

FORRÓS: EU QUERO UM PRA DEGUSTAR

JANIELLY SOUZA DOS SANTOS¹

A degustação é uma arte. Arte daqueles que estão abertos a experimentar sensações diversas. Experiências e sensações múltiplas que foram construídas nos forrós das Braúnas/Baraúnas – PB, das décadas de 1950 e 1960, e que agora chegam, a partir deste trabalho aos apreciadores da arte da degustação da história.

Num primeiro momento, é interessante pensar que os forrós dos quais vos falo, se colocam enquanto festas geridas ao som do fole, concertina ou sanfona, que eram realizadas em períodos pré-definidos, no ciclo junino e natalino, mas principalmente produzidos no cotidiano dos sítios circunvizinhos ao núcleo de povoamento das Braúnas/Baraúnas, como nos aponta o senhor Manoel Gomes de Azevedo Burity (76 anos), agricultor e exímio apreciador dos forrós, que trabalhava sob o sol e a chuva no roçado durante o dia, mas que quase todos os finais de semana reservava um tempo para participar deste espaço de lazer:

Nesse tempo o forró era mais de sanfoninha de oito baixo, era de oito baixo, quem tocava era Zuzu de Nova Palmeira, um forrozim com uma sanfoninha de oito baixo. Fazia tudo, num sábado era num canto, numa casa, no outro sábado, com outro dia era na outra, de Jorge Firino, de Mané Gordo, o finado Chico Joana, era donde eu ia esses forrós. [...] Nós morava no sítio, morava no sítio, morava no sítio Lagerim ali.²

Na fala do senhor Manoel Gomes, observamos ainda que estes se realizavam nas casas de moradia das pessoas. Sendo a nossa casa um espaço privado, território propício ao desdobramento de gestos das ‘artes de fazer’ cotidianas de uma família, quando ela abre suas portas para um forró, transforma-se em território de passagem de outros sujeitos, os gestos de outros também vem participar do jogo social e cultural que começa junto às sociabilidades.

¹ Mestre em História pela Universidade Federal de Campina Grande – UFCG.

² Entrevista realizada em 11 de Novembro de 2007.

A frágil barreira simbólica que separava o privado do público vinha abaixo quando os donos da casa recebiam com maior intensidade seus convidados, ou não³, para participarem de um samba⁴ em sua residência. Neste âmbito, podemos descrever a grande maioria das casas das décadas de 1950 e 1960 como compostas por uma sala, quarto(s), uma ‘sala do meio’, uma cozinha e um banheiro fora da casa (quando este existia). Estes cômodos eram feitos com tijolos manuais, geralmente sem reboco, sendo de extensão maior ou menor quanto ao espacial a depender das condições financeiras de seus moradores.

Sendo os móveis da sala basicamente os bancos, em ocasiões de festa eram colocados nos cantos das paredes para que o salão ficasse livre a ocupação dos dançarinos daquela noite. A sala da família transformara-se em espaço praticado pelos passos regidos pela música, pelas conversas ao ‘pé do ouvido’, pelas histórias de vida que vieram ser construídas ali.

A iluminação da sala ficava por conta de candeeiros a serem distribuídos pelo salão como nos narra seu Manoel Gomes: “Olhe naquele tempo que agente dançava forró, o povo fazia os forrós, era um forró pé-de-serra, começava de oito hora invante, as luz era uns candieiro, era uns candieiro feito cum pavião [...]”⁵

O candieiro era um instrumento de iluminação portátil, feito de zinco com o pavio de algodão torcido, abastecido a gás, que servia para trazer luz à sala ocupada pelo forró. Neste âmbito, além do olfato regrado pelo cheiro de fumaça, a visão era requisitada pela luz avermelhada/alaranja dos candeeiros espalhados pelo espaço.

O escuro era perigoso como já advertia a canção “Derramaro o gai”, entoada por Luiz Gonzaga, de autoria sua juntamente com Zé Dantas, gravada em 1956:

[...]

Apagar o candieiro, derramaro o gai
Coisa boa nesse escuro, já sei que não sai
Já não estão mais respeitando, nem eu que sou pai
Pois me deram um beliscão, quase a calça cai
Por isso nesse coco não vadeio mais

No escuro desse jeito ninguém se distrai
Pai de moça nessa festa só vai ter trabai
Seu Zé Chico nesse coco Izabé não cai

³ Às vezes, chegavam pessoas nos forrós que não eram convidados diretos do dono da casa, no momento em que os seus convidados convidavam outras pessoas, ou mesmo o mestre-sala convidava.

⁴ O forró era também chamado de baile ou samba por seus participantes nas décadas de 1950 e 1960.

⁵ Entrevista realizada em 11 de Novembro de 2007.

O seu noivo ta querendo, mas eu sou o pai
Ou acende o candieiro bem cheim de gai
Ou ela nesse coco não vadeia mais
[...]⁶

A visão aqui aparece como instrumento privilegiado para a manutenção dos códigos de conduta da sociedade em meio ao espaço forró, por isso a iluminação é essencial. Sob o olhar atento da sociedade, os corpos são cuidadosamente vigiados, e quando esta possibilidade é vetada a preocupação é evidente, até porque os indivíduos têm a possibilidade de recorrer a outro sentido, que carrega outras sensibilidades, o tato. No escuro este sentido pode ser mais aguçado, a fronteira do proibido e do permitido pode ser quebrada, já que não se vê os atos do outro, nem quem está presente naquele momento.

Neste campo de atuação dos sentidos, é importante perceber com Albuquerque Júnior (2008, p.113) que “[...] nossa sensibilidade é histórica: o tato, o olfato, o paladar, a visão, e a audição também são testemunhas de um dado tempo e de um dado contexto social [...]”. Os cuidados com a moral e os ‘bons costumes’, ao serem transpassados pela suspeita e vigilância da visão proclama a sociedade que se quer construir e se manter, faz-nos ainda perceber que paisagens foram produzidas cotidianamente para os corpos, e os gestos destes, perante a sociedade no forró.

As normas e os códigos sociais e culturais buscavam serem postos em prática, principalmente no caso do gênero feminino, ao masculino havia a possibilidade de rachaduras, que produziam brechas. O proibido às mulheres honradas sedia, muitas vezes, espaço, ao permitido aos homens.

