



Universidade do Estado da Bahia (UNEB)
Departamento de Ciências Humanas-Campus I-Salvador
Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens



Cantando Rodas, Contando Histórias:

O Balanço da Roseira e a Cultura Popular em Quixabeira



FILASTRO

MARLINE ARAÚJO SANTOS

SALVADOR, 2017



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS I – SALVADOR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS

MARLINE ARAÚJO SANTOS

**CANTANDO RODAS, CONTANDO HISTÓRIAS: O BALANÇO DA
ROSEIRA E A CULTURA POPULAR EM QUIXABEIRA**

Salvador
2017

MARLINE ARAÚJO SANTOS

**CANTANDO RODAS, CONTANDO HISTÓRIAS: O BALANÇO
DA ROSEIRA E A CULTURA POPULAR EM QUIXABEIRA**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Rios da Silva.

Salvador
2017

FICHA CATALOGRÁFICA
Biblioteca Professor Edivaldo Machado Boaventura – CAMPUS I – UNEB

Santos, Marline Araújo

Cantando rodas, contando histórias: o balanço da roseira e a cultura popular em Quixabeira / Marline Araújo Santos. – Salvador, 2017.
94f.

Orientadora: Márcia Rios da Silva.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus I. Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens – PPGEL, 2017.

Contém referências.

1. Cultura popular – Quixabeira (BA). 2. Música popular (cantos, etc.) - Bahia. 3. Balanço da Roseira (conjunto musical) - Poesia. I. Silva, Márcia Rios da II. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus I.

CDD : 306.0981

MARLINE ARAÚJO SANTOS

**CANTANDO RODAS, CONTANDO HISTÓRIAS: O BALANÇO
DA ROSEIRA E A CULTURA POPULAR EM QUIXABEIRA**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovada em:

Banca examinadora:

Profa. Dra. Márcia Rios da Silva (Orientadora)
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (Avaliador externo)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof. Dr. Ricardo Oliveira de Freitas (Avaliador interno)
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

*Aos meus pais, pelos sorrisos e lágrimas
sempre compartilhados.*

AGRADECIMENTOS

Agradecer. Gostaria de ter minha veia poética a florada nessa hora para fazer jus às dádivas que recebi nesse percurso. Diz Guimarães Rosa que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. No meio da travessia encontrei apoio e colaboração de muitos. Talvez se cantasse com o *Balanço da roseira*, pudesse tirar uma roda para agradecer.

Ao meu bom Deus, Criador e Mantenedor da minha vida, a quem devo tudo o que tenho, tudo o que sou e o que vier a ser.

Aos meus pais, que concederam a mim o que não tiveram em sua trajetória. A eles faltou um pai, uma mãe. A mim nada faltou. Mas é também preciso agradecê-los individualmente. À minha mãe, Edileuza, pelos ensinamentos, por sua força, companheirismo e amizade, por me fazer acreditar em mim, por não me deixar desanimar e ser o porto seguro dessa família. Ao meu pai, Tiago, por me fazer sorrir e encarar a vida com mais leveza, por me trazer à Quixabeira e ali permanecer me dando a certeza de que não importa onde eu vá, sempre poderei voltar e ele sempre irá me buscar onde quer que eu esteja.

À minha família, sempre presente, meu irmão Marlos, minha cunhada Orleângela, meus sobrinhos Caio e Graziela, minhas tias Nita e Deza (que sempre me agradaram com um delicioso cuscuz e uma sopa incomparável), meus primos-irmãos Éden, Eli, Juce e Leide, pois sempre me receberam em seus lares, onde sei que encontrarei por toda a vida uma extensão da minha casa. De maneira especial, agradeço ainda a Éden, pela sugestão do tema para a pesquisa, por me acompanhar nas entrevistas e eventos e sempre me incentivar a ser melhor, e a Eli, pela linda arte da capa, só você, com tanta sensibilidade, compreenderia a minha descrição e transformaria isso em arte!

Minhas amadas amigas Elcione e Roberta, que tantas vezes secaram minhas lágrimas, ouviram minhas lamúrias, me arrancaram de casa quando preciso para respirar.

Aos amados Daniel e Alisson, pela recepção sempre festiva, pelas gentilezas e carinho, pelos risos e abraços. Amo muito!

Aos professores e funcionários do PPGE, por proporcionarem encontros felizes e improváveis, pela acolhida e cuidado.

Aos meus contemporâneos amigos e colegas, pela jornada partilhada, com muitos sorrisos e afetos. Toda a turma 2015 encontrou-se em um grande abraço, mas agradeço de forma muito carinhosa aos meus “pareceiros” Alba, Joseilton, Ramon, Mayana, Milena, Marcos, Paulo e Liliane; acredito que Deus proporcionou o nosso encontro, e esses dois últimos anos não teriam o mesmo brilho sem a presença de vocês. De forma especial, agradeço pela irmã que ganhei, Maiara, minha grandona, eu, sua eterna valise!

Entre tantos a agradecer, não poderia deixar de expressar a minha gratidão à professora Dra. Márcia Rios, por sua paciência e cuidado, pela excelência nas orientações, me fazendo enxergar melhor o percurso a ser traçado.

Ao IFBAIANO-Campus Santa Inês, pelo apoio nessa trajetória, e aos colegas de trabalho e amigos pela motivação, carinho e torcida nessa jornada.

Agradeço aos professores Márcio Muniz e Ricardo Freitas pelas contribuições em comentários precisos, indicações de leitura no momento da qualificação e motivação para continuar a produção.

Minha gratidão às mulheres do *Balanço da Roseira*, por permitirem que eu me aproximasse de suas vidas, por compartilharem comigo alegrias e temores. Sem a disponibilidade de vocês, este trabalho não seria possível! “Vamos nos organizar para o que der e vier”.

A todos os meus alunos, de todas as cidades por onde passei, que tão generosamente me ofereceram amor e afeto ao exercer a minha profissão. Espero poder retribuir todos os bons sentimentos que me concederam e ser uma profissional melhor àqueles que virão.

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, partilharam comigo esses dois anos, essa travessia, mais uma conquista.

Muito obrigada!

O saber a gente aprende com os mestres e os livros. A sabedoria se aprende é com a vida e com os humildes.

Cora Coralina

RESUMO

A presente dissertação tem como objeto de estudo a cultura popular, tomando por base o grupo de rodas *Balanço da Roseira*, integrado por mulheres do município de Quixabeira, região noroeste da Bahia que compõe o Território de Identidade da Bacia do Jacuípe, a 300 km da capital, Salvador. Partindo do conceito de cultura popular, na perspectiva de autores como Stuart Hall (2009) e Néstor García Canclini (2015) as considerações se desdobram partindo da formação do grupo no intuito de tomar o grupo *Balanço da Roseira* como fruto da cultura popular local. Detentoras de um espaço e uma linguagem musical particular, as mulheres que participam do grupo revelam no que cantam o resultado do conhecimento que buscam legitimar. Para analisar a atuação do grupo, são observadas a estrutura das *performances* que realizam, com base nos estudos de Paul Zumthor (2010) e Richard Schechner (2013). É ainda empreendida uma análise das canções que compõem seu repertório, em que constam canções aprendidas nas quebras comunitárias de licuri, e produções atuais compostas para os eventos de que participam. Este é, portanto, um estudo direcionado à compreensão do grupo de rodas *Balanço da Roseira* como manifestação da cultura popular, reconhecida pela comunidade em que está inserida e, uma contribuição na tessitura de uma história da tradição oral no município de Quixabeira.

