar  
Me acham bonita, já posso afirmar  
Os meus lindos olhos, que são de matar  
Os meus cabelinhos, já mandei soltar.



Com minhas bonecas, não quero brincar  
 E os meus passarinhos, já mandei soltar  
 Só quero uma coisinha pra me governar  
 Um bom maridinho pra me estimar.

Que ira, que ódio, que sorte amassada.  
 Eu não sei por que eu não sou casada  
 A vida solteira é um desprazer  
 Se for sempre assim, quero antes morrer.

***As Borboletas***<sup>99</sup> é um bailado de caráter religioso apresentado pelo Grupo de Dramas do Distrito de Pernambuco. Dirigido por Dona Terezinha Coelho Bastos, este grupo tem por tradição sempre apresentar peças diferentes dos demais grupos. São coroações de Nossa Senhora, pastoris e diálogos de cunho educativo-familiar. Dona Violeta, que morou em Pernambuco de 1943 a 1970, disse que o grupo nasceu por volta da década de 1940, sob a direção de sua madrinha Maria Zenaide Coelho, mãe de Dona Terezinha, com a finalidade de angariar recursos para a Igreja de Nosso senhor do Bonfim. Nos primeiros anos de fundação, consoante comunicação verbal, ensaiava na sacristia ou na Casa Paroquial.

Em *As Borboletas*, seis dramistas vestem-se como com roupas coloridas de preto e outra cor como rosa, encarnado (vermelho) e amarelo. A fábula está distribuída em três pequenas melodias, sendo a primeira em ritmo de marcha binária (pastoril) e as duas seguintes em valsa com metro ternário.



Fig. 39. Grupo de Dramas de Pernambuco na representação de *As Borboletas*. Imagem da escola de Comunicação da serra – ECOS.

<sup>99</sup> Apêndice “B”, faixa 17.



Bor - bo - le - ta pe - que - ni - na, a - in - da es - tá chei - a de vi - da Vem can - tar o teu ver -  
 si - nho pra es - ta pla - tei - a que - ri - da Eu sou u - ma bor - bo - le - ta pe - que - ni - na e fei - ti -  
 cei - ra. An - do no mei - o das flo - res pro - cu - ran - do quem me quei - ra. Bor - bo

Fig. 40. Transcrição musical do Bailado *As Borboletas* – Tema 1.

### **As Borboletas – Tema 1**

#### **Refrão (todas):**

Borboleta pequenina ainda está cheia de vida.  
 Vem cantar o teu versinho pra esta plateia bonita.

#### **1ª Solista:**

Eu sou uma borboleta  
 Pequenina e feiticeira  
 Ando no meio das flores  
 Procurando quem me queira

#### **Refrão (todas):**

#### **2ª Solista:**

Eu sou uma borboleta  
 Meu destino é valsear  
 Ando no meio das flores  
 Procurando a quem amar.

#### **Refrão (todas):**

#### **3ª Solista:**

Eu sou uma borboleta  
 Verde é a cor da esperança  
 Vivo no meio das flores  
 Procurando onde morar.

#### **Refrão (todas):**

A segunda melodia, em metro ternário simples, apresenta dois momentos de alternância do ternário para o quaternário e do ternário para o binário. Em ambas as passagens - que sempre dura um único compasso voltando em seguida para aquele de origem - transparece certa imprecisão rítmica da dramista que puxa a melodia. Minha suposição no que diz respeito à imprecisão é que se percebe ser desnecessária a mudança de compasso. Por este motivo, optei por desconsiderá-la mantendo a melodia em metro ternário ao longo de toda a sua exposição.

Fig. 41. Transcrição musical do Bailado *As Borboletas* – Tema 2.

### **As Borboletas – Tema 2**

#### **Todas cantando em uníssono**

Eis aqui as borboletas mais vaidosas  
 Diga, agora, meus senhores  
 O preto com cor-de-rosa.  
 Diga, agora, meus senhores  
 O mais bonito é o cor-de-rosa  
 Ai, era assim que elas voavam  
 Era assim, era assim, era assim.

Eis aqui as três borboletas mais adoradas  
 Diga, agora, meus senhores  
 É preto com encarnado  
 Diga, agora, meus senhores  
 O mais bonito é o encarnado  
 Ai, era assim que elas voavam  
 Era assim, era assim, era assim.

Eis aqui as três borboletas mais singelas  
 Diga, agora, meus senhores  
 O preto com o amarelo  
 Diga, agora, meus senhores  
 O mais bonito é o amarelo  
 Ai, era assim que elas voavam  
 Era assim, era assim, era assim.

Na terceira melodia, sempre em metro ternário simples, as dramistas cantam e dançam em círculos, balançando os braços para cima e para baixo, simulando o bater de asas das borboletas. Não foi possível transcrever parte da poesia devido a dificuldades para compreender a dicção das brincantes.

Nós so - mos as bor - bo - le - tas, Tra - ves - sas, vai - do - sas. Pou -  
 sa - mos so - bre as ro - sas de a gra - dá - vel fres - cor.

Fig. 42. Transcrição musical do Bailado *As Borboletas* – Tema 3.

### **As Borboletas – Tema 3**

#### **Todas Juntas:**

Nós somos as borboletas  
 Travessas, vaidosas  
 Pousamos sobre as rosas  
 De agradável frescor

*A Cigana e a Baiana*<sup>100</sup> é um bailado que exalta dois dos quatro tipos característicos e representativos dos dramas cearenses: a cigana, a baiana, a florista e a índia. Em todos os núcleos onde são praticadas as comédias de dramas há registro dessa temática.

A melodia que apoia a dança e a fábula é cantada em ritmo de samba em metro binário simples, repleto de síncopas, célula rítmica características das músicas de origem afro-brasileiras. Os versos são septissílabos (redondilhas maiores) e as rimas apresentam-se nos versos BD.

O bailado foi registrado no dia 22 de maio de 2010, no Teatrinho Rachel de Queiroz, durante a Mostra Especial de Dramas acontecida por ocasião do XIX FNT. As imagens são de Marcos Cortez.

Iniciando a cena, as dramistas entram no palco. À frente, Dona Augusta Ferreira trajando vestido longo multicolorido, sandália de couro nos pés, colares e pulseiras de contas e um lenço de seda colorida na cabeça envolvendo todo o cabelo. Logo em seguida, entra Dona Terezinha Barroso, com longo vestido branco cheio de babados, meias e sapatos da mesma cor e lenço na cabeça. Ambas muito bem caracterizadas e identificadas com suas personagens de cigana e baiana, respectivamente.

<sup>100</sup> Apêndice “B”, faixa 18.



Fig. 43. Grupo Tradição na representação do bailado *A Cigana e a Baiana*. Imagem de Marcos Cortez.

### **A Cigana e a Baiana**

#### **Cigana (sempre cantando):**

Sou cigana do Egito,  
Eu sei ler e escrever.  
Eu vim pra Guaramiranga  
Para a sorte conhecer

#### **Baiana (sempre cantando):**

Eu também sou baianinha  
Das melhores da Bahia  
Não conheço o que é tristeza  
Vivo só de alegria. (Repete os 2 últimos versos)

#### **Cigana:**

Eu sou uma ciganinha.

#### **Baiana:**

E eu sou uma baiana faceira (com as mãos nas cadeiras e toda faceira)

#### **Juntas:**

Assim, vamos levando nossa vida em brincadeira. (Bis)

#### **Cigana:**

Hoje eu vim lá do Egito  
Para ler a sua mão.  
Eu vim ver a sua sorte,  
Se você se casa ou não.

#### **Baiana:**

Eu também sou baianinha  
Das melhores da Bahia  
Não conheço o que é tristeza  
Vivo só de alegria. (Repete os 2 últimos versos)

#### **Cigana:**

Eu sou uma ciganinha.

**Baiana:**

E eu sou uma baiana faceira (com as mãos nas cadeiras e toda faceira)

**Juntas:**

Assim, vamos levando nossa vida em brincadeira. (Bis)

**Cigana:**

Sou cigana do Egito,  
Eu conheço simpatia. (sempre segurando nas barras da saia)  
Eu sei se você se casa  
Ou se fica pra titia,

**Baiana:**

Eu também sou baianinha  
Das melhores da Bahia  
Não conheço o que é tristeza  
Vivo só de alegria. (Repete os 2 últimos versos)

**Cigana:**

Eu sou uma ciganinha.

**Baiana:**

E eu sou uma baiana faceira (com as mãos nas cadeiras e toda faceira)

**Juntas:**

Assim, vamos levando nossa vida em brincadeira. (Bis)

Obs.: Cantam esta parte dançando de mãos dadas.

*♩ = 90 Cigana*

Sou ci - ga - na do E - gi - to, eu sei ler e es - cre - ver. Eu vim

*Baiana*

pra Gua ra - mi - ran - ga pa - ra a sor - te co - nhe - cer. - Eu tam - bém sou ba - ia ni -

- nha das me lho res da Ba - hi a, não co - nhe - ço a tri - te - za, vi - vo

só de a - le - gri a. Não co - nhe - ço a tri - te - za, vi - vo

*Cigana Baiana*

só de a - le - gri a. Eu sou u - ma ci - ga - ni - nha E eu

*Juntas*

sou umã bai - a - na fa - cei - ra. As - sim va - mos le - van - do nos - sa vi - da - em brin - ca -

dei - ra. As - sim va - mos le - van - do nos - sa vi - da - em brin - ca - dei - ra. Ho - je eu dei - ra.