Os relacionamentos entre os homens e as mulheres historicamente construídos na sociedade e no tempo atuam na produção dos costumes, favorecendo sua afirmação ao longo da jornada vivencial, o que não exclui a possibilidade do romper o jogo e do fazer diferente; embora de maneira sutil, sem chamar a atenção aos olhos vigilantes daqueles que buscam estabelecer a permanência dos códigos sociais e culturais ao longo do tempo.

Neste contexto, é interessante notar que o primeiro passo, para o namoro se colocaria a partir do *flirt*⁷. Trocas de olhares entre os gêneros – masculino e feminino – que poderiam

⁶ Letra de Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Derramaro o Gái**. RCA Victor: 1956. Disponível em http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=126&Itemid=103 Consultado em 10 de Janeiro de 2012.

conduzir, ou não, a aproximação entre os corpos que se colocavam a bailar no salão. Rito inicial do desejo que (re)quer aproximação coloca-se pela sensibilidade das paisagens visuais, que constroem significados e formas de experimentação do mundo que nos cerca.

Os namoros que chegavam pelo olhar podiam ter significados diferentes para cada sujeito que participa da troca. Quando o entusiasmo e/ou encantamento não acontecia simultaneamente ao par que se olhava/entreolhava, para um podia significar namoro, para outro não, apenas uma passagem fugidia na escolha do candidato(a) ideal naquele momento. Observemos a narrativa do senhor Manoel de Melo Azevedo Filho (79 anos), mais conhecido como Minizim:

Aí, rapaz. Na época da gente, na época da gente, eu mesmo com vinte ano, namorava não, inventava de namorar. Aí tinha umas moça que eu namorava. Tinha uma moça lá, bem novinha, bem bonitinha, gordinha, bonita, bonita, mesmo. Uma mocinha bem bonitinha com vontade de namorar comigo. Eu matuto vei. Aí eu nunca namorei com ela não, só olhava. Aí passou-se, passou-se quando foi um ano, tem um João Ferreira lá em Cuité, que tinha um campo de agave. Do lado do campo de agave tinha assim, umas casa. Tinha duas mulher no batente, eu fui tomar água. Quando chego lá rapaz, essa menina, parece que já era casada, sentada num batente. Aí quando ela me viu disse: _ O primeiro namorado meu. Aí. _ Rapaz, tu sois Palmira. Ela disse: _Sou. Aí, a outra: _ Fei desse jeito. (risos) Uma expressão cachorra da muléstia. Porque realmente, toda vida eu fui fei, mas o cabra dizer assim.⁸

Esta narrativa possibilita-nos pensar algumas propostas da sociedade. A primeira diz respeito ao próprio ato de olhar, o cruzamento de olhares entre os gêneros, que está diretamente ligado ao jogo do namoro. Neste caso, podemos observar que os olhares de Minizim e Palmira, abarcaram significados diferentes entre o par. A exemplo de Minizim, o olhar representou admiração da beleza, mas não no sentido de namoro. Já no caso da moça, Palmira, o olhar representou o próprio ato de namorar.

O flirt para Minizim, assim como para outros homens, significava apenas encontro de olhares, à avaliação das moças apresentadas ao desejo, o passo inicial na construção do namoro que nem sempre ocorreria, e que por isso a efetivação da troca de olhares com outras moças alargava o leque de possibilidades de escolhas.

⁷ Utilizamos durante o desenrolar do texto as palavras flirt e flerte, que possuem o mesmo sentido, a diferença é que esta última foi aportuguesada.

⁸ Entrevista realizada em 29 de Junho de 2011.

Outra questão interessante que nos chega pela fala do senhor Manoel de Melo diz respeito à construção do ideal de beleza da época em jogo. Quanto este senhor coloca a respeito da candidata a namoro, “uma moça lá, bem novinha, bem bonitinha, gordinha, bonita, bonita, mesmo”, ajuda-nos a pensar que apesar da moda da mulher magra, já deflagrada no início do século XX⁹, aqui o modelo da mulher gordinha e bonita tem ainda voz e vez.

Quantas pessoas já não ouviram de senhores e senhoras idosas ‘você engordou está tão bonito(a)’, o que nos faz pensar que as experiências do passado ainda povoam o presente, atuando na construção de identidades estéticas, neste caso, do ser feio ou ser bonito. Nesta perspectiva, Candau (2001,p.19) possibilita-nos percebermos que “[...] memória e identidade se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução.”

Identidades estéticas que nos chegam pela memória, pelas narrativas de memórias, e que nos fazer refletir o corpo como produzido historicamente pela sociedade e pelo tempo. Um corpo que, ao mesmo tempo produz e é produzido; que se constrói e é construído no individual e no coletivo; que como objeto de investigação é plural. Um corpo que segundo Diwan (2010, p.119), “[...] é visto pelos historiadores como um documento vivo, repleto de significados sobrepostos por inúmeras temporalidades [...]”

Um corpo que devia ser vestido da melhor maneira possível para habitar os salões regidos pelos acordes do fole ou da sanfona. Os corpos masculinos e os femininos deviam impressionar os olhos dos sujeitos participantes do espaço em festa, a ‘boa aparência’ era requisito básico para atrair os olhares da sociedade e da(s) pessoa(s) desejada(s).

De acordo com Diwan (2010, p.126), “A valorização da aparência não é um fenômeno exclusivo do século XXI. A aparência é histórica.” Neste contexto, preparar-se para ir habitar os forrós, ou outro evento social era extremamente importante para homens e mulheres, podendo favorecer ou não, os relacionamentos amorosos, bem como sociais. Chamar para si os olhares dos outros era requisito básico para afirmação, enquanto sujeito na sociedade. Neste caso, o corpo era vestido não somente para o gênero oposto, mas também para o semelhante. Quantas moças não se vestiram para chamar a atenção dos pretendentes do gênero masculino, mas também das amigas, como forma de se sobrepor esteticamente a elas.

⁹ Ver DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p.245.

A partir das paisagens visuais promovidas nos espaços dos forrós, podemos perceber com Albuquerque Júnior (2008, p.121) que “A visão é o aparelho de experimentação do mundo e o olhar é o instrumento de significação privilegiado quando se trata da construção de espacialidades.” Diante dos contornos elencados pela visão, é possível estabelecer leituras espaciais e sensíveis de uma sociedade e de uma temporalidade nos meandros dos relacionamentos entre homens e mulheres que constroem cotidianamente sua(s) história(s).