Palavras-chave: Cultura popular. Rodas. Quixabeira. Balanço da roseira.

ABSTRACT

This research has as study object the group *Balanço da roseira* composed by women of the Quixabeira county, Bahia northwest region and that composes the Territory of Identity Jacuípe Basin, to 300 km from the capital, Salvador. Starting from the concept of popular culture, from the perspective of authors as Stuart Hall (2009) e Néstor García Canclini (2015) the considerations unfold to take the *Balanço da roseira* group because of local popular culture. The women who participate in the *Balanço da roseira* has been holders of a space and a particular musical language. They reveal in what they sing the result of the knowledge that legitimizes them. To analyze the group performance, the structure of the presentations is analyzed, based on the studies of Paul Zumthor (2010) e Richard Schechner (2013). It is also undertaken an analysis of the songs that compose their repertoire, which includes songs learned in the breaks of *licuri* at community and current productions composed for the events that they participate. This is, therefore, a study directed to the understanding of the group *Balanço da roseira* as a manifestation of popular culture, recognized by the community in which it is inserted and, perhaps, to contribute to the writing a history of the oral tradition in the Quixabeira county.

Keywords: Popular culture. Circles. Quixabeira. *Balanço da roseira*.

SUMÁRIO

1	ENTRANDO NA RODA	10
2	ONDE BUSCO AS PEDRAS, ONDE CANTO AS RODAS: FORMAÇÃO DO GRUPO <i>BALANÇO DA ROSEIRA</i>	30
2.1	<i>DE MULHERES DA RODA AO BALANÇO DA ROSEIRA: O</i> POPULAR E SUA ENCENAÇÃO	36
2.2	<i>À SOMBRA DA QUIXABEIRA SE QUEBRA O LICURI: FORJANDO</i> IDENTIDADES	54
2.3	<i>BALANÇO DA ROSEIRA: O TODO E A PARTE</i>	59
3	ENTRE O QUE SE CANTA E O QUE SE CONTA	62
3.1	NOS TEMPOS ANTIGOS: AS RODAS QUE SÃO LEMBRADAS	64
3.2	AS RODAS E O COTIDIANO DO <i>BALANÇO DA ROSEIRA</i>	80
4	“VAMOS CANTÁ RODA QUE É PRA NOSSO BEM”	94
4.1	ARRUMANDO A CANTORIA: DO ENSAIO À ENCENAÇÃO	100
4.2	NA CADÊNCIA DA VOZ, NA DANÇA CIRCULAR: A PERFORMANCE DAS MULHERES QUE CANTAM RODA	104
5	SAINDO DA RODA	126
	REFERÊNCIAS	129

1 ENTRANDO NA RODA

[...] talvez a gente seja as palavras que contam o que a gente é.
Eduardo Galeano

O grupo *Balanço da roseira* é formado por mulheres que residem no município de Quixabeira, no estado da Bahia, e se reúnem para cantar as canções que aprenderam na infância e adolescência em atividades rurais e festejos locais¹. Hoje, integrado por 10 mulheres, entre 55 e 72 anos de idade, as participantes se reúnem, sem um calendário fixo, para cantar o que designam como “rodas”. No vocabulário do grupo, “rodas” significam tanto as canções que entoam quanto as apresentações que fazem. É comum, assim, ouvi-las dizer “vamos cantar roda”, como também “hoje vai ter roda”.

Para a realização da pesquisa, por mais que se tente fugir a esta alcunha, a etnografia é o processo apropriado como abordagem da investigação científica realizada. É certo que, na maioria das vezes, o processo de pesquisa etnográfica fica determinado pelas questões propostas pelo pesquisador, embora possibilite, no campo das pesquisas qualitativas, contribuições relevantes para os estudos contemporâneos de culturas, posto que se propõe a introduzir atores sociais na compreensão dessas estruturas, revelando as relações e interações ocorridas no espaço social pesquisado.

A escolha do *Balanço da roseira* para realizar uma pesquisa se deu por conta das minhas relações profissionais e pessoais no município. Fui professora no Centro Educacional de Quixabeira por 11 anos e, durante o convívio na cidade, conheci o grupo. A partir de então, acompanhei algumas apresentações e conversei, em ocasiões distintas, com a coordenadora do grupo, Edinalva Brito. Nesse contato direto com Edinalva, e por saber das participantes que não havia qualquer registro institucional de tais apresentações, apesar do reconhecimento no município da atividade que realizam, decidi trazer o *Balanço da roseira* como objeto de estudo.

¹ Quixabeira, município do interior baiano com pouco mais de 10.000 habitantes, de acordo com o censo 2015 (IBGE), está situado na região noroeste do estado, a cerca de 300 km de Salvador, com clima semiárido e vegetação característica da caatinga. O nome do município vem de um dos espécimes vegetais de grande importância no sertão nordestino por suas múltiplas utilidades. É uma árvore que tem propriedades medicinais, sua madeira é resistente e muito utilizada para a construção de móveis; suas folhas servem de alimentação para animais e a terra à sua volta serve de adubo. A *Sideroxylon obtusifolium*, também conhecida como quixabeira ou quixaba, pode chegar a 15 metros de altura, armada de espinhos, e produz um pequeno fruto negro adocicado.

Nesta pesquisa, tomo esse grupo como uma manifestação da cultura popular, uma prática marcada por sua singularidade, resistindo à imposição de valores da cultura hegemônica.

É importante ainda delimitar esse espaço como sendo também um espaço do feminino da cultura local. O ajuntamento dessas mulheres na organização de um grupo voltado para os cantos oriundos do universo da agricultura, os cantos de trabalho, transformando-se em um grupo de manifestação da cultura local, institui um movimento social que lhes permite aparecer. Tornam-se visíveis no espaço público e, dessa maneira, lhes é permitido entrar no mundo social.

É através do grupo que podem também ser ouvidas, com um vocabulário específico dentro da forma poética, apresentam o discurso por intermédio do qual se revelam. Vale aqui ressaltar que os movimentos feministas, bem como a atuação de mulheres no desenvolvimento de pesquisas, dentre outros aspectos, propiciaram condições para que essas pautas fossem e sejam analisadas com base em novos enfoques e percepções. Segundo Guacira Louro (1997, p. 21), falar de gênero e, especificamente, do feminino, é tornar visível o que esteve oculto, e para compreendermos “o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos”.

As relações entre os gêneros continuam, sem dúvida, objeto de atenção, e nos estudos de gênero está o conceito de empoderamento. A palavra empoderamento, tem origem no termo da língua inglesa *empowerment* e seu uso tem sido ampliado. Através do seu prefixo, pode-se compreender a palavra empoderar como uma ação. Contudo, no sentido que atualmente se propaga, o empoderamento significa a transmutação de um sujeito em agente ativo, por intermédio de procedimentos que irão se alternar de acordo com a conjuntura em que se atua e as circunstâncias em que se inscreve. No campo do feminino, a noção de empoderamento exprime a condição de mulheres que decidem sobre seu modo de vida, seja em espaço público, seja em um contexto privado, bem como sua atuação nas tomadas de decisões acerca das políticas públicas e quaisquer outros acontecimentos concernentes à sociedade e que possam interferir direta ou indiretamente sobre seus interesses.