Fig. 44. Transcrição musical do bailado *A Cigana e a Baiana*

#### 4.2.2. Comédias Risíveis e de Comoção

O risível é o extremo oposto do trágico e tem cumplicidade com o humor, o engraçado e o cômico. Aliás, as quatro palavras são sinônimas. Muitas são as situações que podem levar ao riso: as deformidades físicas e vocais, ações físicas, pessoas coisificadas, uma imitação bem feita, alguém que cai desastradamente, um susto ou alguém que cai inesperadamente. Neste último caso, alguém que está por perto é contagiado pelo fenômeno psicossocial do riso. Ximenes (2010, p. 13) estuda-o como “uma manifestação físico-biológica” cujo potencial de comunicação não se deve desprezar. O ator risível é, portanto, “aquele que prepara os elementos de sua arte para a cena de modo que a plateia a perceba de forma engraçada”. (XIMENES, 2010, p. 15)

O riso descarrega o corpo e a alma do peso das emoções e das excitações mentais. É conhecido o adágio que diz “rir é o melhor remédio”. O homem, segundo Bender (1996, p. 53), “é o único animal que ri”. Ri porque está alegre e ri, às vezes, por uma decepção ou desgosto. Mas, “o riso implica reconhecer o ridículo, atribuir algum valor moral às ações [...]”

A Comédia Risível **Catirina**<sup>101</sup> <sup>102</sup> é a história de um casal de matutos que sai do campo com a filha única, de nome Catarina, para matriculá-la em um internato. A intenção deles era dar à filha a educação que não tiveram, pois trabalharam a vida inteira na roça. Ao longo do discurso, percebe-se a pouca ou nenhuma instrução escolar que os pais possuem, manifestada pela linguagem de suas falas. O contraste fica patente na estrofe final quando a Diretora se dirige ao casal para tranquilizá-lo e explicar as vantagens que sua filha irá usufruir durante a permanência no internato. A mãe, antes de se despedir da filha, dá-lhe os últimos conselhos relacionados aos procedimentos que ela deverá adotar caso sofra algum tipo de agressão por parte de colegas ou funcionários do internato. Sugere-lhe que revide, usando como arma couro de “cururu”, que é um tipo de sapo grande, ou uma “alpragata” [alpargata], um tipo de calçado típico do nordestes, muito resistente e pesado, feito de couro cru.

---

<sup>101</sup> Catirina é uma forma usual de se referir a Catarina, substantivo próprio personativo feminino, nos sertões da Região Nordeste.

<sup>102</sup> Apêndice “B”, faixa 19.



A melodia que apoia a comédia é um baião. A fábula é em versos septissilábicos com rimas BD.

No palco estão presentes quatro personagens: pai, mãe, filha e a Diretora do internato. O cenário é formado por mesa - sobre a qual se estende uma toalha branca – e cadeira.

A comédia *Catirina* foi documentada no dia 23/05/2014 por ocasião da X Mostra dos Dramas de Guaramiranga, no Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno).

A cena se inicia com o casal e a filha chegando ao internato onde são recebidos pela diretora em sua sala. Esta, sentada em uma cadeira, à frente de sua mesa de trabalho, ouve pacientemente todo o discurso dos pais de Catirina, somente intervindo na estrofe final do drama. Catirina permanece calada e triste durante toda a cena, limitando-se apenas a ouvir, cabisbaixa, as falas dos demais personagens. Todos saem, permanecendo no palco apenas a diretora e Catirina. É neste momento que final a Diretora (Dona Augusta) muda a postura e assume comportamento despótico, ameaçando Catirina de castigo caso não se comporte bem. Deixa no ar a ideia de que Catirina terá uma vida dura no internato, bem diferente daquilo que seus pais esperavam.



Fig. 45. Grupo Tradição na representação da comédia *Catirina*. Imagem de Marcos Cortez.

= 90  
 Nós vi - e - mo lá da ro - ça pru - mo - de ma - tri - cu - lá  
 5  
 Ca - ti - ri - na nos - sa fi - a pra mo - de se in - du - cá  
 9  
 Dei - xei pran - ta - do mi\_o e fei - jão  
 13  
 no meu ro - ça - do pra São Jo - ão.

Fig. 46. Transcrição musical da comédia Catirina.

### Catirina

#### Pai (dirigindo-se ao público e explicando a sua história):

Nós viemo lá da roça  
 Prumode matriculá  
 Catirina, nossa fia,  
 Pra mode se inducá.

Deixei prantado mio e feijão  
 No meu roçado, pra São João.

#### Pai (orientando a filha):

Catirina, minha fia,  
 Aproveite e coma muito.  
 Pode intê cumê de tudo,  
 Pode intê cumê presunto.

Aprenda bem de culinária  
 Pra cozinhar pra Dona Yara.

#### Pai (aconselhando a filha):

Catirina, minha fia,  
 Se as meninas dé nim tu  
 Tu, também pode dá nelas  
 Cum coro de cururu

Num se incomode co'as impregada  
 Dá também nelas de alpragata.

#### Pai (agora se dirigindo à esposa):

Puliguera, minha véia,  
 Agora pode falar  
 Cá pobi da Catirina,  
 Que já vai se interná.

A pobizinha, tão inocente  
 A coitadinha, longe da gente.



**Mãe (dirigindo-se à Diretora do internato):**

Olha, sua Diretora,  
 Me preste bem atenção!  
 Cuide bem da nossa fia  
 Cum muita indução!

Cuide bem dela com atenção  
 Se quer ganhar nosso tostão.

**Diretora (levantando-se da cadeira e se dirigindo-ao casal):**

Olhem, não se preocupem,  
 Catarina fica bem.  
 Aqui, nesse internato,  
 Tudo de bom ela tem.

Café com leite e requeijão,  
 Boas comidas e educação.

Com relação à letra e à música, mais uma vez procurei retratá-las o mais fidedignamente possível. A linguagem é típica da zona rural cearense. Quanto à melodia, em ritmo de baião, transcrevi-a tal e qual como a Mestra de Dramas Dona Zilda Eduardo cantou.

**O Bêbado**<sup>103</sup>, *Nêgo Bêbo* ou simplesmente *Bêbo* é um exemplo de uma comédia risível monologada em que narrativas verbais e poesia cantada se alternam na cena. Trata-se da história de um malandro bêbado que gostava de viver bem, mas não tinha condições financeiras para bancar uma vida de luxo. Bem vestido e sem uma moeda no bolso, hospeda-se em bons hotéis, frequenta festas, come do bom e do melhor, mas na hora de pagar a conta foge em desabalada carreira para não ser preso. Documentei este drama no meu primeiro encontro com as dramistas de Guaramiranga quando elas se apresentaram no dia 09 de fevereiro de 2011 no Auditório Prof. Alúcio Cavalcante, no Campus da Universidade Estadual do Ceará, quando da abertura do Seminário Política de Acesso à Leitura e ao Livro enquanto Direito Humano.

Durante toda a performance, Marta Carneiro (o bêbado) cambaleia simulando as atitudes e trejeitos de um homem embriagado. Segundo informou antes da apresentação, encenou este drama pela primeira vez aos cinco anos de idade incentivada por sua madrinha Dona Zilda Eduardo do Nascimento.

---

<sup>103</sup> Esta comédia não consta do Apêndice “B”.



Fig. 47. Grupo Tradição na representação da comédia *O Bêbado*. Imagem de Marcos Cortez.

Observa-se pela fotografia que os trajes de Marta não estão compatíveis com a descrição que fiz nos parágrafos anteriores. É que ela acabara de participar de outro drama que deveria encerrar a programação. Mas, diante dos aplausos e insistentes pedidos de bis ela, para não desgostar os presentes, apresentou *O Bêbado*, que não constava da apresentação, conservando a indumentária do drama anterior.

A melodia que apoia o texto da cena é um baião em metro binário simples. A poesia da fábula é estruturada em versos livres, com leve tendência a redondilhas maiores e rimas em BD.

$\text{♩} = 90$

Com o meu cha - péu de pa - lha, mi - nha ben - ga - la na mão, che -  
guei num ho - tel sem to - mar sa - tis - fa - ção! Che -  
guei num ho - tel sem to - mar sa - tis - fa - ção.

Fig. 48. Transcrição musical da comédia *O Bêbado*.

### **O Bêbado**

#### **Bêbado (cantando):**

Com o meu chapéu de palha,  
Minha bengala na mão,  
Cheguei num hotel  
Sem tomar satisfação! (Repete os 2 últimos versos)

#### **Bêbado (falando):**

Cheguei no hotel, sem tomar satisfação. Eu pedi um prato de comida. Comi que enchi a pança...! Não tinha com o que pagar. Sabe o que eu fiz? Sabe mesmo o que eu fiz? Me larguei na carreira.

#### **Bêbado (cantando):**

Me larguei na carreira  
Cai aqui, cai acolá.  
Adiante ouvi um “psiu”!  
Moreno venha me pagar. (Repete os dois últimos versos)

#### **Bêbado (continuando a cantar):**

Com o meu chapéu de palha,  
Minha bengala na mão,  
Cheguei numa festa  
Sem tomar satisfação. (Repete os 2 últimos versos)

#### **Bêbado (falando):**

Eu cheguei numa festa sem tomar satisfação. Chamei a nega pra dançar. Dancei que rodei o pé. Não tinha com o que pagar. O que eu fiz? Quê é que eu fiz? Larguei o pé na carreira!

#### **Bêbado (cantando):**

Me larguei na carreira  
Cai aqui, cai acolá.  
Adiante ouvi um “psiu”!  
Moreno venha me pagar. (Repete os 2 últimos versos)

O drama ***O Soldado***<sup>104</sup>, também conhecido por ***A Despedida*** ou por ***O Sorteado***, é um exemplo do que denominei de Comédia de Comoção. Trata-se de um tema triste, de despedida. De todas as Pecinhas documentadas em Guaramiranga foi o que mais me comoveu pela carga de dramaticidade que encerra. Não apresenta bailado ou diálogo. É um monólogo cantado em ritmo de marcha lenta, muitas vezes em “ad libitum”, no qual o soldado, personagem central, convocado<sup>105</sup> para defender a pátria durante a guerra, despede-se dos pais, noiva e dois irmãos antes de embarcar no navio e seguir para a fronteira.