Tendo como suporte a reflexão acerca das paisagens visuais, é importante ainda pensar que não somente elas constroem os espaços da sociedade, como no caso dos forrós, mas também outras paisagens sensíveis, como a que seguiremos daqui em diante, as sonoras. As paisagens sonoras indicam e dão contornos as espacialidades pelo jogo da memória, que nos chega pelas narrativas orais e pelas músicas cantadas e tocadas nesses espaços de lazer, sociabilidades e sensibilidades dos forrós.

Num primeiro momento, são as narrativas orais que se configuram em paisagens sonoras para dá contornos a este trabalho. Por meio da oralidade que nos chegou pelos depoimentos concedidos, debruçamo-nos sobre os sujeitos e suas sensibilidades junto à atuação nos espaços do vivido. Neste sentido, podemos compartilhar com Oliveira (2006, p.247-248) na afirmação de que “[...] o campo em que se manifesta o universo da oralidade inscreve-se no mundo dos sentidos, e mais especificamente na esfera da audição.”

Sociabilidades que se realizam através de conversas entre os sujeitos, demarcando a sonoridade da fala no espaço em festa. A conversa entre o casal durante a dança, entre os homens junto ao mestre-sala, às senhoras na cozinha durante o ato de fazer e saborear o café.

No caso das conversas junto ao mestre-sala, os principais temas tratados eram relativos ao corte por parte das cavaleiras¹⁰, ou a cota a ser paga. Sobre o corte, o senhor Cícero Lourenço revela que quando alguém estivesse insatisfeito “[...] podia falá pra pessoa, quera pra num dá confusão e nem briga.”¹¹

No que se refere à conversa entre o casal que estava a dançar, Dona Joana considera: “Bom, nessa época, agente era tudo jove, né, o rapaz as veis chamava agente pra dançá, já

¹⁰ Cavaleira era o nome pelo qual o homem chamava seu par junto à dança no salão, ao invés de cavalheiros e damas, chama-se cavaleiros e cavaleiras para nomear homens e mulheres, respectivamente, nos espaços dos forrós.

¹¹ Entrevista realizada em 04 de Novembro de 2007.

interessando na pessoa né, aí, quer dizê que rolava um papo né.”¹² Conversa desenrolada durante a dança que muitas vezes não poderia, deveria, ser travada diante de outros, seja familiares da moça, ou mesmo amigos(as).

Conversas que inscreviam sensibilidades. Da mesma forma, as músicas possibilitavam experiências do sensível, guardadas na memória, que nos chega através das entrevistas. Neste sentido, sobre as músicas escutadas nos forrós a senhora Joana Maria e o senhor Severino Passos informa:

Joana: Aí tinha muitas músicas de Luiz Gonzaga, [...] é, tinha, o Bale lá na roça, que quem tocava era intê um, um Zé Roça ali dos Currais, ele tocava essa música, né. Começava era a sofona, e outros também de, [...] fole, era sofona, fole, eu sei que era muito gostoso, muito maravilhoso, é. Agente ia, dançava demais e tinha aquela, uma música chamada de Chiquita Bacana, era chiquita bacana, lá da maquineta, ela se veste numa casca de banana nanica. Pois é, tinha assim, a foguera tá quemano, homenage a São João, é, tinha o Bale lá na roça, dizia que o bale lá na roça foi até o sol raiá. E era mermo, que nós só vinha mermo quando o sol raiava mermo, era maravilhoso demais. [...] tinha outra música, é, O meu amô é lindo, é, tinha a foguera está quemano, homenage a São João.

Severino Passos: Ah! Foi um sucesso, quando Luís Gonzaga saiu foi um sucesso. Luiz Gonzaga, Teixeira, Dalva de Oliveira, Emilinha Borba, Chiquita Bacana, Marinez, também desse povo, parece que só tem vivo Marinez.

As narrativas de memórias citadas possibilitam considerações sobre as paisagens sonoras elencadas nas Braúnas/Baraúnas das décadas de 1950 e 1960 e nas regiões circunvizinhas. A primeira se refere ao envolvimento de uma marca de gênero, isso a partir do momento que a música Chiquita Bacana é citada por ambos os depoentes.

Chiquita Bacana foi uma composição carnavalesca, nascida em 1949, através dos compositores Braguinha, que ficou mais conhecido como João de Barro, e Alberto Ribeiro. Na voz de Emilinha Borba ela ganhou destaque. Chegando aos ouvidos dos tocadores e/ou sanfoneiros das regiões circunvizinhas as Braúnas/Baraúnas, esta música atraiu a atenção dos participantes dos forrós, principalmente do público feminino, a exemplo da senhora Joana, que apesar de atrapalhar-se um pouco na letra não esqueceu a música. Observemos então a letra da referida música:

¹² Entrevista realizada em 20 de Outubro de 2007.

Chiquita bacana lá da Martinica
Se veste com uma casca de banana nanica

Não usa vestido, não usa calção
Inverno pra ela é pleno verão
Existencialista com toda razão
Só faz o que manda o seu coração.

Além de ser uma letra de fácil aprendizagem, ela encantava as mulheres que sentiam vontade de romper com códigos sociais propostos. Vestir-se ‘com uma casca de banana nanica’, colocaria a vontade, por parte de algumas mulheres, de desprender-se de roupas longas e com pouco, ou sem, decotes. Além disso, quando a música remetia a só fazer o que o coração mandasse, colocava em cheque a sociedade regida pelos preceitos masculinos, que impunha as mulheres formas de comportamentos, e muitas vezes, até de escolher seus pretendentes a maridos. Vale salientar que algumas moças não tiveram a oportunidade de escolha do marido, pois quem ainda escolhia o noivo era o pai.

Saindo da marcha de carnaval, tocadas nos foles ou sanfonas nos forrós, vamos para as músicas cantadas por aquele que propagou, a partir da década de 1940, o Nordeste para o Brasil: Luiz Gonzaga¹³. Juntamente com alguns compositores, a exemplo de Zé Dantas e Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga conquistou pela audição boa parte da população do país, principalmente do Nordeste, e os migrantes nordestinos que estavam no Sudeste.

As músicas cantadas por Luiz Gonzaga, assim como outras, chegavam aos forrós das Braúnas/Baraúnas, e nos sítios vizinhos, principalmente através das ondas do rádio. Como nos informa o senhor Severino Passos: “Era a mesma música, muitos deles aprendia ouvindo o rádio, aqueles cabra mais inteligente.”¹⁴ As músicas ouvidas no rádio entravam no espaço em festa, para encantar e promover sensibilidades, atuando na memória dos sujeitos que praticavam este espaço.