A pretensão é, então, entender o gênero como constituinte da identidade dos sujeitos [...] compreendemos os sujeitos como tendo

identidades plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias (LOURO, 1997, p. 24).

Nessa multiplicidade de identidades que se transformam, as integrantes do *Balanço da roseira* encontram na atuação do grupo, local propício para tais transformações, atribuindo novos significados ao que realizam na comunidade, reformulando uma identidade regional.

Assim como o espaço do grupo é um espaço do feminino, o cotidiano da agricultura quixabeirense revela práticas diversificadas que articulam saberes e trocas sociais. Nesse conjunto de convenções, a quebra do licuri é atribuída ao universo feminino: “Criei minhas filhas quebrando licuri”, rememora uma das integrantes do grupo. O que aparece na memória de todas as mulheres que integram o grupo é a quebra de licuri como atividade comunitária e, em sua maioria, ofício de mulheres. Enquanto os homens se ocupavam da lavoura, para as pequenas despesas diárias, as mulheres quebravam e debulhavam o licuri para vender nas feiras ou na própria comunidade.²

Os testemunhos analisados nas entrevistas feitas com as integrantes do grupo, indicam a quebra de licuri como tarefa árdua – cortar os cachos, muitas vezes em propriedades alheias, carregá-los sobre um cesto na cabeça até a residência, retirar dos cachos e colocar para secar, quebrar cada pequeno coco e retirar sua amêndoa. Processo demorado, difícil, que resultava, em sua maioria, nas experiências do trabalho coletivo. Desfeitas as comunidades, bem como o trabalho solidário que favoreciam, as quebras comunitárias tornaram-se escassas. Estabelecida a “cidade”, vindo morar na sede, quebrar licuri ainda era o meio que muitas dessas mulheres encontravam de ajudar nas despesas da casa. O canto acompanhou a quebra, encontrou novo lugar de significação.

O *Balanço da roseira* se considera o primeiro grupo de rodas organizado no município de Quixabeira. Tem seu início, segundo a coordenadora, em 13 de junho

² O licuri é o fruto da *syagrus coronata*, palmeira nativa do território brasileiro, podendo ser encontrada, desde o sul de Pernambuco, nos estados de Alagoas e Sergipe, em toda a região central, oriental e sul da Bahia, abrangendo ainda toda a região norte de Minas Gerais, caracterizando sua preferência por regiões secas e áridas da Caatinga (NOBLICK, 1986). Considerada uma das mais importantes palmeiras da região semiárida brasileira, seu fruto é uma “drupa com endoderme abundante, ovóide e carnosos. Enquanto verde, possui o endosperma líquido que se torna sólido no processo de amadurecimento. Quando maduro, tem coloração que varia do amarelo-claro ao alaranjado, dependendo do estágio de maturação. Os frutos maduros têm polpa amarela, pegajosa e adocicada. As sementes, quando secas, são de cor escuro e de tegumento duro que reveste a amêndoa rica em óleo (cerca de 38%)” (DRUMMOND, 2007, p. 8).

de 1998, embora dele não haja qualquer registro público oficial, além dos vídeos e fotos feitos pelas integrantes. Alguns desses registros estão disponibilizados nos perfis que duas delas mantêm na rede social *Facebook*. Sobre a formação do *Balanço da roseira*, as entrevistadas afirmam que na cidade existem várias pessoas, homens e mulheres, que conhecem as canções outrora utilizadas como canto de trabalho nas quebras de licuri, debulhas de milho, feijão etc. Nos festejos do município ou em comemorações particulares, ao estarem reunidos aqueles que conheciam os cantos, formavam ali a “roda”, sem organização prévia, e cantavam. Ao convidar as pessoas que sabia que “cantavam rodas”, Edinalva sugeriu a formação do grupo para uma apresentação no aniversário da cidade. Cerca de 20 pessoas aceitaram o convite e se apresentaram como *Mulheres da roda*, mantendo esse nome até o ano de 2015.

Quando questionadas sobre o aprendizado das canções, as integrantes afirmam ter como primeira lembrança o canto de trabalho durante as quebras de licuri. Tal atividade, como tantas outras no campo, era acompanhada dos cantos de trabalho, que abrandavam o esforço da atividade braçal, cadenciando o bater das pedras. Em algumas ocasiões, a quebra de licuri em comunidade se tornava um evento, conhecido por muitos como “roubar licuri” ou “licuri roubado”.

Em seu livro *Música e ancestralidade na Quixabeira*, Sandro Santana relata a manifestação cultural conhecida como “boi roubado”³. Interessante é perceber que a descrição do “boi roubado” feita por Sandro Santana em muito se assemelha à que as mulheres do *Balanço da roseira* fazem do que chamam de “roubar licuri”: quando um membro da comunidade estava com o trabalho por fazer, ou se encontrava enfermo e tendo muito licuri para quebrar, a comunidade organizava, em segredo, um grupo para realizar o trabalho em atraso. Na madrugada, o grupo arregimentado para auxiliar o vizinho chegava soltando foguetes e entoando os cantos específicos para a ocasião. Ao ouvir os fogos de artifício e o canto, o dono da casa saía para providenciar comida para o mutirão. A quebra de licuri seguia acompanhada dos cantos de trabalho que ditavam o ritmo da atividade naquela noite e, ao final, virava festa com rodas, sambas e batuques. Assim, o ato de “roubar licuri” se configura tal qual o do “boi roubado”, “uma forma de se solidarizar diante de um momento difícil com alegria e diversão” (SANTANA, 2012, p. 59-60).

³ A comunidade de Quixabeira descrita por Sandro Santana não é o município de Quixabeira, origem do *Balanço da roseira*. O trabalho de Sandro Santana (2012) diz respeito à comunidade de Lagoa da Camisa, situada entre os municípios de Feira de Santana e Valente/Ba.

Foi assim que as mulheres do grupo de cantigas de roda *Balanço da roseira* tiveram conhecimento do canto que as reuniu, ainda na infância e adolescência, com as quebras de licuri. É certo que esse canto não se limitava ao momento do trabalho. As festas locais também dispunham de espaço para as canções, já conhecidas de muitas, tendo sempre as pessoas que mais se interessavam em “cantar roda”. Sendo uma atividade coletiva e comunitária, não somente o grupo *Balanço da roseira* se organizou em torno desse canto. No município de Quixabeira, há outros dois grupos de mulheres que cantam rodas, o *Grupo de roda de Jaboticaba*, do povoado de Jaboticaba, e o *Raízes do samba*, da comunidade quilombola do povoado de Alto do Capim.

Ao buscar mais informações sobre os grupos de rodas junto à prefeitura no distrito sede, foi possível constatar, em entrevista com o chefe do Departamento de Esporte e Cultura, Fábio Bonfim, que não há nos arquivos do setor registros de nenhum dos grupos mencionados, embora sejam admitidas pela prefeitura a existência desses grupos e sua atuação nos eventos públicos realizados no município. É interessante ainda observar que cada grupo atua de forma diferenciada e tem formação ou vinculação de pertencimento distinta. O *Grupo de roda de Jaboticaba* está diretamente ligado à Cooperativa de Produção da Região do Piemonte da Diamantina, COOPES, e à Associação dos trabalhadores rurais de Jaboticaba. Apresenta-se em festivais como a Festa anual do licuri, promovida pela COOPES, em parceria com a *Slow Food*, que se propõe defender a biodiversidade alimentar em todo o mundo, promovendo um modelo sustentável de agricultura que respeita o meio ambiente e a identidade cultural. Financia projetos implementados em todo o mundo e atualmente envolve cerca de 50 países, incluindo o Brasil⁴.