Eventualmente, quando há disponibilidade de dramistas, dois a três amigos completam os personagens figurantes da cena. A participação das demais dramistas

<sup>104</sup> Apêndice “B”, faixa 16.

<sup>105</sup> No drama *O Soldado*, a palavra convocado é substituída por sorteado

fica restrita a abraçar o soldado sempre que este se aproxima para despedir-se dos parentes e amigos.

Os Protagonistas do espetáculo são os seguintes: Sra. Vilanir de Freitas (soldado), Sra. Ivanir de Freitas (noiva), Dona Violeta Batista (pai), Dona Augusta Ferreira (mãe), Dona Maria de Lourdes ou Dona Tutu (irmão), Dona Zilda Eduardo (irmão) e Dona Terezinha Barroso (amigo).

Esta Comédia de Comoção foi apresentada no dia 26/05/2012, por ocasião da VIII Mostra dos Dramas de Guaramiranga, acontecida no Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno).



Fig. 50. Grupo Tradição na representação da Comédia Dramática *O Soldado*. Imagem de Marcos Cortez.

**Marcha**  $\text{♩} = 80$

Que vi - da tris - te é do sor - te - a - do! Cor - ne - ta  
to - ca e é pra mar - char. Não há di - nhei - ro, nem tem pe - di - do en -  
tão que li - vre o sor - te - a - do - da em - bar - ca - ção.

Fig. 41. Transcrição do autor baseada no registro da performance do Grupo Tradição.

### O Soldado<sup>106</sup>

(Drama com características tristes em forma de monólogo cantado)

Que vida triste é do sorteado  
Corneta toca e é pra marchar  
Não há dinheiro, nem tem pedido, então,  
Que livre o soldado da embarcação.  
(Repete os 2 últimos versos)

Adeus papai, adeus irmãos queridos  
Adeus mamãe, minha primeira amiga  
Vou pra fronteira, vou defender a pátria  
Vou derramar meu sangue e arriscar a vida.  
(Repete os 2 últimos versos)

Levo saudade de minha noiva  
Sinto por ela um amor sem fim  
Se tu me amas, podes rezar por mim  
E pede a Deus do céu para eu tornar a vir.  
(Repete os 2 últimos versos)

Os meus amigos e meus companheiros  
Sei que por mim vocês vão orar  
Mas, muito breve estarei de volta  
Porque sei que aqui é o meu lugar.  
(Repete os 2 últimos versos)

Impressionou-me, em especial, a intensa emoção que dominou a solista e demais dramistas durante a peça. *O Soldado* mal conseguiu terminar a repetição dos dois últimos. Notava-se Dona Augusta em lágrimas que foram imitadas por parte da plateia, principalmente das pessoas mais idosas. Após o estrepitoso aplauso, elas permaneceram no palco para a apresentação do bailado de despedida. Algumas, como as irmãs Freitas (soldado e namorada), Dona Augusta e Dona Terezinha, mal conseguiram cantá-lo. Encerrado o espetáculo, fui ao camarim cumprimentá-las e fiquei surpreso em vê-las muito emocionadas, abraçadas e ainda chorando.

#### 4.2.3. Comédias Mímicas

Na última Mostra dos Dramas que documentei em maio de 2014, o Grupo Raízes apresentou dois dramas que substituíam as vozes dos diálogos das

---

<sup>106</sup> O drama *O Soldado* foi registrado por mim durante a realização da VIII Mostra dos Dramas Cantados de Guaramiranga no Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno), na noite de 26/05/2012.

dramistas por movimentos corporais (ação física) em forma de mímica, muito usada no Teatro Romano da era clássica, segundo Pavis (2008, p. 242). A mímica usada nos dramas de Guaramiranga difere daquelas do Teatro Romano, descritos por Vasconcellos (2010, p. 159), por não usarem máscaras (típicas da pantomima), não se restringirem somente à gestualidade do rosto, mas do corpo como um todo, e não se prestarem à obscenidade e à licenciosidade. A estes dramas proponho a classificação de COMÉDIAS MÍMICAS.

**A *Vitalina***<sup>107</sup> é uma comédia mímica que aconteceu por acaso. Nas vésperas da realização da X Mostra dos Dramas, uma das dramistas adoeceu da garganta. Duas das quatro peças seriam retiradas do programa: as paródias *O preguiçoso* de Xangai e a *Moça Veia*, de Luiz Wanderley. Surgiu, então, a ideia de dublar as música e fazer o gestual como se estivessem falando. Mas, a dublagem não ficou satisfatória. Dona Edite Carminha decidiu realiza-los por meio da mímica. O público apreciou a novidade e, em Guaramiranga surgia uma nova linguagem para os Dramas Cantados: a comédia mímica.

O xote *Moça Véia*, que dá vida à cena do drama *A Vitalina*, é uma composição de Luiz Wanderley de Almeida (Luiz Wanderley) e Portela. Foi gravada em disco de cera (78 rpm) em 1955 pela gravadora Polydor.

*A Vitalina* é a história de uma moça solteira que, por mais que se enfeitasse, não conseguia arranjar namorado. Nem os conselhos do padre foram suficientes para a resolução do problema. Seu destino está fadado à solidão do caritó<sup>108</sup>.



Fig. 51. Grupo Raízes na representação de *A Vitalina*. Imagem de Marcos Cortez.

<sup>107</sup> Apêndice “B”, faixa 20.

<sup>108</sup> Caritó é o termo usado no Nordeste para referir as mulheres solteiras.

**Moça Veia**<sup>109</sup>

A moça veia quando vai se confessar  
 Pergunta pra seu padre  
 Se é pecado namorar.  
 O padre diz minha filha vai rezar  
 Que moça veia não precisa se casar

**Refrão:**

Tira pó, Vitalina bota pó  
 Que moça veia não sai mais do caritó.

A moça veia quando vai pegar o trem  
 Fica toda arrepiada  
 Quando vê um certo alguém

**Refrão:**

Tira pó, Vitalina bota pó  
 Que moça veia não sai mais do caritó.

A moça veia quando é de manhazinha  
 Passa creme, passa ruge  
 Pra ficar engraçadinha.  
 Mas, não adianta ela fica mais feinha

**Refrão:**

Tira pó, Vitalina bota pó  
 Que moça veia não sai mais do caritó.

A moça veia quando vai se confessar  
 Pergunta pra seu padre  
 Se é pecado namorar.  
 O padre diz minha filha vai rezar  
 Que moça veia não precisa se casar

**Refrão:**

Tira pó, Vitalina bota pó  
 Que moça veia não sai mais do caritó.

A moça veia quando é de manhazinha  
 Passa creme, passa ruge  
 Pra ficar engraçadinha.  
 Mas, não adianta ela fica mais feinha

**Refrão:**

Tira pó, Vitalina bota pó  
 Que moça veia não sai mais do caritó.

**O Preguiçoso**<sup>110</sup> aborda as peripécias de uma mulher às voltas com um marido inerte e imerso na preguiça. Cada incursão da mulher para tirá-lo do sossego é rebatida com uma desculpa inconsistente. Até que, finalmente, abatida e

<sup>109</sup>Disponível em: <[www.letras.com.br/#luiz-wanderley/moca-veia](http://www.letras.com.br/#luiz-wanderley/moca-veia)> Acesso em: 03 ago 2014.

<sup>110</sup>Apêndice “B”, faixa 21.

desanimada decide agredi-lo verbalmente. Ele, impassível, conclui dizendo que não teria casado com ela se previsse tantas exigências.

A música que dá vida à cena é *ABC do Preguiçoso*<sup>111</sup>, que tem o subtítulo de *Ai d'eu Sodade*, do compositor, cantor e violeiro Eugênio Avelino, popularmente conhecido como Xangai. Esta música foi lançada em 2002 pela gravadora Kuarup Discos, no CD *Brasileirança*.

No palco, Dona Edite Carminha representa o preguiçoso e Dona Tutu, a mulher do folgado. O cenário, formado por um sofá e um banco de madeira que o cearense do campo denomina de tamborete.



Fig. 52. Grupo Raízes na representação de O Preguiçoso. Imagem de Marcos Cortez.

### **ABC do Preguiçoso**

#### **Mulher:**

Marido se levanta e vai armá um mundé<sup>112</sup>  
Pra pegar uma paca gorda pra nós fazê um café

#### **Marido:**

Aroeira é pau pesado num é minha véia  
Cai e machuca meu pé e ai d'eu sodade

#### **Mulher:**

Marido se levanta e vai na casa da sua vó  
Busca a espingarda dela pra você caçá mocó

#### **Marido:**

Só que lajedo tem cobra braba num é minha véia  
Me morde e fica pió e ai d'eu sodade

<sup>111</sup> Disponível em: <[www.google.com.br/#q=abc+do+pregui96C3%A7oso+xangai](http://www.google.com.br/#q=abc+do+pregui96C3%A7oso+xangai)> Acesso em: 03 ago 2014.

<sup>112</sup> Mundé é uma arapuca para capturar pequenos animais.