Do rádio para o ouvido do tocador e/ou sanfoneiro, que aprendia a tocar e repassava aos participantes da festa. Assim, muitos sujeitos buscavam levar estas paisagens sonoras para

¹³ “É na década de quarenta que surge Luiz Gonzaga como criador da ‘música nordestina’, notadamente do baião. Ele, depois de passar por São Paulo, onde compra uma sanfona que desejava havia muito tempo, chega ao Rio de Janeiro em 1939, após dar baixa do Exército, onde tinha sido corneteiro entre 1930 e 1938. Nascido na Fazenda Caiçara, município de Exu, Pernambuco, em 1912, Gonzaga era filho de camponeses pobres; Januário seu pai, era sanfoneiro, artesão que consertava sanfonas e que animava bailes rurais nos fins de semana. [...]” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p.152)

¹⁴ Entrevista realizada em 03 de Setembro de 2011.

habitar seus lares, seus espaços de trabalho, principalmente aqueles que não possuíam um rádio em casa, ou um pequeno rádio a pilha, que pudessem levar ao roçado. Estes sujeitos, principalmente o público feminino, acabavam por alegrar seu dia, cantarolando as músicas ouvidas no forró.

Nas Braúnas/Baraúnas, e em alguns sítios vizinhos, a difusão do rádio foi bem mais demorada, em fins da década de 1950 e início dos anos 1960. Este veículo de comunicação por ser caro, servia também como símbolo de distinção social. Somente aqueles que possuíam melhores condições financeiras tinham um aparelho, que funcionava a pilha.

As emissoras de rádio que eram ouvidas na região das Braúnas/Baraúnas eram de Campina Grande - PB, e do Sudeste do país, em especial as de São Paulo¹⁵. A partir delas, de suas transmissões, foram construídas paisagens sonoras que vieram a fazer parte da vida de muitos sujeitos. Muitos indivíduos ficaram informados das notícias do país por ele, outros usaram de sua imaginação para construir situações e paisagens narradas pela novela do rádio, inspirando-os em seu cotidiano. Além disso, este veículo atuou como produtor de sociabilidades, no momento em que as pessoas que não o possuíam iam ouvi-lo na casa de amigos ou conhecidos que tinham este aparelho.

No final da década de 1960 chega as Braúnas/Baraúnas e arredores um aparelho, parecido com o rádio, que também servirá à construção de bailes aos sábados e domingos, a radiola. Também conhecida como toca-discos ou vitrola, servia para animar os finais de semana nas casas das pessoas. Estes pequenos bailes produzidos ao som do disco de vinil eram chamados de suarê. Neles também se cobrava a cota, e os códigos para participar eram basicamente os mesmos dos forrós.

Um suarê, um forrozinho ao som da radiola, que também tocava as músicas de Luiz Gonzaga. Elas encantavam os participantes desse espaço, e dos forrós regidos pela sanfona, através da sonoridade e da letra que falava, muitas vezes, de momentos que faziam parte da vida cotidiana, seja da lida no roçado, a questão do inverno e da seca, do período de festas, o

¹⁵ “[...] a rádio era de Campina Grande, aqui agente pegava mais era São Paulo, a Rádio Record de São Paulo, tinha uns cantor bom danado, aqui por perto. Em Campina tinha a rádio Borborema, tinha a rádio Cariri, mas agente preferia mais a outra. Picuí não tinha, Cuité não tinha, a de Currais Novos é nova, a Rádio Brejuí. As mesmas, era da cidade de João Pessoa ninguém ouvia, sempre era Campina e São Paulo, porque as de São Paulo era uma rádio muito boa, a Record de São Paulo, a Rádio Tupi de São Paulo, mas a Record era uma das melhor, era um som vivo danado no pé do ouvido da gente.” Entrevista realizada com Severino Passos em 03 de Setembro de 2011.

junino, e das emoções, sensibilidades construídas no espaço do forró. Podemos tomar como exemplo a música ‘Vem Morena’, cantada por Luiz Gonzaga, de sua autoria juntamente com Zé Dantas, de 1950:

Vem, morena, pros meus braços
Vem, morena, vem dançar
Quero ver tu requebrando
Quero ver tu requebrar
Quero ver tu remechendo
Resfulego da sanfona
Inté que o sol raiar

Esse teu fungado quente
Bem no pé do meu pescoço
Arrepiá o corpo da gente
Faz o véio ficar moço
E o coração de repente
Bota o sangue em arvoroso
[...]¹⁶

Dançar no forró até o sol raiar era uma prática efetivada por parte daqueles que se encantavam pelo espaço de lazer, por sua sonoridade, pelas relações estabelecidas, pelo contato físico dos corpos, que muitas vezes, não tinha outro lugar ou oportunidade para se realizar. O fungado quente no pé do pescoço afetava os corpos, principalmente aqueles que se sentiam atraídos pelo outro, o par durante a dança, numa relação de desejo, e algumas vezes de medo. Medo de não conseguir resistir ao desejo inebriante do outro, de avançar o limite do permitido/proibido e romper regras comportamentais da sociedade.

Sons que criam e recriam sensibilidades; que constroem espaços, paisagens de memórias. Sons que se desprendem da sanfona, e atuam junto aos gêneros, produzindo situações que atendem os preceitos sociais, ou rompendo com estes, algumas vezes sutilmente, outras nem tanto. Deste modo, podemos pensar junto a Matos (1995, p.102), quando esta afirma: “O espaço não é só caracterizado e identificado pelas imagens, ele também é som [...]”. Sons que marcam uma temporalidade, que atuam na constituição do sujeito e da sociedade.

¹⁶ Letra de Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Vem Morena**. RCA Victor: 1950. Disponível em http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=178&Itemid=103 Consultado em 10 de Janeiro de 2012.

As paisagens sonoras nos conduzem ainda ao uso de outro sentido do corpo humano, o tato. No momento que o som das músicas geridas pelo tocador e/ou sanfoneiro juntamente com seu fole, concertina ou sanfona, embalam os corpos dançarinos no salão, a possibilidade dos usos deste sentido junto aos gêneros era perceptível.