O grupo *Raízes do samba*, do povoado de Alto do Capim, além de pertencer a uma comunidade quilombola, diferencia-se por ser composto de homens e mulheres. Em suas apresentações, as mulheres desse grupo preferem a dança ao canto, enquanto os homens adotam o canto, acompanhado por instrumentos musicais.

O *Balanço da roseira* não está vinculado institucionalmente a qualquer órgão ou entidade, e nenhuma das integrantes do grupo depende hoje da quebra do licuri para sua subsistência. De início, as participantes se encontravam ocasionalmente em

⁴ A *Slow Food* é uma associação internacional, sem fins lucrativos, fundada por Carlo Petrini em 1986, com o objetivo de ser uma resposta aos efeitos padronizantes do *fast-food*. Disponível em: <<http://www.slowfoodbrasil.com/perguntas-frequentes#faq1>>. Acesso em: 07 set. 2016.

festejos locais, em que todo aquele que soubesse “cantar roda” participava da cantoria. Depois de um tempo, algumas delas começaram a se encontrar regularmente em tais festejos. Passaram a ser conhecidas como *Mulheres da roda*, por saberem cantar o que designam como rodas. Vez ou outra, reúnem-se para algum evento específico.

O despertar do grupo para um maior engajamento nas atividades do município se deu em 2001, com a iniciativa da Profa. Cláudia Santana, que à época trabalhava no Centro Educacional de Quixabeira, e decidiu criar a Fundação de Apoio a Empreendimentos Educacionais e Culturais de Quixabeira (FAEECQ), com o apoio dos seus alunos. Orientados por um grupo de professores do Paraná, que se encontravam no município realizando pesquisas⁵, organizaram a comissão, lavraram ata e, a partir de então, buscaram apoio financeiro junto a entidades públicas e particulares para a realização das ações programadas. Dentre essas ações, uma das primeiras foi a apresentação de toda a variedade de manifestações da cultura popular local, nas comemorações do dia do Folclore.

A despeito da FAEECQ tomar o dia do Folclore como ponto de partida para suas ações, a professora Cláudia Santana, em entrevista concedida em 2016, afirma que, na sua concepção, as culturas não são estáticas, elas se transformam. Para ela, no entanto, essas transformações não querem dizer que uma determinada manifestação cultural deve ser extinta para dar lugar a outra, mas que essas manifestações podem ser negociadas, num constante ir e vir. A professora diz temer a extinção das manifestações da cultura popular local pela supervalorização do que é visto como “moderno”, “atual” e, conseqüentemente, pela negação de uma história, uma “tradição”, reiterando que as tradições podem ser atualizadas, e aqui faço uso de suas palavras: “porque elas não precisam acontecer como aconteciam antigamente, aí a gente tá aprisionando a cultura a viver um tempo que não existe mais, ela pode se modernizar, ela só não pode deixar de existir”.

A declaração da Profa. Cláudia Santana pode ser pensada a partir dos questionamentos de Nestor Garcia Canclini (2015, p. 159) sobre cultura popular. Ao afirmar que “o mundo moderno não se faz apenas com aqueles que têm projetos modernizadores”, trata da “resistência à modernidade”, da apropriação de bens

⁵ A Profa. Claudia Santana afirma não se lembrar da Universidade que financiava a pesquisa feita pelos professores paranaenses no município de Quixabeira, nem do teor da pesquisa. Apenas que eles estavam hospedados na casa paroquial da sede do município.

históricos e tradições populares pelos projetos modernos com a prerrogativa de que enquanto renovam a sociedade, as tradições deste meio social podem ser prolongadas. Canclini convoca-nos, então, a refletir sobre as contradições expressas nos discursos de “conservação” de um patrimônio cultural, como um valor inquestionável e perene, embora sem utilidade atual, apenas como forma de “guardar modelos estéticos e simbólicos” (CANCLINI, 2015, p. 160). Para compreender essas relações, Canclini afirma ser necessário examinar a ritualização cultural e a teatralização do poder.

Para que as tradições sirvam hoje de legitimação para aqueles que as construíram ou se apropriam delas, é necessário colocá-las em cena. O patrimônio existe como força política na medida em que é teatralizado: em comemorações, monumentos e museus. (CANCLINI, 2015, p. 161-162).

Dessa forma, o autor atesta que a teatralização do patrimônio “é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje” (CANCLINI, 2015, p. 162), e o popular, ao ser encenado, seria o excluído, representando “[...] aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado” (CANCLINI, 2015, p. 205). Levando ainda em consideração alguns fatores importantes para compreender o que é o popular, entre esses aspectos está a ênfase no fato de que o popular não se concretiza de forma “pura”, isolada. As manifestações culturais populares são produzidas em processos híbridos, pois suas ações são interseccionadas também pelos ministérios de cultura e comércio, fundações privadas, rádios, redes sociais.

A exemplo disso, observa-se o que está descrito na Constituição da República de 1988, que considera patrimônio cultural brasileiro “[...] os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira [...]” (BRASIL, 1988), e inclui em seu texto estipular incentivos para a produção de bens e valores culturais, estabelecendo a porcentagem dos valores da receita tributária para o financiamento de programas e projetos culturais. A UNESCO, por sua vez, determina o que é considerado patrimônio cultural imaterial ou intangível: “[...] as expressões de vida e tradições que comunidades, grupos e indivíduos em todas as partes do mundo recebem de seus ancestrais e passam seus conhecimentos a seus descendentes”. Reconhece ainda a relevância de “promover e proteger a

memória e as manifestações culturais representadas, em todo o mundo”, reiterando que a cultura de um povo não se constitui apenas de aspectos físicos, mas também das tradições, saberes, línguas, festas, transmitidos oral ou gestualmente, “recriados coletivamente e modificados ao longo do tempo”⁶.

Assim, grupos populares como o *Balanço da roseira* passam a ganhar um reconhecimento a partir de políticas públicas culturais e de estudos sobre as manifestações da cultura popular, embora não usufrua de benefícios. Segundo Peter Burke (2010), quando a cultura popular tradicional na Europa começava a declinar, o povo se torna tema de interesse pelos intelectuais, no final do século XVIII e início do século XIX. É nesse período que surgem novos termos com o intuito de trazer novas ideias, a chamada descoberta do povo.

A cultura popular foi então definida por oposição à cultura legitimada e demarcada com o objetivo de normatizar, com base no padrão hegemônico. O interesse de estudiosos pela cultura popular estava orientado pela crença de se encontrar um passado, uma origem, para compreender a sociedade. "Em suma, a descoberta da cultura popular fazia parte de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos igualados", afirma Burke (2010, p. 35).