**Mulher:**

Entonce marido se alevanta e vai caçá uma siriema  
Nóis como a carne dela e faz uma bassora das pena

**Marido:**

Ai quem dera tá agora num é minha véia  
Nos braço de uma roxa morena e ai d'eu sodade

**Mulher:**

Sujeito se alevanta e vai na venda do vendão  
Cumprá uma carne gorda pra nós cumê um pirão

**Marido:**

É que eu num tenho mais dinheiro num é minha véia  
Fiado num compro não e ai d'eu sodade

**Mulher:**

Ôi marido se alevanta e vai na venda do venderim  
Umprá deiz metro de chita pra fazê rôpa pros nossos fim

**Marido:**

Aí dentro tem um colchão num é minha véia  
Desmancha e faiz umas carça pra mim e ai d'eu sodade

**Mulher:**

Disgramado te alevanta e deixa de ser preguiçoso  
O homi que num trabáia num pode cumê gostoso

**Marido:**

É que trabáia é muito bom num é minha véia  
Mas é um pouco arriscoso e ai d'eu sodade

**Mulher:**

Entonce marido se alevanta e vem toma um mingau  
Que é pra cria sustança prá noiz fazê um calamengau

**Marido:**

Brincadêra de manhã cedo num é minha véia  
Arrisca quebra o pau e ai d'eu sodade

**Mulher:**

Marido seu desgraçado tu ai de morre  
Cachorro ai de ti lati e urubu ai de ti cumê

**Marido:**

Se eu subesse disso tudo num é minha véia  
Eu num casava cum ocê e ai d'eu sodade

## DESPEDIDA<sup>113</sup>

$\text{♩} = 80$

Meus se - nho-res e se - nho-ras! O dra - ma já ter-mi - nou! Foi  
 fei - to com mi - nhas co - le - gas, foi pa - ra quem par - te - ci - pou. O  
 dra - ma é u - ma his - tó - ria. Per - ten - ce a mim e a vo - cê. Nós  
 po - de-mos en - si nar a quem qui - ser a - pren - der. A -  
 gra - de-ce - mos a to - dos que es - tão pre-sen - tes a - qui. Vi -  
 e - ram par - te - ci par e tam - bém pra se di - ver - tir.

Transcrição do autor baseada no registro da performance do Grupo Tradição.

### Bailado de despedida

Meus senhores e senhoras  
 O drama já terminou  
 Foi feito com minhas colegas  
 Foi para quem participou

O drama é uma história  
 Pertence a mim e a você  
 Nós podemos ensinar  
 A quem quiser aprender.

Agradecemos a todos  
 Que estão presentes aqui  
 Vieram participar  
 E também pra se divertir.

A conclusão, preferi denominá-la de DESPEDIDA pelo mesmo motivo que utilizei ENTRADA para denominar a introdução. Nos dramas, a última música, cuja

<sup>113</sup> Apêndice “B”, faixa 22.

partitura e a letra estão transcritas acima, é de agradecimento e despedida, concluindo por explicar ao público que os dramas são histórias de domínio público e, como tal não pertencem individualmente a ninguém, mas da contribuição de muitos ao longo de decênios.

Concluindo os estudos relacionados aos dramas cantados de Guaramiranga, percebo que existem duas vertentes bem diferentes: Os praticados na sede do município e os praticados nas comunidades. Os dramas da sede se subdividem em tradicionais e os de crítica social. Os tradicionais têm em Dona Zilda Eduardo o principal sustentáculo. Alguns são histórias pinçadas dos romanceiros ibéricos. Outros mostram a paisagem e os tipos da zona rural. Já os de crítica social, capitaneados por Dona Edite Carminha, exploram episódios do cotidiano, flagrantes da vida real vividos por pessoas da comunidade que são levados para o palco. Ambos são predominantemente cômicos, mas às vezes apresentam cenas carregadas de forte apelo emocional. Os dramas praticados nas comunidades, fogem às características dos praticados na Sede, principalmente por apresentarem forte influência religiosa. Não raro têm no pastoril religioso e nas coroações de Nossa Senhora seu ponto de apoio.

Em dado momento da pesquisa ousei estender minha curiosidade a outras localidades onde soube que os dramas também eram praticados. Tinha o intuito de descobrir se as pecinhas encenadas em Guaramiranga também eram conhecidas além das fronteiras do Município. Dramas como *As Bêbadas*, *Janjão*, *O Coió*, *O Ceguinho* e *Dom Jorge e Juliana* são muito populares nos interiores cearenses. Destes, *O Ceguinho* e *Dom Jorge e Juliana* são citados em livros que estudam os Romanceiros em Regiões como Nordeste e Sudeste. Isto me pareceu interessante e me compeliu a tentar entender que relações existiam entre os dramas cantados de Guaramiranga, em estudo, e os tais Romanceiros. Percebi em ambos os casos coincidências de temáticas e títulos, não obstante algumas variações de textos e de melodias. Contudo, apesar das coincidências, prefiro deduzir que os Romanceiros chegaram à Serra de Guaramiranga por intermédio de alguns dos muitos estrangeiros, agricultores ou posseiros que circularam pelos sítios de café entre o fim do século XIX e início do século passado e foram assimilados por empréstimo aos nascentes dramas cantados em sua fase rural.

Quanto à origem dos Dramas Cantados de Guaramiranga terem ou não vindo do circo-teatro, os informantes que entrevistei, sejam dramatas ou não, insistiram em afirmar que naquela região os circos itinerantes eram desconhecidos e somente se deram a conhecer muito depois de os dramas estarem consolidados. Para eles, os dramas cantados foram emprestados diretamente do teatro popular. Entretanto, penso ser prudente não desconsiderar que o circo-teatro, que supostamente influenciou os dramas do Litoral Leste, e Oeste, também é uma linguagem do teatro popular.

Em Guaramiranga, os dramas cantados permanecem em atividade ininterrupta nos últimos cem anos. Sua existência está dividida em duas fases: na primeira, a que denominei de rural, eram praticados nos terreiros dos sítios e fazendas de cana-de-açúcar e de café, constituindo-se no principal divertimento dos agricultores e posseiros da região serrana. Nesta fase, eram subsidiados em forma de mecenato pelos patrões. Na fase urbana, desceram a serra e fincaram suas raízes na sede do município onde se reinventaram. A partir daí, mediante apoio institucional, deixaram de lado os terreiros e subiram aos palcos para realizarem seus espetáculos. A fundação do Teatro Rachel de Queiroz (o pequeno), a criação da Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festival do Riso e da Flor (mês de maio) e da Mostra Especial de Dramas, que acontece por ocasião do FNT (mês de setembro), são ações da gestão municipal que têm por objetivo manter viva a manifestação cultural que estudei.

Se em Guaramiranga os dramas permaneceram longevos pelo apoio dos proprietários de sítios e fazendas ou pelo apoio institucional, outros municípios não tiveram a mesma sorte. Fortaleza, por exemplo, até meados dos anos 1950 e início de 1960 possuía um forte movimento dramata que abastecia de pecinhas os demais municípios cearenses. Professorinhas, no período das férias estudantis, convergiam para a capital para abastecerem seus cadernos com dramatas que viviam em bairros como Mucuripe. Hoje, lamentavelmente, a manifestação parece ter sucumbido às intempéries e avanços da tecnologia. Somente as senhoras com idade superior a setenta anos têm conhecimento desta história que é lembrada com saudade nas rodas familiares. Em Fortaleza e em alguns municípios, ou caíram no esquecimento ou sobrevivem dramaticamente pelo denodo de velhas senhoras que financiando de seus parques recursos indumentárias e adereços e resgatam de

velhos cadernos ou da própria memória antigos dramas que fizeram a alegria de suas comunidades em épocas perdidas no tempo. Nos litorais Leste e Oeste e em Tianguá a manifestação deixou de ser praticada após décadas quando se constituíam em um dos principais meios de diversão.

No litoral Leste, principalmente nos municípios de Aracati, Beberibe e Fortim eles renasceram após longo período de estagnação sob a influência de pesquisadores que convergiram para aquelas cidades em busca de notícias. Oswald Barroso foi um dos principais responsáveis por esta façanha. Atualmente, há intensa atividade, congregando considerável número de brincantes distribuídos em vários grupos. Em épocas pontuais do ano realizam concorridas mostras que fazem a alegria de pessoas das mais variadas idades e sexos. No Litoral Oeste, mais precisamente em Guriú, as coisas estão acontecendo de forma mais lenta. Nos relatos de Freitas pude constatar que as reuniões de dramistas são pontuais e reúnem velhas e jovens dramistas sob a orientação de uma brincante veterana. O mesmo fato acontece em Tianguá. Em Quixeré, somente consegui localizar um único grupo em uma comunidade denominada Lagoinha de Quixeré. Com relação ao grupo de dramas formado exclusivamente por homens, senti-me frustrado por não conseguir localizá-lo. Soube por Dona Zilda que anualmente acontece encontros de Mestres da Cultura em municípios como Limoeiro do Norte e Aracati. Nestas ocasiões há troca de experiências entre senhoras que praticam dramas em seus municípios.

Em Guaramiranga a manifestação parece estar muito mais viva e conservando sua originalidade, principalmente aqueles que estão sob a guarda de Dona Zilda. Os dramas parecem resistir à acidez do tempo e são praticados tanto nas comunidades quanto na sede. Estão ativos no Bananal, Linha da Serra e no distrito de Pernambuco. Mas, estes raramente descem à sede do município para apresentarem-se nas programações patrocinadas pela Secretaria da Cultura, exceção feita ao grupo de Pernambuco. Suas atividades são restritas às ocasiões festivas da comunidade. O anúncio das apresentações intercomunitárias sequer desce à sede. São grupos muito fechados e formados por senhoras de idade avançada que preferem restringirem-se aos locais onde vivem.

Na sede do município existem os grupos chamados veteranos ou profissionais como Tradição, Raízes, e Recordar é Viver que se apresentam rotineiramente nas programações festivas da cidade ou quando são convidados a se exibirem em outros municípios. Há também intensa atividade nos grupos infantis e infanto-juvenis pertencente a creches e escolas como o Firviando no Terreiro (Educandário Sonho de Criança), Colégio Júlio Holanda, Sol da Serra (Escola Municipal de Ensino Fundamental Linha da Serra) e Ciranda da Arte (Creche Rita Célia).