A dança remete-nos a paisagens táteis, que se constroem a partir do encontro entre os corpos. Encontro que inspira o romance, provoca sensações, do tipo arrepio ou o coração bater mais forte. Neste jogo, saber dançar era um requisito básico para aqueles(as) que quisessem entrar e atuar no salão, principalmente na produção de relações amorosas¹⁷.

Moças e rapazes deveriam aprender este artifício para poderem estabelecer seus vínculos amorosos com mais intensidade, já que no momento da dança o contado físico era permitido, contudo, sobre a vigilância constante dos pais para que, principalmente as moças, não ultrapassassem o limite, a fronteira que demarcava o permitido do proibido.

Tocar o outro, pegar na mão, um gesto considerado simples na atualidade, todavia, carregado de muita sensibilidade no passado, neste caso, nas décadas de 1950 e 1960 nas Braúnas/Baraúnas e regiões vizinhas. Sensibilidade narrada por Joana Maria,

[...] aí nem beijim, num tinha essa história de bejo, nem nada, podia inté acontecer, porque toda vida foi meio assim, né, mais escondido das mães, dos pais, inté acontecia né. Eu era muito sapeca aí eu, no tempo que ia pros forró, minha mãe, sempre gostava de butá nós na frente, e ela ficá atrás, né, aí nós sempre, e foi num foi, fazia umas besteiras, pegava na mão dele, tudo mais, soltava de um momento, soltava ligerinho, avechado, porque aí tinha, mode ela num vê, era assim desse jeito.¹⁸

A caminhada rumo ao forró também se constituía em espaço de produção de sensibilidades, assim como de produção de relacionamentos entre os gêneros. Mesmo sob a vigilância dos pais, algumas moças conseguiam propor atos considerados proibidos perante a sociedade, na busca de estreitar os laços entre elas e o par. Proposta favorecida por noites escuras, ou com pouca claridade, dependendo da fase da lua, que dificultava a visão, favorecendo o uso do tato. De tal modo, quando, por vezes, a visibilidade tornava-se impossível, o tato entrava em cena nas produções do sensível.

¹⁷ “[...] Saber dançar tornou-se o passaporte para o amor. [...]” (DEL PRIORE, 2011, p.301)

¹⁸ Entrevista realizada em 20 de Outubro de 2007.

O tato remete ao corpo, as relações e sensibilidades produzidas entre os corpos, que ora paqueram, ora conversam, ora dançam, que constroem a sociedade no tempo, os seus códigos sociais a serem descritos e assumidos nos espaços. Neste conjunto, como salienta Albuquerque Júnior (2007, p.175) os corpos devem ser “[...] pensados como documentos, como pergaminhos em que vêm se escrever e inscrever as memórias das múltiplas experiências que vivenciamos.”

Sendo o tato um aparelho de experimentação e significação do espaço, ele podia aliar-se ao olfato para estabelecer os contornos do espaço e dos corpos que transitavam por ele, marcando os relacionamentos e as experiências dos gêneros no espaço do forró. Quantos cheiros não marcaram os salões regidos pelos acordes do fole e/ou sanfona, que embalavam os casais no perambular pelo espaço, seguindo passos e compassos na dança. Cheiros que possibilitavam aproximações, afetividades entre os corpos, quando encantavam o olfato; mas que também poderia afastar os pares, criando o desejo de ficar longe do outro, aquele que não seria bem vindo pelo odor desagradável.

O cheiro, no conjunto das paisagens olfativas, contribui historicamente para a construção de relatos sensíveis do espaço, relatos que nos vem pelas narrativas de memórias, que no ato do depoimento provoca ainda sensibilidades, sejam elas agradáveis, ou não. De acordo com Albuquerque Júnior (2008, p.120): “[...] Um odor pode fazer emergir a lembrança de toda uma paisagem, que ganha com ele contornos especiais, paisagens que entram pelo nariz. [...]” Deste modo, pensemos o relato do senhor Manoel de Melo nos meandros das paisagens olfativas, quando este narra à necessidade de higiene e de construção de um cheiro agradável para vir habitar um forró nas Braúnas/Baraúnas:

Num existia esse negócio de shampoo, num existia não, era um tempo nojento. Eu digo:

_ Mas rapaz agora tá sem jeito.

Me aperriei, me aperriei, me aperriei. Eu digo:

_ Oh, mulher, tem sabão sem ser usado.

Ela disse:

_ Tem.

_ Me dá um pedaço.

Me ensaboei, me enxaguei. Nesse tempo era um óleo, era um óleo, que os cabra vendia, em que num. Agente comprava aquele óleo, passava, as mulher passava no cabelo, banha de porco, brilhantina. O cabra quando pegava uma cavaleira mais baixa que ele, vixe Maria. Banha de porco, óleo de coco. Bom, aí eu tomei o banho com sabão, fui pro bale. Quando eu cheguei lá, uma conhecida minha aqui da Jurema, que agente se via em Baraúna, lá na casa do irmão, que comprava

agave, Joaquim Melo. Aí essa dona, quando me viu. Parece que ela não tinha conhecimento lá. Seu Minizim. Foi quem me tirou pra dançar. Num me soltou mais não, eu tava pegado na mão douta.

_ Eu já vou.

Aí, dançando de feição, de feição, de feição mais ela. Aí chegou dois amigo meu, disse:

_ Nós num acabemo o bale porque nos somo amigo, mas essa dona já cortou eu três vez, cortou três vez ele, dançando de feição com o senhor.

Aí eu fui:

_ Deixe comigo, ela vai dançar com você.

_ Rapaz tu dança com ele, dança, depois nós dança.

Ai ela disse:

_ Seu Minizim, num gosto de dançar com eles não, eles tem uma catanga, parece que tomaram banho com sabão¹⁹.

Eu num entendi não, que foi eu que tomei banho com sabão. Também num disse nada a ela não.²⁰

Este relato possibilita-nos perceber muito do cotidiano da sociedade das Braúnas/Baraúnas e regiões circunvizinhas nas décadas de 1950 e 1960, principalmente no que concerne a construção de padrões de higiene e a odorização dos corpos e do espaço habitado. Pela narrativa do senhor Manoel de Melo, notamos que o sabão era um instrumento usado para retirar dos corpos, assim como das roupas, o odor desagradável. Ao mesmo tempo, também possibilitava ao final do banho um cheiro considerado não muito agradável para muitos.