De acordo com Cáscia Frade (2016), o termo folclore, um neologismo criado pelo arqueólogo William John Thoms, surgiu na Inglaterra, em 1846, duas décadas antes de Edward Tylor introduzir um termo similar, "cultura", entre os antropólogos de língua inglesa. A palavra "*Volkslieder*", criada por Herder para nomear o conjunto de canções que coletara na Alemanha entre 1744 e 1778, não atendia ao proposto por Thoms, que dizia respeito aos estudos dos "usos e costumes, cerimônias, crenças, romances, superstições, refrãos", segundo sua carta publicada no jornal *The Atheneum*, na edição do dia 22 de agosto de 1846.

Esta proposta despertou o interesse de um grupo de cientistas ingleses que, com a participação de Thoms, fundam a "*Folklore Society*", com o objetivo de discutir a abrangência do termo *folklore*. Para tanto, concluíram que estavam inseridos na definição do termo as narrativas e costumes tradicionais, as superstições e crenças e a linguagem popular. Os estudos vindos da Inglaterra se estendem então a outros países da Europa e chegam aos Estados Unidos, em 1888, onde é criada a *American*

⁶ Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/world-heritage/intangible-heritage/>>. Acesso em: 06 jul. 2016.

Folklore Society, fundada por Franz Boas. A repercussão dos estudos europeus e americanos chega ao Brasil na segunda metade do século XIX.

No projeto do que se considera como pré-modernismo da literatura brasileira, a cultura popular é acolhida com o intuito de, por assim dizer, “mostrar o Brasil real aos brasileiros”. Esse objetivo foi levado adiante por Mário de Andrade e outros estudiosos, que se lançaram pelos “brasis”, num movimento de valorização da cultura popular, fazendo um inventário de produções culturais de diferentes regiões do país, tecendo, assim, um discurso de identidade nacional. Conforme Martha Abreu (2003, p. 2), a partir do final do século XIX, o termo cultura popular “esteve presente numa vertente do pensamento intelectual, formada por folcloristas, antropólogos, sociólogos, educadores e artistas, preocupada com a construção de uma determinada identidade cultural”.

Os textos orais, bem como outras produções literárias, valiam-se da possibilidade de representar uma sociedade com sua cultura e sua história. Câmara Cascudo e Silvio Romero realizaram preciosos registros da música e da dança populares tradicionais. O movimento folclórico brasileiro, expressão alcunhada por Luís Rodolfo Vilhena (1997), designa os projetos de um grupo de intelectuais que aspiravam, entre outras coisas, ao reconhecimento do folclore como saber científico. Tal movimento permeia o século XX e possibilita um legado institucional precioso, como o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), abrigando ricos acervos museológicos.

Nas décadas de 1940 e 1950, a cultura popular passa a ser compreendida de uma perspectiva política, associada aos movimentos populares latino-americanos, almejando “oficializar as imagens reconhecidamente populares às identidades nacionais e à legitimidade de seus governos” (ABREU, 2003, p. 3). Segundo Abreu (2003), o conceito também foi incorporado pela esquerda política, assumindo uma acepção de resistência de classe.

De acordo com Rubim (2007), a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo (1935-1938) e a implantação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, são experimentos que inauguram as políticas públicas culturais no Brasil. No entanto, ainda que Mário de Andrade tenha inovado no setor cultural, propondo uma definição mais ampla de cultura, ao englobar as culturas populares, aqui elas são percebidas na perspectiva do folclore. Apesar disso, as limitações dos projetos desse período “não podem

obscurecer a exuberância e criatividade deste marco inicial das políticas culturais no Brasil” (RUBIM, 2007, p. 16).

De acordo com Fernandes (2013), a partir da gestão de Vargas, outra tradição no país é criada: a relação entre governos autoritários e políticas culturais. Entretanto, o planejamento da cultura no Brasil durante a ditadura militar revela nuances a serem observadas ao longo da sua trajetória. Segundo Fernandes (2013, p. 174), “as ações governamentais no âmbito da cultura durante a ditadura militar estão intimamente relacionadas com o projeto político-ideológico que se buscou implantar no Brasil a partir do golpe de 1964”. O planejamento cultural nesse período é então evidenciado a partir da criação do Conselho Federal de Cultura, em 1966, o que pode ser entendido como “um avanço do governo brasileiro no reconhecimento das diferenças entre as áreas da cultura e da educação, e da necessidade de ações e investimentos específicos em cada uma dessas áreas” (FERNANDES, 2013, p. 183). Contudo, apesar de volver maior atenção ao âmbito cultural, o CFC trouxe consigo o controle e regulamentação por parte da administração.

Das estratégias tomadas na política cultural dos governos militares, sobressaem-se três linhas de atuação: censura, investimento em infraestrutura e criação de órgãos estatais. Com a censura, limitou-se a produção cultural considerada por este governo subversiva e, em contrapartida, foi incentivada a produção considerada de acordo com os “valores da cultura brasileira”. De forma ambígua, o investimento em infraestrutura atendeu tanto ao objetivo de “integração nacional” quanto aos interesses da indústria cultural. E, no que concerne à criação de órgãos estatais, favoreceu-se o desenvolvimento do controle do Estado sobre a produção e circulação de bens culturais (FERNANDES, 2013).

O professor Miguel Jost⁷, durante o Minicurso sobre “Políticas Públicas de Cultura no Brasil: uma perspectiva crítica e teórica”, ao discutir o tema em questão, salienta que as políticas culturais no Brasil até 2002 foram ou patrimoniais ou pedagógicas. Patrimoniais no sentido de acúmulos, organização de acervos, como museus, bibliotecas etc. E pedagógicas, pois buscavam implantar uma ideia de cultura distinta do que estava próximo à população. Sendo o popular, neste contexto, quase sempre observado pelo viés do folclore, catalogando as manifestações populares,

⁷ Miguel Jost. Apontamentos de aula. Curso “Políticas públicas de cultura no brasil: uma perspectiva crítica e teórica. 07-09 de nov. de 2016. PPGEL, UNEB.

sem levar em consideração sua importância e atuação a quem lhe diz respeito, a população que a produz.

No primeiro decênio do século XXI, entre 2003 e 2008, as políticas culturais de governo expressaram um novo entendimento dos bens simbólicos e práticas culturais populares. O governo Lula e o ministro Gilberto Gil se deparam com as complicadas tradições no departamento da cultura, como o autoritarismo e intervenções do Estado, uma instituição fragilizada, poucos recursos orçamentários etc. De acordo com Calabre (2007, p. 98), “os primeiros quatro anos de gestão do Ministro Gil foram de construção real de um Ministério da Cultura. Desde a criação em 1985, o órgão passou por uma série de crises e processos de descontinuidade”⁸.

Sob a gestão de Gilberto Gil, o Ministério da Cultura desvincula da política cultural a ideia de uma “identidade nacional”, trazendo uma concepção pluralizante de cultura, valorizando as produções locais e conferindo um protagonismo ao “povo”. O Programa Cultura Viva, responsável pelos Pontos de Cultura, é um marco nessas políticas públicas culturais. Gil toma sobre sua gestão que: “formular políticas culturais é fazer cultura” (GIL, 2003, p. 11).