Praticar os dramas nas escolas, ensiná-los e estudá-los como temas transversais seria uma possibilidade de futuro promissor e longo em todo o município, principalmente em sua sede. Esta perspectiva, no entanto, paulatinamente se foi diluindo ao perceber que as crianças e adolescentes não estão migrando dos grupos pertencentes às escolas para os chamados grupos profissionais. Alguns, no máximo, migram diretamente para os grupos de teatro. Aliás, esta migração já havia acontecido anteriormente no episódio que culminou com a criação do Grupo Cangalha, que iniciou o teatro em Guaramiranga. A pouca renovação é um alerta de que, nas próximas décadas os grupos profissionais venham a sucumbir, pois a idade da maioria das dramistas que efetivamente participam da manifestação flutua na casa dos 70 aos 80 anos (Dona Zilda tem 87 e Dona Violeta Batista 82). Caso não haja uma renovação imediata os dramas sucumbirão com o desaparecimento de cada uma delas nas próximas décadas e engrossarão a lista das manifestações expressivas tradicionais extintas.

Dramistas tradicionais como Dona Zilda Eduardo e Dona Edite Carminha atribuem o desinteresse da juventude em participar dos grupos profissionais como Tradição, Raízes e Recordar é Viver às influências da mídia (novela e filmes) e da tecnologia moderna (computadores, tabletes, smartphones e internet) que os vêm prendendo dentro de suas casas. Assim, só as mulheres mais idosas se interessam em dar continuidade à prática dos dramas. As jovens, não. Para as dramistas mais velhas, esta realidade dificulta a manutenção dos grupos profissionais, pois é rara a substituição de uma dramista idosa e/ou doente por outra que garanta a manutenção de um grupo fixo e a continuidade da manifestação.

No entanto, quando visitei Guaramiranga em novembro de 2013, observei o entusiasmo de Dona Zilda, Dona Edite Carminha e Dona Maria de Lourdes Teodoro Ferreira (Dona Tutu). Estavam muito felizes porque cada uma tinha conseguido arregimentar uma parenta para seus grupos. Dona Zilda teve a adesão de sua filha caçula Maria do Socorro da Silva; Dona Edite, de uma irmã Maria Helena de Sousa; Dona Tutu, da filha caçula Maria Alaíde Ferreira. Todas elas haviam sido dramistas desde à infância, mas por algum motivo haviam deixado de praticar dramas. Para as três dramistas veteranas, isto teria sido um sinal de esperança, pois nos últimos anos nenhum parente (filha, neta ou irmã) havia se interessado a continuar a arte que defenderam por toda uma vida. Na X Mostras dos Dramas, acontecido nos dias 23 e 24 de maio do corrente ano, as dramistas já haviam comemorado a estreia de uma garota que, coincidentemente, completava quatorze anos.

Nas visitas que realizei a Guaramiranga em setembro de 2012 percebi certo mal-estar por parte de algumas dramistas com relação ao apoio dos atuais gestores culturais de Guaramiranga. Elas reclamavam da omissão da Secretaria de Cultura e da AGUA no tocante a ajudas tradicionais para a manutenção de figurinos, adereços e pinturas. O apoio institucional estava restrito tão somente à promoção das mostras de dramas. Lamentavam também a falta de incentivos para realizarem apresentações dos grupos em outras cidades como acontecia nos tempos de Nilde Ferreira. Demonstrando saudosismo e desapontamento, queixavam-se que na administração de Nilde Ferreira elas eram muito mais valorizadas e as Mostras recebiam apoio total. Mas, quando estive em Guaramiranga para assistir e documentar a X Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festival do Riso e da Flor, em maio de 2013, presenciei algumas mudanças e benfeitorias. As dramistas me disseram que o Senhor Ricardo Ruiz havia reassumido a Assessoria de Cultura e que havia providenciado novos figurinos para as peças de todos os grupos. Além disto, também comprara microfones portáteis presos ao corpo das dramistas que proporcionaram ao público acompanhar com maior clareza os detalhes de suas falas. Anteriormente, parte dessas falas passava despercebida, pois algumas das dramistas, principalmente aquelas mais idosas, cantavam muito baixo o que impossibilitava a compreensão do público. Outra ação de Ricardo Ruiz foi recuperar as plantas do Teatro Rachel de Queiroz, o grande. O teatro havia sido fechado por

problemas estruturais ocasionados por infiltrações, o que prejudicou sensivelmente as atividades cênicas da cidade.

Nas últimas visitas que empreendi a Guaramiranga entre 2012 e 2013 observei os primeiros sinais de mal estar entre algumas dramistas, motivados por questões de direitos de posse de alguns dramas. Analisei a questão com olhos de pesquisador, limitando-me a ouvir as partes sem emitir qualquer opinião a respeito. O que me causou estranheza é que parte desses dramas cuja autoria estava sendo disputada por algumas dramistas é sabidamente anterior a elas, parecendo-me mais razoável pensá-los como de domínio público. Outras contestavam a permanência de Dona Zilda como Mestre da Cultura, sob a justificativa de ela ser de idade avançada e, assim sendo, não reunindo condições de saúde para fazer valer o título. Quanto a isto, observo Dona Zilda muito saudável, mesmo no alto dos seus 87 anos. Ela continua lúcida e, na minha percepção, apta para exercer suas funções de Mestre da Cultura, Mestre de Dramas e mesmo de Dramista. Questões de direitos autorais à parte, elas parecem continuar unidas e respeitando-se entre si. Tanto assim que, por vezes, as dramistas de um grupo apresentam-se em outro suprimindo a falta daquelas que por algum motivo não puderam estar presentes.

Se explorar a MEMÓRIA das dramistas além de contribuir decisivamente para o êxito da pesquisa contemplou o título do trabalho, a IDENTIDADE das dramistas é algo incontestável. Os grupos reúnem senhoras das mais variadas profissões, classes sociais e condições financeiras. Boa parte delas é egressa do campo e são de prendas domésticas. Outras são comerciantes, proprietárias de pequenos negócios, pedagogas, psicopedagogas, professoras etc. Dona Maria Violeta de Sousa Batista parece ser aquele de maior projeção social, pois é a tabeliã do único cartório local. No entanto, questão social ou financeira não parece ter qualquer importância para elas. Elas são DRAMISTAS acima de qualquer outra coisa e se orgulham disso. Aliás, é assim que elas se dizem ser: “somos dramistas de Guaramiranga”. Ser dramista de Guaramiranga parece ser uma identidade forjada em boa têmpera ao longo de décadas de feliz e produtivo CONVÍVIO. Não é à toa que dessa convivência houve o casamento entre os filhos de Dona Zilda e de Dona Violeta Batista, como já foi dito anteriormente.



Neste trabalho de estudo dos dramas cantados de Guaramiranga, além de empreender um profundo mergulho no passado em busca da reconstituição histórica de suas possíveis origens, realizei o registro fílmico e em partituras musicais de dezenove dos oitenta e três dramas que documentei no município, alguns deles por mais de uma vez e por grupos diferentes. Procurei comentar os textos, analisar a versificação e as rimas, bem como as melodias que lhes dão vida. As cenas também foram comentadas. Finalmente, sugeri uma classificação para os Dramas Cantados de Guaramiranga, fruto do que observei nas apresentações dos grupos e da resposta do público que os assiste. Esta classificação, certamente, poderá ou não ser aceita ou até reformulada pelos estudiosos do assunto. Contudo, espero ter contribuído para que no futuro esta manifestação possa ser reproduzida e reeditada por pesquisadores e pessoas que se preocupam com o estudo da cultura popular brasileira.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **História Oral, a experiência do CPDOC**. Rio de Janeiro: FGV, 1990.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier e ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. **Romanceiro Ibérico na Bahia**. Salvador: Livraria Universitária, 1996.

ALVES, L. P. S. **Se essa rua, se essa rua... ainda fosse minha: O cotidiano em Guaramiranga**. 2011. Monografia (Especialização em Ciências Sociais) – Centro de Humanidades, Universidade de Fortaleza, Fortaleza.

\_\_\_\_\_. Lilian Paula de Sousa. Guaramiranga – o alinhavar de percepções e sentidos sobre a cidade. In: **Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 11, n.132, p. 40 – 47, mai. 2012. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article> Acesso em: 11 set 2012.

AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de. **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BARROSO, Oswald. **Memórias de Bailados e comédias**. Fortaleza: no prelo.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **A tradição Ibérica no Romanceiro paraibano**. João Pessoa: Editora da Universidade, 2000.

\_\_\_\_\_, Maria de Fátima Barbosa de. O Romanceiro Tradicional Popular: Origem e Permanência no Nordeste do Brasil. In: **Conceitos**, UFPB, julho/dezembro, p. 94 – 99, 2002. Disponível em: [www.ifce.edu.br/miraira/Patrimonio/Dramas/oralidade/0%20Romanceiro%20Tradicional.pdf](http://www.ifce.edu.br/miraira/Patrimonio/Dramas/oralidade/0%20Romanceiro%20Tradicional.pdf)> Acesso em: 06 jun 2012.

BENDER, Ivo C. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDPUCRS, 1996.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e arte, técnica e ciência. Obras escolhidas**. Vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENTLEY, Eric. **O dramaturgo como pensador**. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BOOTH, Wayne C. et all. **A arte da pesquisa**. Trad: Henrique A. Rego Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2000 – (Ferramentas)

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 16. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental, **Parâmetros curriculares nacionais: apresentação dos temas transversais, ética/Secretaria de Educação Fundamental**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CABRAL, Beatriz. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

CARVALHO, Marcelo Dias de. **A constituição de coleções especializadas em artes cênicas: do imaterial ao documental**. 2009. 160 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global Editora, 2012.