Os cabelos, tanto para as figuras masculinas, quanto para as femininas mereciam cuidado e atenção especial para ajudar na construção do corpo desejado. A brilhantina, a banha de porco e o óleo de coco eram recursos usados para promover um aspecto harmonioso nas madeixas, o que na maioria das vezes não era seguido pelo cheiro. A senhora Sebastiana Azevedo nos fala dos cuidados com os cabelos, e como ela fazia para burlar o cheiro desagradável da banha de porco usada nos cabelos:

Sebastiana: Lavei muito os meus cabelos com Juá, raspa de Juá. Num tem uma espuma, num sai uma espuma. Lavava com aquilo ali, e só era quem tinha cabelo bonito, o cabelo crescia. E óleo de coco, e banha de porco.

Janielly: A senhora chegou a colocar banha de porco?

Sebastiana: Muito. Banha de porco, aí botava manjeriçã dentro, que a água ficava bem verdinha e cheirosa, ficava muito fedorento não.²¹

¹⁹ Risos durante o relato oral.

²⁰ Entrevista realizada em 29 de Junho de 2011.

²¹ Entrevista realizada em 03 de Setembro de 2011.

O uso do manjeriço tornava a banha de porco mais agradável ao nariz daquele(a) que a usava, o que favorecia os relacionamentos nos espaços do forró, principalmente depois de algumas horas de dança, quando o suor já se mostrava ao olfato dos par a bailar no salão. Conforme Buriti (2011, p.36): “O olfato estabelece diferenciações entre a paisagem limpa e a suja, a cheirosa e a fedorenta. [...]”

Na delimitação do cheiroso e do fedorento para habitar os espaços em festa, a senhora Joana nos diz: “[...] na época agente tinha que tomar banho, é, se vestia bem, bem vestida, e ia, num era qualquer roupa não [...]”²². Sendo o banho requisito básico para vivenciar os espaços em festa de maneira a não ser constrangido pelo odor desagradável, os sujeitos estavam sempre a vigiar os cheiros dos corpos, desde os seus, ao dos outros.

Vigilância esta apontada por seu Manoel de Melo, e que poderia servir como justificativa a propagação do ‘corte’ junto aos cavaleiros. Como aponta a senhora Joana, o corte não deveria ser uma prática efetivada por parte das mulheres: “Agora só que tinha uma coisa, que a gente não podia dá corte em cavaleiro, é, se desse um corte num cavaleiro ficava logo num canto de parede, lá. Que num dançava mais não, tinha que dançá, que gostasse bem, que num gostasse tinha que enfrentar.”²³

Sendo a figura masculina central na sociedade, ela detinha poder também diante dos espaços dos forrós, da mesma forma que em casa a filha e a esposa não podiam dizer não a seu pai e a seu marido, no baile àquelas que quisessem dançar não poderiam recusar os cavaleiros que as convidassem para dançar. Caso contrário, o mestre-sala tinha por obrigação retirá-la do salão. Assim, a moça ficava reservada em um canto de parede, ou ia para a cozinha fazer café.

No jogo dos relacionamentos entre os gêneros, mulheres e homens se constroem no tempo e no espaço. Neste sentido como nos proclama Buther (2003, p.24), “[...] o gênero é culturalmente construído [...]”. O homem é produzido cotidianamente para assumir a posição de senhor da sociedade, aquele que tem autoridade sobre as mulheres; já as mulheres por sua vez, deveriam assumir a posição de abnegadas e acolher um comportamento de aceitação das práticas de mandonismo do masculino. A moça é informada deste cedo, que quando estivesse em um salão dançando não podia dizer não a figura masculina, dar um corte.

²² Entrevista realizada em 20 de Outubro de 2007.

²³ Idem.

Como esta maneira de comportar-se no forró, por parte das mulheres, configurava-se numa norma de convivência da sociedade, quando esta não fosse cumprida, a cobrança era posta em ação. O homem que recebeu o corte vinha logo junto ao mestre-sala, informá-lo para que este tomasse alguma atitude, caso contrário, poderia querer acabar com a festa. Sobre esta prática, Severino Passos no informa:

Severino Passos: Era. Aquele problema de, de, a moça dá um corte. Mané gordo era o chefe do, o mestre-sala, aí quando:

_ Vamo dançar! Meninos, daqui um bocado de irmão, vamo dançar mais um bocado de irmão. A moça que der um corte no rapaz vai fazer café.

Eu levei mais de um corte. Mas tinha uns cabrinha sanho danado. A mãe dessa, é, o pai dessa Fátima de Major que anda aqui, Neguim de Chico Joana, esse era sanho que era danado e outro, todos dois já morreram. Foi num foi, tavam fazendo uma confusão.

_ Bota a moça pra cozinha.

Quando foi um dia, nos tava uma frota de rapaz, aí Neguim disse:

_ Agora aqui tem um cabra que tem doce nos braços. Uma moça não dá um corte nele, nem o diabo pedino.

_ Quem é?

_ Severino Passos.

Eu disse:

_ Vocês não sabem ajeitar as moças, rapaz. Ajeite as moças.

Tivero de me dá diversos, mas quando, pronto, ficava calado. Depois:

_ Você quer dançar comigo?

A moça ficava agradecida porque não ficou decepcionada. Pronto, o resto da noite. [...]

Janielly: Naquela época, aí ia mesmo pra cozinha fazer café? [...]

Severino Passos: Ia pra cozinha fazer café. Num tinha esse negócio não. Era.²⁴

Nesta narrativa, Severino Passos propõe que apesar de existir aqueles que queriam acabar com o baile por causa do corte recebido, ele não era adepto a esta prática, sendo também uma forma de conseguir com que as moças que havia lhe dado o corte ficassem gratas e aceitassem as próximas danças com ele; o que implica uma produção tática. Neste contexto, Certeau (2007, p.102) considera:

[...] As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um “golpe”, aos cruzamentos possíveis de duração e ritmos heterogêneos etc. [...]

²⁴ Entrevista realizada em 02 de Agosto de 2011.

As táticas operam no tempo, na hábil utilização do tempo e do espaço que lhes são propostos. Diante da fronteira que é posta a frente do sujeito, do permitido e do proibido, o homem procura caminhos de transpô-la, assim produzindo táticas, maneiras de romper o jogo social e cultural que impõe normas de conduta. Saber intervir no instante preciso, transformando, muitas vezes, as desventuras a seu favor, é o que caracteriza a produção de uma tática. Tática esta gestada pelo senhor Severino Passos no momento que não denuncia o corte feminino, passando a atrair atenção deste gênero pelo sentimento de gratidão, mesmo que para isso ele venha a desfavorecer seus pares do gênero masculino.