Segundo Célio Roberto Turino de Miranda (2005), o objetivo do programa Pontos de Cultura é “[...] a ampliação do acesso aos bens organizados da cultura”, com uma metodologia diferenciada do programa, pois, afirma, “em vez de o governo dizer como tem que ser feito um centro cultural, [...] nós preferimos inverter a situação, disponibilizando-nos para atender às propostas que chegarem das diversas produções culturais no Brasil”. Busca-se, assim, “potencializar as produções locais, de forma que elas tenham condições de desenvolver um sítio na internet, fazer uma venda direta do produto, estabelecer diálogo umas com as outras”, no intuito de possibilitar que “o patrimônio cultural tangível seja observado, acompanhado e preservado. Assim, não temos o Estado fazendo algo para o povo, mas sim, observando o que o povo faz” (MIRANDA, 2005, p. 114).

Vemos assim, em concordância com a problematização colocada por Canclini (2015), o que se pode observar na Constituição, nas determinações da UNESCO, bem como nas ações do Ministério da Cultura ao estabelecer a criação dos Pontos de Cultura. Ainda nessa perspectiva, Stuart Hall (2009, p. 241) apresenta a cultura

⁸ Segundo a autora, foram criadas as secretarias de Políticas Culturais, de Articulação Institucional, da Identidade e da Diversidade Cultural, de Programas e Projetos Culturais e a de Fomento da Cultura. Estava formada uma nova estrutura administrativa para dar suporte à elaboração de novos projetos, ações e de políticas (CALABRE, 2007).

popular em “uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante”. Para esse sociólogo, não há uma cultura popular íntegra, autônoma, que esteja fora do campo de força dessas relações de poder entre dominantes e subalternos, o que, muitas vezes, expõe o baixo poder de negociação de alguns grupos artísticos, designados de populares.

Em relação ao *Balanço da roseira*, fica evidente a vulnerabilidade do grupo pela ausência de políticas públicas, locais de fomento à cultura popular. Na IX Festa Regional do Licuri, organizada pela Cooperativa de Produção da Região do Piemonte da Chapada Diamantina, COOPES, em 11 e 12 de junho de 2016, com o apoio da prefeitura municipal, do Sindicato dos trabalhadores e trabalhadoras rurais de Capim Grosso e Quixabeira, da Associação de Pequenos Produtores de Jaboticaba e da Escola Família Agrícola de Jaboticaba, os grupos de roda de Jaboticaba e Alto do Capim fizeram apresentações. O *Balanço da roseira* não foi convidado a participar.

O Grupo de roda de Jaboticaba trabalha engajado à COOPES e a associações de trabalhadores rurais, atuando em parceria com a Prefeitura Municipal. Parte das integrantes do Grupo de roda de Jaboticaba participou do evento Terra Madre, da *Slow Food*, em Turim, Itália, apresentando o licuri como alimento saudável. Participar do evento Terra Madre foi o que motivou a fundação da cooperativa. As mulheres do Grupo de roda de Jaboticaba se consideram responsáveis pelo “show do licuri”. O grupo *Raízes do samba*, pertencente à comunidade de Alto do Capim, reconhecida pelo Governo Federal como remanescente de quilombo em cerimônia realizada no dia 08 de abril de 2012, está hoje cadastrado na Fundação Cultural Palmares⁹.

Vinculada ao Ministério da Cultura, a Fundação Cultural Palmares foi criada pelo Governo Federal no dia 22 de agosto de 1988, com o objetivo de promover e preservar a arte e a cultura afro-brasileira, buscando contribuir para a valorização das manifestações culturais e artísticas negras brasileiras como patrimônio nacional. Desde a sua criação, a FCP já emitiu mais de 2.476 certificações para comunidades quilombolas.

O documento reconhece os direitos das comunidades quilombolas e dá acesso aos programas sociais do Governo Federal. É referência na promoção, fomento e preservação das manifestações culturais negras

⁹ Informação fornecida por Fábio Bonfim, responsável pelo Departamento de Esporte e Cultura da Prefeitura Municipal de Quixabeira. No site da Fundação Palmares é encontrado apenas o registro do reconhecimento da comunidade de Alto do Capim como remanescente de Quilombo. Sobre o grupo de rodas não há informações.

e no apoio e difusão da Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da História da África e Afro-brasileira nas escolas¹⁰.

O grupo *Balanço da roseira*, por sua vez, mantém suas atividades vinculadas, em sua maioria, às festas religiosas e feiras educacionais. As participantes usam esses espaços para propiciar a sobrevivência do grupo. Desejosas de reconhecimento, lutam para se tornarem vistas como parte da cultura local. Demarcar o espaço do *Balanço da roseira* torna-se então pertinente, pois no escopo dos estudos da cultura está a condição de ter um efeito prático, “onde possa fazer diferença em termos de conscientização e ação políticas” (CEVASCO, 2003, p. 158). De acordo com Eneida Cunha, em *A emergência da cultura*, “as demandas do presente em torno da cultura emergem principalmente no interior da própria comunidade nacional enquanto expressão de vivências minoritárias” (CUNHA, 2009, p. 79).

São, portanto, as vivências desse grupo de mulheres que as conduzem na produção cultural que realizam e as unem, não de forma homogênea, mas com aspectos em comum na história de cada uma: a lembrança das quebras de licuri. Com esse ponto convergente, constroem uma identidade cultural, participam de um campo de luta no qual, através das canções – ou as rodas, como elas nomeiam seu canto –, criam uma memória que lhes é comum e que se opõe à cultura hegemônica imposta.

O conceito de hegemonia oriundo da teoria de Gramsci indica um equilíbrio entre o domínio e a liderança e diz respeito a uma ampla compreensão do social “não apenas sobre a estrutura econômica e sobre a organização política da sociedade, mas também sobre o modo de pensar” (GRUPPI, 1978, p. 3). Para Gramsci, a hegemonia é o domínio de uma classe social sobre as outras, em termos ideológicos, uma dominação consentida, terreno sobre o qual se desenvolve não somente como ação política, mas também “como direção moral, cultural, ideológica” (GRUPPI, 1978, p. 11). Ao falar de hegemonia, Gramsci “refere-se por vezes à capacidade dirigente, enquanto outras vezes pretende referir-se simultaneamente à direção e à dominação” (GRUPPI, 1978, p. 11).

A hegemonia é capacidade de direção, de conquistar alianças, capacidade de fornecer uma base social ao Estado proletário. Nesse sentido, pode-se dizer que a hegemonia do proletariado realiza-se na sociedade civil, enquanto a ditadura do proletariado é a forma estatal assumida pela hegemonia (GRUPPI, 1978, p. 5).

¹⁰ Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?page_id=95>. Acesso em: 11 ago. 2016.

O modo pelo qual se escamoteia a atuação de grupos de manifestação cultural populares, tal qual o *Balanço da roseira*, revela assim a ação da cultura hegemônica sobre a produção popular. Nesse sentido, a articulação do popular remonta ao campo de luta dominantes x subalternos, em que se toma a perspectiva da cultura, apontada por Gramsci como elemento essencial na organização das classes subalternas. Assim compreendida, a cultura é mecanismo para emancipação política, o espaço para a construção de uma contra-hegemonia.

Ao se refletir sobre as ações do *Balanço da roseira*, observa-se o que Boaventura Santos (2004) aponta no texto *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*: a experiência social é muito mais rica e diversificada do que a ciência ou a filosofia ocidental esteve disposta a admitir. Existe uma riqueza cultural que foi desperdiçada ao longo dos séculos pelo descaso da tradição ocidental hegemônica, necessitada de uma sociologia das ausências para tornar visto o que foi considerado como não existente. Na abordagem das monoculturas que produzem não-existências, Boaventura Santos (2002) propõe uma sociologia das ausências.