CASSAB, Latif Antonia; RUSCHEINS, Aloísio. Indivíduo e ambiente: a metodologia de pesquisa da história oral. In: **Biblios**, Rio Grande, 16, p. 7-24, 2004. Disponível em: [www.brapci.ufpr.br/download.php?dd0=11055](http://www.brapci.ufpr.br/download.php?dd0=11055). Acesso em 12 mai.2014

DAMATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

ESSLIN, Martin. **Uma Anatomia do Drama**. Trad: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FARIAS, F. M. A. **Nossa História: de Conceição a Guaramiranga**. Fortaleza: Gráfica e Editora Fortaleza LTDA, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. revisada e aumentada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

FREITAS, Maria da Glória Feitosa. **Vidas Juntas Fabricando Palcos – um jeito nômade de aprender de dramatas**. 2006. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

GARRETT, Almeida. **Romanceiro (Romances Cavalheirescos Antigos)**. Tomos I e II. 3. Ed. – Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. 1. ed. - Rio de Janeiro: LTC, 2011. 323 p.

GUINSBURG, J. e Fernandes S. **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HARRES, Marluza Marques. História Oral: algumas questões básicas. In: **Anos 90**. Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 99-112, dez. 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/anos90/article/view7960/4749>. Acesso em: 12 mai. 2014.

HOLANDA, Francisco José Costa. **A Banda Juvenil Dona Luíza Távora como Fonte Formadora de Músicos e Cidadãos na Cidade de Fortaleza-Ceará**. 2002. 221 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia e Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1. ed. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEFF, E. **Saber ambiental: sustentabilidade, racionalidade, complexidade, poder**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad.: Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Vieira Borges. 5. ed. – Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LEHAMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 440 p.

LIMA, Jackson da Silva. **O Folclore em Sergipe, I: romanceiro**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

LIMA, Pedro Airton de Queiroz. **À Sombra das Ingazeiras: o café na Serra de Baturité. 1850 – 1900**. 2000. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LIMA, Rossini Tavares de. **Romanceiro folclórico do Brasil**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1971.

LINHARES, Marcelo. **Guaramiranga e os Caracas: Notas Genealógicas**. Fortaleza: ABC Editora, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEACOCK, Ronald. **A Arte do Drama**. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Realizações, 2011.

PINDAL, Ramón Menendez. **Los Romances de América y otros estudios**. 6. ed. Madrid: Espasa – Calpe S.A., 1958

PIRAGIBE, Mário Ferreira. Novas empanadas. In: **CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**, 6, 2010, São Paulo. Anais... Memória Abrace Digital. 2010. Disponível em: <[portalabrace.org/vicongresso/territórios/Mario%20Piragibe%20-%20Novas%20empanadas%20CORRIGIDO.pdf](http://portalabrace.org/vicongresso/territórios/Mario%20Piragibe%20-%20Novas%20empanadas%20CORRIGIDO.pdf)> Acesso em: 23 jan 2013.

PONTES, Márcio de Araújo. **O drama em si: histórias e memórias de mulheres dramatas nas comunidades de Tucuns, Pindoguaba e Poço de Areias em Tianguá-Ceará**. Fortaleza: Secult, 2011. 168 p.

REINALDO, Maria Rejane. Festival Nordeste de Teatro de Guaramiranga – FNT: O Nordeste é o mundo. O mundo é aqui. Ou, Afetos e impactos na cidade das flores. In: **Repertório**, Salvador, n. 19, p. 141 – 143, 2012.2.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 2001.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 224 p.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880 – 1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 184 p.

TAVARES, Bráulio. **Contando Histórias em versos: Poesia e Romancero Popular no Brasil**. São Paulo: ed. 34, 2005. 160 p.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm da rua**. 3 ed. - São Paulo: Editora 34, 2013

TRIVIÑOS, A. S. N. **Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. 6. ed. – Porto Alegre: L&PM, 2010.

XIMENES, Fernando Lira. **O Ator Risível: Procedimentos para as Cenas**. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 2. ed. – Campinas: Autores Associados, 2001. 107 p.

## ENTREVISTAS

ALMEIDA, Denny Marques. Guaramiranga (CE) 08 de nov. 2012. Comunicação eletrônica via e-mail ao autor.

ALVES, Maria Laureano de Sousa (Edite Carminha). Guaramiranga (CE) 21 jul. 2012. Comunicação pessoal ao autor.

BARROSO, Terezinha Teixeira. Guaramiranga(CE) 29 de abr. 2012. Comunicação pessoal ao autor.

BASTOS, Terezinha Maciel Coelho. Guaramiranga (CE) 26 de mai. 2012. Comunicação pessoal ao autor.

BATISTA, Maria Violeta de Sousa. Guaramiranga (CE) 21 de jul. 2012. Comunicação pessoal ao autor.

CARNEIRO, Marta Maria de Sousa. Guaramiranga (CE) 22 de jun. 2012. Comunicação verbal ao autor.

\_\_\_\_\_. Guaramiranga (CE) 23 de jun. 2012. Comunicação verbal ao autor.

\_\_\_\_\_. Guaramiranga (CE) 09 de set. 2012. Comunicação pessoal ao autor.

FARIAS, Francisco Marcélio de Almeida. Guaramiranga (CE) 24 de set. 2012. Comunicação verbal ao autor.

FERREIRA, Ana Maria. Guaramiranga (CE) 26 de mai. 2012. Comunicação verbal ao autor.

\_\_\_\_\_. Guaramiranga (CE) 21 de jul. 2012. Comunicação verbal ao autor.

FONTENELE, Potiguar Fernandes. Guaramiranga (CE) 29 de abr. 2012. Comunicação pessoal ao autor.

FRANCO, Maria Lúcia Florêncio. Guaramiranga (CE) 26 de mai. 2012. Comunicação pessoal ao autor.

\_\_\_\_\_. Guaramiranga (CE) 21 de jul. 2012. Comunicação verbal ao autor.

NASCIMENTO, Zilda Eduardo do. Guaramiranga (CE) 28 de abr. 2012. Comunicação verbal ao autor.

\_\_\_\_\_. Guaramiranga (CE) 21 de jul. 2012. Comunicação verbal ao autor.

\_\_\_\_\_. Guaramiranga (CE) 09 de set. 2012. Comunicação verbal ao autor.

RUIZ, Ricardo. Guaramiranga (CE) 29 de abr. 2012. Comunicação verbal ao autor.

SILVA, Francisca Ivanilde Ferreira da. (Fortaleza (CE) 20 de set. 2012. Comunicação eletrônica via e-mail ao autor.

SOUSA, Maria de Lourdes Macena de. Belo Horizonte (MG) 03 de mar. 2013. Comunicação pessoal ao autor.

\_\_\_\_\_. Fortaleza (CE) 16 de out. 2012. Comunicação eletrônica via e-mail ao autor.

SILVA, Maria Augusta Ferreira da. Guaramiranga (CE) 26 de mai. 2012. Comunicação verbal ao autor.

TEODORO, Maria de Lourdes (Dona Tutu). Guaramiranga (CE) 23 de mai. 2014.

VALENTIM, Francisco Ivan. Guaramiranga (CE) 26 de mai. 2012. Comunicação verbal ao autor.

## **APÊNDICE A - Dossiê das dramistas de Guaramiranga**

Este espaço do trabalho é dedicado às dramistas de Guaramiranga. Trata-se de uma justa homenagem que lhes presto publicando suas histórias de vida, de sacrifícios e de dificuldades que não as impediram de atingir a vetustez com alegria, e entusiasmo invejáveis, características somente registradas nas pessoas fortes e fadadas à vitória. Boa parte do conteúdo dessas histórias foram contadas por elas próprias durante as entrevistas que me prestaram. As informações complementares foram colhidas de fontes diversas, como parentes, amigos e admiradores.

O Dossiê será iniciado contando as histórias e experiências de Dona Zilda Eduardo do Nascimento por ela ser, segundo a unanimidade das informantes entrevistadas, a mais antiga e importante entre as dramistas de Guaramiranga. Além disso, é Mestra da Cultura Cearense e responsável pela disseminação dos dramas cantados nas escolas e junto à comunidade em geral.



**Dona Zilda Eduardo**

Dona Zilda Eduardo do Nascimento nasceu no dia 2 de abril de 1927 no Sítio Arábia, filha de Eduardo do Nascimento e Maria Marcos Vieira. De origem humilde, seu pai trabalhava no sítio limpando café. No inverno, plantava cereais como milho feijão e fava. Para completar a renda familiar, Eduardo comprava



banana do próprio sítio e a trazia para Fortaleza onde a vendia na CEASA. Sua mãe trabalhava no Sítio Arábia como doméstica.

Dona Zilda teve uma vida muito dura. Filha de uma prole de dez irmãos (3 mulheres e 6 homens), muito cedo começou a realizar trabalhos como limpar pomares, plantar milho, feijão e batata e, principalmente, na colheita do café.

As dificuldades financeiras, aliadas à distância que separava o Sítio Arábia da escola mais próxima, não permitiram Dona Zilda de realizar um de seus grandes sonhos: aprender a ler e escrever. Não obstante, as dificuldades financeiras e a falta da leitura e da escrita não impediram a menina Zilda de seguir uma vida normal, saudável e feliz. Divertia-se cantando e compondo versos. Sua mãe contava que desde os três anos de idade ela, muito esperta, já cantava para seus pais em troca de prendas como bolachas ou frutas.

O entusiasmo por brincadeiras de roda e versos de ciranda, que logo cedo aprendeu a compô-los e os guardou na memória, influenciaram Dona Zilda, por volta dos 10 anos de idade, a se interessar pelos dramas. Segundo ela, as pessoas que a iniciaram nos dramas foram Mirtes Bassi de Holanda (sua ex-patroa e uma das proprietárias do Sítio Arábia), Denira Alves Lima (sua primeira professora), Joaquina Felipe da Silva (a quem se dirigia como “madrinha Joaquina”, com cujo filho Dona Zilda viria a contrair matrimônio anos depois) e com Maria de Lourdes do Nascimento (sua irmã mais velha, que havia sido instruída na arte dos dramas cantados pelas professoras do colégio de freiras onde havia estudado).