Essa tática proposta ainda nos leva a pensar a possibilidade de mudança da prática ao longo do tempo, pois caso os seus companheiros quisessem produzir os mesmos usos, a norma social do corte iria perder força perante a sociedade, o que não aconteceu nas décadas de 1950 e 1960. Diante destas considerações, a senhora Joana nos narra como conseguia sutilmente sair deste código social e cultural colocado pela sociedade:

Eu era meia sapeca, aí o cavaleiro que eu não gostava de dançar com ele, eu pisava nos pés dele pra ele num chamar nunca mais eu, porque eu tinha um namorado, né, aí o meu namorado num gostaria que eu dançasse com outros, mas tinha que ir, o cavaleiro chamasse a pessoa, a pessoa tinha que ir, né, aí o meu namorado num gostava que eu fosse dançar com outro, aí então eu fazia isso, quera pra só pra dançar com meu namorado, né.²⁵

Pisar no pé daqueles que a moça não tivesse interesse em dançar também se configurava numa tática. Jogar com o terreno do outro, promover um drible a partir do jogo do outro, isso foi o que a senhora Joana realizou, pois ao fazer acreditar que não sabia dançar, pois estava a pisar no pé dos cavaleiros, ela fazia com que os próprios cavaleiros não quisessem dançar com a mesma. É importante também considerar que por trás dessa tática estava o desejo de satisfazer o namorado, que não gostava que ela dançasse com outro rapaz.

Neste campo de atuação dos gêneros, com Pinsky (2010, p.34) percebemos que “[...] Um ‘lado’ só pode ser compreendido se comparado com outro e, mais do que isso, num movimento de interação. E, se o feminino existe relacionado ao masculino, qualquer definição ou redefinição de um deve levar em conta o outro.” Os gêneros somente devem ser pensados a

²⁵ Entrevista realizada em 20 de Outubro de 2007.

partir da relação, das práticas de relacionamentos cotidianas que assumem do acordar ao adormecer, diante da aprovação ou resistência a determinadas normas propostas pela sociedade, em uma determinada temporalidade, diante das sensibilidades produzidas.

Sensibilidades que nos levam as paisagens olfativas cantadas por Luiz Gonzaga ao fazerem parte do espaço do forró, também conhecido como samba. Sendo composta por Amorim Roxo e Zé Gonzaga, gravada em 1956, a música 'O Cheiro da Carolina', coloca-nos diante da atuação do cheiro no espaço em festa, desta vez um odor bastante agradável, que chega para seduzir e encantar aqueles que participassem do salão de dançar. Observemos um trecho dessa música:

Carolina foi pro samba
Carolina
Pra dançá o xenhenhém
Carolina
Todo mundo é caidinho
Carolina
Pelo cheiro que ela tem
Carolina
Hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina, hum, hum, hum
Carolina
Pelo cheiro que ela tem
Carolina²⁶

Um cheiro que inebria os participantes do forró, que atua na conquista. Ao contrário do odor desagradável narrado pelo senhor Manoel de Melo que eliminava o desejo de dançar com os cavaleiros, este provoca atração, torna o corpo desejante, ao ponto de todos os participantes do baile querer dançar com Carolina. Quantas moças, inspiradas em Carolina não se produziram e perfumaram para atrair o par desejado. Homens procuravam aparentar ser um bom partido, e para isso, uma boa apresentação com um cheiro encantador era uma boa pedida. Na década de 1960, aqueles que tinham condições financeiras, incendiavam os salões com o trio da Avon 'Topaze, Charisma e Toque de Amor'.

²⁶ Letra de Amorim Roxo e Zé Gonzaga. **O Cheiro da Carolina**. RCA Victor: 1956. Disponível em http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=155&Itemid=103 Consultado em 10 de Janeiro de 2012.

Um cheiro que marca e remete às emoções vividas, saboreadas, que evoca memórias, que traz o passado para junto do presente, que sensibiliza o depoente, um cheiro que representa experiências do vivido, que atua na construção da história, dos forrós das Braúnas/Baraúnas e sítios vizinhos. Um cheiro que por ser fruto do cotidiano, vem ao presente pela memória para nos fazer falar do passado. Certeau (2008, p.31) ao citar Paul Leuilliot proclama:

“[...] O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. [...] É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, dos prazeres, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres. [...]”

Muitas vezes somos envolvidos pelo uso da memória olfativa, ao nos lembramos de um odor do passado, de um cheiro que nos marcou, e que ao recordarmos nos possibilita uma mistura de sensações. Sensibilidades que vão da produção de risos de alegria a lágrimas de tristeza pelas saudades sentidas, ao vir habitar nossos pensamentos lembranças de momentos que ficaram guardados no passado, na nossa mente, na história.

Na história de nossa vida, na história da sociedade da qual fizemos parte, numa dada temporalidade e espacialidade. Olfato que nos leva a memória de um abraço em uma pessoa amada que não mais faz parte de nossas vidas, ao perfume de uma pessoa por quem nos apaixonamos. E porque não, do cheiro do café na cozinha e das bebidas que vinham do botequim no forró.

A memória olfativa das bebidas que faziam parte do cotidiano dos forrós nos possibilita pensar que as paisagens gustativas também atuaram nestes espaços. A partir do instante que, assim como os signos olfativos, os gustativos convocam cenas, paisagens marcadas por sensações e sentimentos, através das memórias eles nos chegam para que possamos pensá-los como resultado do jogo das experiências de gêneros no espaço em festa.

Relações de gêneros que se produziam e evidenciavam no casamento. Casar-se, nas décadas de 1950 e 1960 nas Braúnas/Baraúnas e sítios vizinhos, era estar preparado(a) para assumir aquilo que a sociedade construiu como modelo de união entre os gêneros. A figura feminina fora construída socialmente com o objetivo de tornar-se esposa e mãe de família.

Esse era o destino ‘natural’ que cabia as moças de família, educadas com todo cuidado para não fugir a regra.

O sonho de casar de branco, com véu e grinalda na Igreja fazia parte do cotidiano da maioria das moças, e quando este se realizava, uma festa para comemorar era preparada. Em honra de casamento a família da noiva, que tivesse condições financeiras, produzia uma festa para familiares e amigos, procurando demonstrar a sociedade que aqueles pais souberam criar sua filha.