Nessa perspectiva, são apontados três aspectos que devem ser observados quando se discute a hegemonia cultural: primeiro, a experiência social em todos os lugares é muito maior do que a tradição científica ou filosófica ocidental reconhece como importante; segundo, toda essa riqueza das experiências sociais está sendo desperdiçada ao longo dos anos; e, por último, recorrer às ciências tal como as conhecemos é de pouca valia para dar credibilidade e tornar visíveis tudo o que foi empurrado à margem pelos saberes hegemônicos.

Sendo orientada pelo pressuposto apresentado por Boaventura Santos (2004) acerca de um novo modelo de racionalidade, analiso o grupo *Balanço da roseira* com o intuito de dar-lhe visibilidade, compreendendo que “o objetivo da sociologia das ausências é transformar objetos impossíveis em possíveis e com base neles transformar ausências em presenças” (SANTOS, 2004, p. 12). Assim, nos cinco domínios das monoculturas apresentados pelo autor, a sociologia das ausências tem como objetivo “revelar a diversidade e a multiplicidade das práticas sociais e credibilizar esse conjunto por contraposição à credibilidade exclusivista das práticas hegemônicas” pelo conceito das ecologias do saber. Dessa maneira, compreende-se que a realidade “não pode ser reduzida ao que existe”, incluindo as realidades silenciadas, produzidas como não existentes.

Para então dar visibilidade ao grupo *Balanço da roseira*, a sociologia das emergências proposta por Santos (2004) é uma “possibilidade futura ainda por identificar”; reside no que elas podem trazer de benefícios à comunidade e a elas enquanto agentes na sociedade, e “uma capacidade ainda não plenamente formada para levar a cabo”, como elas contribuem para a formação de uma identidade cultural. Tornar visível esse canto na sociologia das ausências só é possível mediante um confronto com o senso comum científico tradicional.

Desse modo, a alternativa é o trabalho de tradução, segundo Boaventura Santos, uma metodologia que não irá considerar nenhum conjunto de experiências como “totalidade exclusiva” nem como “parte homogênea”. Tal procedimento torna possível ver as experiências de mundo em momentos diferentes “como realidades que se não esgotam nessas totalidades ou partes”, pois, “se o mundo é uma totalidade inesgotável, cabem nele muitas totalidades, todas necessariamente parciais, o que significa que todas as totalidades podem ser vistas como partes e todas as partes como totalidades” (SANTOS, 2004, p. 30). O que, na forma poética de Gregório de Matos, pode ser explicitado com os versos:

O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.

Vivemos em uma sociedade marcada por desigualdades, mas podemos pensar na sociologia das ausências proposta por Boaventura Santos e reconhecer o valor das falas das mulheres integrantes do grupo *Balanço da roseira*. E mais do que conceder um lugar de fala, é legitimar uma voz nos espaços sociais. Corroborando com a ideia de Santos, Maria Elisa Cevalco (2003, p. 174) afirma que “a linha d’água que diferencia os estudos culturais é seu projeto político, seu impulso claro de fazer ligações com a realidade social e diferença na prática cultural”.

Tomo, portanto, neste trabalho, o grupo *Balanço da roseira* como fruto da cultura popular local, cujas integrantes são conhecedoras dos seus espaços e de uma linguagem musical particular. O que cantam é resultado do conhecimento que as legitima. O desejo de cantar, de se fazer ouvir, de sentir a vida pulsar através do canto, é mais forte do que qualquer entrave. Hoje, se não houver eventos programados, as integrantes do grupo se reúnem pelo prazer do canto. Almejam tornar visto o que foi

considerado como não existente, ou, nas palavras já referidas de Boaventura Santos (2004. p. 246), desejam “transformar as ausências em presenças”.

O caminho da pesquisa segue o som do canto cadenciado no arrastar de pés da formação da roda e na dança que evoca a cadência do som das pedras nas quebras de licuri em Quixabeira, e das vozes das mulheres que compõem o grupo *Balanço da roseira*, sejam cantadas, sejam contadas. Para tanto, além de buscar o aporte teórico sobre as temáticas que perpassam este estudo, foi imperativo recorrer a algumas técnicas de pesquisa: entrevistas, conversas informais, coleta das cantigas, observação e registro das atividades e apresentações do grupo.

Por tratar-se de um estudo qualitativo, de cunho exploratório, foram entrevistadas seis, das dez integrantes do grupo. Em relação às participantes, quase todas estão aposentadas – algumas, como trabalhadoras rurais, outras, por idade ou como funcionárias públicas – e oito delas residem na sede do município. No que se refere à caracterização sociodemográfica, as entrevistadas possuem idade entre 55 e 72 anos. Quanto à escolaridade, a maioria cursou o ensino fundamental I, duas têm graduação, uma, no curso de Pedagogia, e a outra, em Letras. Todas declaram-se casadas e católicas.

A pesquisa atendeu à adequação dos aspectos éticos conforme as resoluções nº 196/96, versão 2013, e nº 251/97, seguindo os trâmites exigidos de registro da pesquisa, submetida à análise do Comitê de Ética da Universidade do Estado da Bahia. Contemplados os aspectos éticos e políticos da pesquisa, atendendo às resoluções, foi marcada uma reunião na casa da Profa. Edinalva Brito, coordenadora do grupo. Nessa reunião, foi explanada às integrantes do *Balanço da roseira* a finalidade da pesquisa, enfatizando a importância da colaboração de cada uma, não apenas em gravações das rodas e filmagens das apresentações do grupo em eventos, mas também em entrevistas individuais e coletivas. Nesse primeiro momento, todas concordaram em participar da pesquisa.

Embora as entrevistas tenham sido realizadas em dia e local previamente agendados e escolhidos pelas participantes, algumas disseram estar constrangidas, optando por se ausentarem desse momento. Outras integrantes do grupo tiveram problemas familiares que as afastaram temporariamente das atividades e, conseqüentemente, do diálogo previsto. Além das seis participantes do *Balanço da roseira*, também foi entrevistada a professora Cláudia Santana, idealizadora da Fundação de Apoio a Empreendimentos Educacionais e Culturais de Quixabeira,

FAEECQ, e mencionada por Edinalva Brito, coordenadora do grupo *Balanço da roseira*, como alguém fundamental na organização das atividades do grupo. Nesta entrevista, busquei saber os motivos da professora Cláudia para a criação da FAEECQ, o apoio institucional recebido e sua relação com o grupo *Balanço da roseira*. Foi relevante ainda a entrevista com Fábio Bonfim, do Departamento de Esporte e Cultura da Prefeitura Municipal de Quixabeira, com o intuito de saber da existência de registros sobre o grupo nos arquivos da prefeitura e de políticas culturais que favoreçam a atuação de grupos populares do município.

A composição da entrevista realizada com as participantes do grupo *Balanço da roseira*, considera uma caracterização sociodemográfica e questões norteadoras sobre o percurso de formação do grupo, o modo de vida na infância, as relações com o canto de trabalho na atividade rural e os significados atribuídos ao que fazem na atualidade como grupo de manifestação cultural. O diálogo teve como tema gerador a participação no grupo *Balanço da roseira* e foi conduzido para propiciar um espaço em que outros temas e narrativas surgissem.