Dona Zilda sempre fez questão de dizer que os dramas são muito antigos. Em suas entrevistas explicou muitas vezes que a “madrinha Joaquina” havia aprendido os dramas ainda criança com Vicente Felismino, um senhor que vivia naquela região. As primeiras experiências de Dona Zilda na prática dos dramas foram realizadas com suas irmãs, que tinham entre cinco e onze anos, e com outras coleguinhas, filhas dos empregados do Sítio Arábia. Segundo ela, ao atingirem a idade adulta, contraíram matrimônio, constituíram suas famílias e assumiram outras responsabilidades que as impediram de continuar a prática dos dramas. De todas, somente Dona Zilda continuou a brincá-los e criá-los.

Durante sua permanência no Sítio Arábia, participou intensamente do movimento dramista, seja como brincante ou compositora dos dramas. Como não sabia ler e escrever compunha-os e guardava-os na memória. Vez por outras, algumas pessoas temendo que ela os esquecesse, escrevia-os em folhas soltas de papel. Décadas depois, seu neto Denny Marques, transcreveu-os e organizou-os transformando-os no célebre “Caderno de Dramas de Dona Zilda” que hoje, coleciona 86 dramas que são disputados por dramistas de Guaramiranga e de outros Municípios. Além desses dramas documentados, há um sem número de paródias, poesias, hinos e cordéis que fazem parte de um acervo avulso. A maioria deles ainda é desconhecido pelo público e carece de transcrição, pois vivem reclusos nas profundezas de sua invejável memória.

Além dos dramas, descobriram em Dona Zilda a vocação e habilidade de ensinar catecismo. Contava à época com 30 anos de idade. Assim, ela foi a responsável da catequização de centenas de crianças no Sítio Arábia. Naquela época, descobriu nos dramas uma formidável ferramenta para ensinar os fundamentos da religião cristã a crianças e adultos atividade que futuramente continuou em Guaramiranga até completar 70 anos.

Tempos depois, contraiu matrimônio com Raimundo Silva, com quem teve seis filhos. As responsabilidades de dona de casa e a educação dos filhos não foram obstáculos que a impedissem de abandonar os dramas. Temporariamente parou de encená-los. Mas, continuou a cria-los, adaptá-los e ensiná-los às muitas jovens dramistas que a procuravam.

No fim da década 1970 para o início dos anos 80, um de seus filhos conseguiu ocupação profissional na sede do município. Com isto, as despesas oneram o orçamento da família, pois ele teve que alugar e mobiliar uma casa. A solução foi a saída do Sítio Arábia, palco de memoráveis noites de drama que enchiam de alegria sua vida e lhe faziam esquecer a dureza do trabalho e as dificuldades financeiras que sempre a perseguiram. Literalmente marcava o fim de um ciclo e o início de nova vida em ambiente muito diferente daquele ao qual se acostumara.

A chegada de Dona Zilda a Guaramiranga, infelizmente, coincidiu com a morte de seu amado marido Raimundo. Foi o ponto final de uma união que durou breves 19 anos. Na época ela estava com 42 anos de idade. A dor de sua perda é chorada até hoje pois, segundo ela, “Raimundo era um homem muito bom”. Além disso, a perda do marido teve como consequência a necessidade de assumir completa e definitivamente a direção financeira da família.

Viúva e com muitas despesas para serem honradas, aceitou o convite de Fernanda de Mattos Brito e, em 1981, assumiu a função de Auxiliar de Merendeira em uma escola pertencente à Campanha Nacional de Escolas da Comunidade – CENEC, da qual Fernanda era Diretora. O cargo era humilde, o salário modesto e o contrato, apenas como prestadora de serviço. Por sorte, algum tempo depois, a escola passou para a administração estadual e dona Zilda foi beneficiada com a regularização de seu contrato tornou-se funcionária efetiva. Como tal, passou a trabalhar no Colégio Zélia de Mattos Brito, onde permaneceu até a sua aposentadoria.

Neste espaço de tempo, Dona Zilda morou em três casas alugadas até que, ainda no início da década de 1980 aconteceu a invasão de um terreno pertencente à Companhia de Habitação do Ceará – COHAB. Dona Zilda foi uma das muitas representantes de famílias que viu naquele acontecimento uma oportunidade de assegurar sua moradia. Daí surgiu o Conjunto Habitacional Manoel de Castro Filho, seu atual endereço.

Mas, como disse anteriormente, se sua saída do Sítio Arábia marcou o final de um ciclo, chegar a Guaramiranga assinalou, definitivamente o início de outro cheio de acontecimentos significativos que também marcariam sua vida. Nos primeiros momentos, duas coisas lhe faltavam: a presença do marido e praticar os dramas. Do marido, restaram as lembranças indeléveis no pensamento e no coração. Mas, os dramas, não eram usuais em uma cidade recém-reconhecida como sede do Município, sucedendo à antiga Conceição. Mas este panorama logo mudaria.

De princípio, sentiu-se desanimada com a possibilidade de não mais praticar os dramas. As pessoas pareciam não se interessarem por eles. Mas, mais uma vez a sorte lhe sorriu. Certo dia tomou conhecimento de duas senhoras conheciam os dramas e já os havia praticado. Depois de algum tempo conseguiu localizá-las. Eram Dona Maria Violeta Batista e Dona Josefa Mesquita Damasceno, conhecida por Dona Zetinha. Dona Violeta era do Distrito de Pernambuco e havia aprendido os dramas com sua madrinha Dona Zenaide, de cujo grupo fazia parte. Dona Zetinha, já falecida, morava em Guaramiranga. Durante algumas datas comemorativas, como o dia das mães ou no período das festas juninas, organizava dramas e quadrilhas para animar e movimentar a juventude da cidade. A partir do encontro dessas três senhoras a vida social da cidade passou por uma grande movimentação. Passaram a se reunir rotineiramente para falar sobre dramas e organizar ensaios e apresentações. Em resumo, foi um encontro histórico de onde nasceram os dramas cantados da jovem Guaramiranga. Das primeiras experiências participavam os seis filhos de Dona Zilda, os filhos de Dona Violeta e outras jovens que habitavam nas cercanias.

Uma grande e inseparável colaboradora de Dona Zilda foi a senhora Marta Maria de Souza Carneiro, que também nasceu e se criou no Sítio Arábia. Desde criança, Marta foi uma das mais importantes intérpretes de seus dramas os quais conhece como poucos. Atualmente, Marta contribui como produtora e apresentadora quando das apresentações do Grupo Tradições.

Dona Zilda é responsável pela formação de centenas de dramistas. Parte delas formaram seus próprios grupos. Outras enveredaram pelos caminhos do teatro convencional ou trabalham como atrizes ou produtoras.

Em 2004, em reconhecimento por mais de 60 anos dedicados aos dramas cantados, o Governo do Estado do Ceará, por intermédio da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – SECULT outorgou-lhe o título de Mestra da Cultura.

Aos 87 anos Dona Zilda Eduardo continua completamente lúcida, saudável e em plena atividade. Divide seu tempo entre os afazeres domésticos e a agenda artística, compondo dramas, hinos, paródias e cordéis; ensinando dramas nos colégios para alunos e professoras e visitando as comunidades para ensinar, difundir e manter viva a cultura dos dramas cantados entre a juventude e pessoas, como ela diz, da melhor idade. Seu grupo de Dramas, o Tradição, é um dos mais

antigos do Ceará. Continua ativo, muito bem aceito e aplaudido pelo povo de Guaramiranga e das inúmeras cidades por onde se apresenta.



**Dona Edite Carminha**

Meu nome é Maria Laureano de Souza Alves. Meu nome artístico é Edite Carminha. Sou filha de Raimundo Nonato de Sousa e de Maria Laureano de Sousa. Nasci no Sítio Arábia no dia 14 de outubro de 1944. Sou mãe de sete filhos que criei sozinha com muito sacrifício.

No Sítio Arábia trabalhei no plantio e nas apanhas do café. Graduei-me em Ciências Religiosas e por muitos anos lecionei catecismo voluntariamente a crianças da comunidade. Atuei por 19 anos na Prefeitura Municipal de Guaramiranga como professora do Ensino Fundamental, e por 11 anos no Serviço Público Estadual, como professora de leitura. Estou aposentada por tempo de serviço desde 1986.

Atuei como presidente da Associação Frei Roberto Magalhães e como coordenadora da Pastoral da Criança. Participei ativamente de eventos de caráter religioso, como na coordenação das visitas de Santos Reis - no centro e nos Distritos de Guaramiranga - e na preparação do Presépio Vivo. Sou responsável pela Despedida do Judas.

Atualmente, nas horas vagas, trabalho com reciclagem de retalhos compondo, com “pat works”, fuxico, artigos de cama e mesa, figurinos e adereções.

Como dramista e Mestra de Dramas, fundei e dirijo o Grupo Raízes de Guaramiranga. Meu grupo tem por objetivos:

- Resgatar os costumes dos trabalhadores da roça e da educação do povo;
- Levar aos palcos aqueles que estão à margem da cultura sem distinção de idade e sexo;
- Mostrar que todos são capazes de deixar suas marcas ao mostrar seu potencial cultural.

O grupo Raízes de Guaramiranga nasceu da necessidade de expandir a cultura dos “Dramas” muito visto dentro das escolas, nas colheitas do café, farinhadas, moagem de cana-de-açúcar e em festejos como mês de maio, festas juninas, festas natalinas, quermesses, brincadeiras de roda, homenagens familiares (aniversários, batizados, casamentos etc.).

A missão deste grupo é priorizar as pessoas idosas visando ao resgate da autoestima. Para isso, o grupo realiza visitas a abrigos como a Casa do Idoso, no Eusébio, e Casa do Idoso, no Bairro Olava Bilac, em Fortaleza.

O grupo já realizou apresentações na Universidade de Fortaleza – UNIFOR, e no Teatro Boca Rica.