As festas de casamento duravam de um a três dias, com muita comida durante o dia e a noite o forró, onde a família mostrava aos convidados sua felicidade pela realização da cerimônia. A senhora Sebastiana Azevedo nos narra como eram estas festas, principalmente a partir das comidas que eram servidas:

Sebastiana: Festa de casamento era bale, dois, três dias de festa. Era baile e muita comida, matava um boi, fazia aquelas festança, aí ali, aqueles palanque, tinha mestre-sala, pra tirar aquelas moças pra dançar. Era assim.

[...]

Janielly: As festas eram durante o dia ou à noite?

Sebastiana: Era tudo a festa à noite, num tinha festa de dia não, de dia era as comida.

Janielly: Como eram as comidas naquela época, eram as mesmas de hoje?

Sebastiana: Fazia um arroz de casamento [...]

Janielly: Arroz de casamento? Como era?

Sebastiana: Arroz de casamento é, um arroz, não é solto não, aquele arroz, uma arroz assim, com aquelas graxa daquelas carne [...] aquele arroz mole, botava aquelas graxa por cima, ficava uma delícia. [...] Macarrão num tinha. Não, aquilo é novo, macarrão num tinha, só tinha arroz e arroz da terra. Você sabe o que é arroz da terra?

Janielly: Sei.

Sebastiana: O arroz era aquele, num era aquele arrozinho branco não. Festa era assim. [...] Arroz, carne, farofa, farofa num era daquelas sequinhas não, que ele chamam hoje de farofa, daquelas não, uma farofa assim com, bem embuluada.

Janielly: Interessante.

Sebastiana: Ele matava, só era isso aí mesmo, somente, num tinha verdura, naquele tempo num existia aqueles tomate que tem hoje, num tinha aquela batatinha, num tinha aquelas verduras, olhe só alcancei só arroz e farofa e carne. [...] Era, a pessoa só comia arroz em festa assim, festa de natal era difícil. Num tinha arroz na comida não.²⁷

Quando Dona Sebastiana salienta que o ‘arroz de casamento’ ficava uma delícia, sua boca enche d’água, o que nos remete a percepção que as sensibilidades do passado atuam no presente, durante as narrativas de memórias. Diante de um cardápio considerado hoje não

²⁷ Entrevista realizada em 03 de Setembro de 2011.

variado, mas que marcou pelo sabor, as pessoas recordam com saudade destas comidas que dão a ler as produções de festas de casamento, que define contornos do espaço e sensações vividas.

Na preparação da festa, o lugar se transformava em espaço de solidariedade, pois vinham mulheres amigas e da família da mãe ou pai da noiva para preparar as comidas, que a depender da quantidade eram preparadas de um dia para outro. Esta situação marca ainda o lugar do gênero feminino, na cozinha, ao mesmo tempo, que se estabelecia um espaço de sociabilidades entre estas mulheres, que trabalhavam, mas também conversavam atualizando umas as outras sobre as suas vidas, suas famílias, as últimas fofocas etc. Mas os homens não ajudavam na preparação das comidas do casamento? Sim, mas apenas na matança dos animais de grande e médio porte, como bois, carneiros e porcos no espaço do terreiro da cozinha.

O Casamento da Rosa, música cantada por Luiz Gonzaga em 1953, de autoria sua juntamente com Zé Dantas, possibilita-nos pensar como a festa de casamento era um importante espaço de sociabilidades e de lazer, assim como atuava na produção de paisagens gustativas:

[...]

Coroné Zeca
Com muita alegria
Hoje casa a fia
E pra festejá
Tá convidando
Toda a vizinhança
Pra encher a pança
Beber e dançar

Coroné Zeca matou três zebu,
Muita galinha e muito peru
E vai tê dança, pois Zé Sanfoneiro
Com João do Pandeiro
Já foram pra lá
[...]²⁸

Apesar dessa música, colocar um elemento que não fazia parte das comidas das festas de casamento nas Braúnas/Baraúnas e sítios vizinhos, a carne do zebu, ela nos chama a

²⁸ Letra de Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **O casamento da Rosa**. RCA Victor: 1953. Disponível em http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=view&id=154&Itemid=103
Consultado em 10 de Janeiro de 2012.

atenção para percebermos que muitas famílias saíam de suas casas, percorrendo uma distância considerável até o lugar da festa de casamento, quando não de bicicleta ou de jumento, a pé, já que os meios de transportes motorizados como o carro e a moto eram raros na região. O que movia estes convidados a fazerem, em grande medida, esse sacrifício? O desejo de saborear as comidas especialmente preparadas para a ocasião; bem como, a vontade de habitar o palanque armado para aquela data, feito geralmente com pendão de agave e palha de coco, e se colocar em meio à dança.

Comer e dançar, paisagem gustativa, paisagem tátil, ao mesmo tempo, que auditiva que se colocam a partir do espaço em festa. Paisagens que se entrelaçam. As quais ainda se somam à visual e a olfativa. Os espaços dos forrós analisados pelos usos dos cinco sentidos possibilitam-nos perceber que a história é fruto de sujeitos que atuam em sua sociedade, numa dada temporalidade, que se situam nos meandros das relações de gênero. E que ao promoverem sociabilidades também produzem sensibilidades que marcam, e que se estabelecem nos corpos e na memória. Memória que ao ser narrada contribui na construção de leituras históricas do sensível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2.ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **História: a arte de inventar o passado**. Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: Edusc, 2007.

_____. **Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional**. Recife: Bagaço, 2008.

BURITI, Iranilson. **Leituras do sensível: escritos femininos e sensibilidades médicas no Segundo Império**. Campina Grande: EDUFCG, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1**. Artes de fazer. 13.ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

_____. Anais do cotidiano. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2**. Morar, cozinhar. Tradução de Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. 7. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p.31-33.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

DIWAN, Pietra. Corpo. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Novos temas nas aulas de História**. São Paulo: Contexto, 2010. p.119-134.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Oralidade e canção: a música popular brasileira na história. In: LOPES, Antonio Herculano; VELOSSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.) **História e linguagens. Texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006. p.245-254.

PINSKY, Carla Bassanezi. Gênero. In: _____ (org.). **Novos temas nas aulas de História**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 29-54.