Da atuação do grupo Raízes de Guaramiranga fundou-se o grupo Recordar é Viver.



**Vilani de Freitas**

Meu nome é Maria Vilani de Freitas. Nasci no dia 10 de janeiro de 1961 no Sítio Brejo – Guaramiranga - Ceará. Sou filha de Antônio Miranda de Freitas e de Maria Odete de Freitas.

Comecei a fazer dramas desde criança com minhas professoras Maria Laura e Lúcia Amaro. Com sete anos, minha família mudou-se para Guaramiranga e minha mãe entrou no grupo de dramas de Dona Zilda.

Há dez anos faço parte do grupo Tradição.



**Ivani Freitas**

Meu nome é Maria Ivani Freitas. Nasci no Sítio Brejo, em Guaramiranga, no dia 23 de janeiro de 1965. Sou filha de Antônio Miranda de Freitas e de Maria Odete de Freitas. Comecei a me apresentar como dramista desde criança na escola onde estudava. Quando nos mudamos para Guaramiranga, minha mãe e depois minha irmã Vilani entraram para o grupo de Dona Zilda. Decidi ser dramista ao vê-las nas apresentações com Dona Zilda. Entrei para o grupo Tradição há sete anos.



**Marta Carneiro**

Meu nome é Marta Maria de Sousa Carneiro. Nasci no sítio Barra, município de Guaramiranga, no dia 23 de fevereiro de 1954. Sou filha de Antônio Nonato de Sousa e Maria Pedro de Aristas. Sou a caçula de uma prole de cinco irmãos do sexo masculino.

Com a idade de cinco anos, eu e minha família transferimo-nos para o sítio Arábia, onde passamos a morar perto de nossa prima Zilda Eduardo do Nascimento, que hoje é Mestra da Cultura de Guaramiranga.

Chegando ao sítio Arábia, passei a frequentar o catecismo e fazer apresentações dramatizadas. O resultado de meu esforço e dedicação chamou a atenção de Dona Zilda, que me convidou para fazer parte de seus dramas.

Aos 25 anos, transferi-me para a sede do município, em busca de colégio para ampliar minha formação, e de emprego, para ajudar no meu sustento financeiro.

Não obstante ter meu tempo ocupado com o estudo e o trabalho, não abandonei os dramas, passando a integrar o grupo de Dona Zilda, que também se havia transferido com a família para Guaramiranga. Nesse processo, considero importante destacar o trabalho e dinamismo de Dona Zilda, que além de dramista é poetiza e responsável do grupo Tradição, do qual continuo fazendo parte. Com fé em Deus, pretendo continuar sendo sua discípula ainda por muitos anos.

Atualmente, sou psicopedagoga e diretora de teatro.



**Dona Violeta**

Meu nome é Maria Violeta Batista de Almeida. Sou natural de Pernambuco, Distrito de Guaramiranga, Ceará. Nasci, aos quinze (15) de dezembro de 1932, filha de Raimundo Maciel Batista e de Elvira Batista. Morei com

meus pais até a idade de 06 anos. Dessa época em diante passei a residir com meus avós paternos: João Batista Maciel e Maria de Jesus Maciel, em Mulungu, Ceará. Lá, me alfabetizei, e pela década de 40 voltei a Pernambuco com minha avó que já estava viúva, conhecendo uma senhora por nome MARIA ZENAIDE MACIEL COELHO, que era zeladora e cuidava bem da capela local, cujo padroeiro é o Senhor do Bomfim. E, para angariar recursos para a melhoria da referida Capela, combinara com alguns moradores da localidade, fazer um festivalzinho de Dramas que para isso ela levava muito jeito, convocou então alguns alunos e outros jovens, onde me inseri. Então, no ano 1943 fizemos uma ótima apresentação no final do Novenário do padroeiro, que ficou combinado que se faria todos os anos na mesma época. Foram proveitosas e muito gratificantes.

Anos depois, em 1949, eu me casei ainda em Pernambuco e, em 1971 enviei. Então, vim para Guaramiranga assumir o Cartório Civil, que continuo até agora. Nessa década de 70, conheci uma senhora Zilda Eduardo do Nascimento, que por sinal gostava e continua gostando desse movimento de dramas. Com nossa proximidade, combinamos apresentar alguma coisa, vez ou outra, com a finalidade de obtermos a aprovação das pessoas. Afinal de contas, gostaram e pediram para repetirmos sempre. Então, continuamos.

Atualmente, D. Zilda é Mestre de Cultura, formou seu grupo que tem o título de Tradição, do qual eu faço parte.



**Cláudia Cesário**

Meu nome é Cláudia Maria Cesário. Nasci no dia 22 de agosto de 1952. Sou filha de Francisco Cesário Maciel e de Maria Augusta Cesário Maciel Souza.



Aprendi dramas na escola com a professora Ilca. Antes disto, eu já gostava de fazer repentes e cantigas populares. Assim, logo me engajei nos dramas, atividade que gosto muito e pratico até hoje.

Atualmente, faço parte dos grupos Raízes e Recordar é Viver.



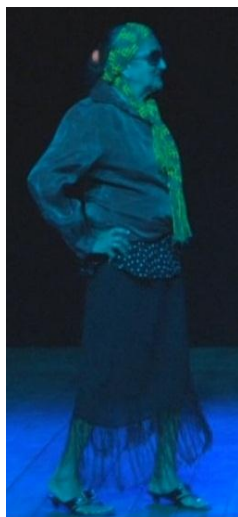
**Lúcia Franco**

Meu nome é Maria Lúcia Florêncio Franco. Nasci no sítio Paraíso no dia 12 de novembro de 1958. Sou filha de Raimundo Franco de Souza e de Maria Florêncio Franco.

Mais ou menos aos oito anos aprendi dramas com as professoras Rita Maciel e Socorro Almeida do meu curso primário. Portanto, meu desenvolvimento nos dramas foi no Sítio Uruguaiana, que no tempo não pertencia ao Adauto Bezerra. O nosso grupo se apresentava e cobrava ingresso para ajudar à igreja. Nós fazíamos dramas com muita naturalidade e amor no sítio Uruguaiana. Depois de casada fui morar no Bananal, próximo à Botija<sup>114</sup>. Separando-me em 1986, vim morar em Guaramiranga e fui integrada ao Grupo Raízes de Guaramiranga, dirigido por Dona Edite Carminha, indicada que fui pela Iraci. Passei quatro a cinco anos no Raízes. Depois que a Edite deixou de se apresentar, fundei o Grupo Recordar é Viver, que dirijo até hoje. Atualmente, coordeno outros dois: o Ciranda da Arte e o Sol da Serra.

---

<sup>114</sup> Bananal e Botija são dois povoados pertencentes a Guaramiranga.



**Matilde Brindeiro**

Meu nome é Matilde Brindeiro da Silva. Nasci no dia 14 de março de 1952. Sou filha de Alcides Luiz da Silva e de Adalgiza Brindeiro da Silva.

Sempre me convidavam para participar dos dramas por causa da minha simpatia. Até que um dia aceitei entrar para o grupo Raízes, onde estou até hoje e gosto muito do que faço.



**Terezinha Teixeira**

Meu nome é Terezinha Teixeira Barroso. Nasci em Mulungu – Ceará, em 26 de maio de 1944. Sou filha de Sebastião Teixeira Gomes e de Francisca de Freitas.

Comecei a fazer dramas em 2004, com a Mestra Zilda Eduardo do Nascimento, responsável pelo grupo Tradição, do qual faço parte até hoje.

Obs. Além das atividades como dramista, Dona Terezinha Teixeira eventualmente participa de algumas peças de teatro. Como atividade profissional, é proprietária de um comércio de secos e molhados que funciona na praça principal de Guaramiranga, onde vende lanches e refeições.



**Maria do Socorro**

Maria do Socorro da Silva nasceu no sítio Arábia no dia 04 de janeiro de 1961. É filha de Raimundo Almeida da Silva e de Dona Zilda Eduardo do Nascimento. Começou a fazer dramas em 1967, aos seis anos de idade, com sua mãe. Depois de passar alguns anos longe dos palcos, cuidando do marido e dos filhos, Maria do Socorro decidiu voltar aos palcos participando do Grupo Tradição, para alegria de Sua mãe.



**Alaíde Ferreira**

Maria Alaíde Ferreira nasceu em 21 de abril de 1970. É filha de Dona Maria de Lourdes Teodoro (Dona Tutu) e de Manuel Ferreira da Silva. Aprendeu dramas

com sua mãe e aperfeiçoou o conhecimento com Dona Zilda Eduardo. Durante algum tempo ficou afastada dos palcos. Para alegria de sua mãe e de Dona Zilda, voltou a representar em 2014 participando da X Mostra dos Dramas de Guaramiranga – Festival do Riso e da flor e da Mostra Especial dos Dramas por ocasião do XX FNT.



**Dona Tutu**

Maria de Lourdes Teodoro Ferreira nasceu em Mulungu no dia 25 de julho de 1939. É uma das mais antigas e queridas dramas de Guaramiranga. Faz parte do grupo Tradição, dirigido por Dona Zilda Eduardo. Além de dramista foi atriz de teatro. É, também, um dos exemplos da atuação dos dramas como terapia ocupacional e combate a patologias como demência e depressão. É nos dramas que Dona tutu reencontra a alegria de viver e se sente útil e revigorada. Continua atuando até hoje.



**Dona Augusta**

Maria Augusta Ferreira da Silva nasceu no Sítio Tijuca, em Baturité, no dia 18 de outubro de 1937. É filha de Antero Laurentino Ferreira e de Maria Amélia

Ferreira da Silva. Começou a praticar dramas em 2004 com Dona Zilda Eduardo. Atua indistintamente tanto nos dramas quanto no teatro.

## **APÊNDICE B - DVD com apresentações dos Grupos de Drama de Guaramiranga**

DVD registrando os dramas estudados na Tese.