Quanto às observações, foram acompanhadas e registradas em vídeo duas apresentações do grupo *Balanço da roseira*, ambas na Feira do Conhecimento, promovida pela Prefeitura de Quixabeira, nos anos de 2015 e 2016. Foram imprescindíveis o acompanhamento e o registro das apresentações, em foto e vídeo, do *Balanço da roseira* para a análise das *performances*, bem como a coleta e registro das letras das rodas cantadas pelo grupo – sejam as que guardam na memória, sejam as letras novas compostas sob encomenda. São valiosos ainda os registros feitos pelas integrantes do grupo, material indispensável às análises de suas *performances*.

Esta dissertação, intitulada *Cantando rodas, contando histórias: o Balanço da roseira e a cultura popular em Quixabeira*, está organizada em três seções, nas quais se entrelaçam estudos sobre cultura popular e *performance*, tendo como objeto de análise e interpretação a formação do grupo, suas *performances* e as letras das canções, chamadas de roda. Na seção “Onde busco as pedras, onde canto as rodas: formação do grupo *Balanço da roseira*”, destaco a constituição do grupo mencionado compreendendo-o como uma encenação da cultura popular.

Nesta seção é apresentada a relação da manifestação cultural popular com a atividade agrícola a qual está associada, a quebra do licuri, sinalizando a importância desse cultivo para o município e como ele se relaciona com a formação da identidade local. São abordados ainda a adoção da nova regionalização do Estado da Bahia, sua

influência nas políticas públicas de fomento à cultura, a ação da Cooperativa de Produção da Região do Piemonte da Diamantina, COOPES e como se dão as negociações entre o que será mantido e o que é posto à parte na cultura popular. Para tanto, tem-se o apoio nas contribuições teóricas de estudiosos que elaboraram e problematizaram os conceitos de tradição, popular e cultura, como Stuart Hall (2009), Raymond Williams (2011), Néstor García Canclini (2015) e Eric Hobsbawm (2015).

Na terceira seção, intitulada “Entre o que se canta e o que se conta”, é analisado o repertório do grupo *Balanço da roseira*, suas rodas. Tal repertório apresenta-se agrupado em duas grandes temáticas: 1) a relação com o passado de uma vida comunitária na zona rural e 2) a relação com o tempo presente vivido pelas participantes do grupo. No primeiro bloco, prevalecem versos da tradição oral local, transmitidas ao longo dos anos e guardadas na memória das mulheres que integram o grupo *Balanço da roseira*. São doze letras de canções registradas pela coordenadora do grupo, com cantigas de temas variados.

Para dar suporte a essas análises, são considerados o conceito de memória elaborado por Maurice Halbwachs (2006) e a relação entre memória e trabalho, discutida por Ecléa Bosi (2004) em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. Dessa maneira, as mulheres do *Balanço da roseira* e suas rodas tornam-se a memória do grupo e da sociedade em que estão inseridas. No segundo bloco, tem-se um conjunto de composições novas, elaboradas para um evento ou festejo específico, de acordo com a situação em que o grupo irá se apresentar. Nesses versos, são analisadas as representações sociais construídas a partir do discurso enunciado nas rodas. Tal análise está orientada pela tese de José de Souza Martins (2012) – na qual a cultura campesina não age na contramão do processo de modernização tecnológica e desenvolvimento capitalista – e pelos conceitos de representação social encontrados nas obras de Denise Jodelet (2001) e Serge Moscovici (2007), em que as representações sociais são maneiras de compreender a realidade cotidiana, uma elaboração coletiva que estabelece comportamentos. Além destas perspectivas, o gênero é destacado como uma categoria de análise, com base no pensamento plural proposto por Guacira Lopes Louro (1997), quando salienta que para compreendermos “o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos” (LOURO, 1997, p. 21).

Na seção “Vamos cantá roda que é pra nosso bem”, serão analisadas as apresentações do grupo, as chamadas rodas, ora consideradas como *performances*, ora entendidas como as canções que integram o repertório do grupo *Balanço da roseira*. Para tais apresentações, são fundamentais a “arrumação” da cantoria, a escolha do local, a indumentária, a definição das duplas de vozes, a seleção das cantigas e a participante que vai “puxar a roda” para dar início a cada canção. Todos os elementos que marcam a *performance* do grupo são decididos coletivamente e ensaiados para a apresentação. As análises da *performance* do *Balanço da roseira* estão orientadas pelos estudos de Segismundo Spina (2002), Richard Schechner¹¹ (2003; 2013) e Paul Zumthor (2010; 2014).

São considerados neste estudo dois pontos da *performance*. O primeiro a ser analisado são as circunstâncias em que ocorrem as *performances*, sua duração e local em que ocorre cada apresentação. O segundo, a presença da voz como elemento fundamental na estrutura das apresentações. Associada à voz, são observadas ainda as melodias e a função do ritmo em cada roda. Por fim, é considerada a presença do corpo. Os movimentos do corpo integrados a uma poética na *performance*, o cenário na visualidade desse corpo com sua vestimenta e a dinamicidade da dança. Além desses aspectos, é certo que há em uma *performance* a recepção, tendo importância a audiência como parte desse contexto. A percepção que esse ouvinte-espectador tem da *performance* gera reações e influencia a recepção do texto oral. No entanto, a despeito da importância no duplo papel da atuação do ouvinte – receptor e coautor, posto que interfere nas apresentações –, a recepção não é tomada por análise neste estudo, pois não consiste no foco principal da pesquisa.

Diante de tal exposição, não é intento nesta dissertação cristalizar conceitos sobre o tema proposto diante do objeto estudado, mas, antes, contribuir para que novos pesquisadores possam se enveredar pelo caminho de ida e vinda da cultura popular. Apresento assim a importância do grupo *Balanço da roseira* para a identidade cultural do município de Quixabeira, credibilizando essas mulheres por resistirem à cultura hegemônica que a elas foi imposta, transformando o silêncio ao qual foram

¹¹ Ao falar sobre *performance*, é importante situar Erving Goffman com *A representação do eu na vida cotidiana* (2009), em que o autor se utiliza da metáfora do teatro para abordar a questão das relações interpessoais. Neste estudo, no entanto, optamos por Richard Schechner, pois seu trabalho se direciona à *performance*, manifestação artística – que é o que nos interessa nas observações do grupo *Balanço da roseira* – e não à teatralização vivida no cotidiano.

submetidas não apenas em uma voz, mas também em cantos, na construção histórico-cultural do local em que vivem. Com o registro das rodas (*performance* e cantigas), intento um estudo direcionado à compreensão dessa manifestação cultural, reconhecida pela comunidade como parte desta, e, quiçá, poder contribuir na tessitura de uma história da tradição oral no município de Quixabeira.

2 ONDE BUSCO AS PEDRAS, ONDE CANTO AS “RODAS”: FORMAÇÃO DO GRUPO BALANÇO DA ROSEIRA

O passado não reconhece o seu lugar: está sempre presente...
Mario Quintana

O grupo *Balanço da roseira*, no que diz respeito às suas “origens”, não data sua formação. “Cantar roda” é algo que sempre esteve presente na vida das participantes. Faz-se necessário, dessa maneira, determinar o que, no vocabulário do grupo, significa o termo “roda”. Em um primeiro momento, “roda” designa as canções do repertório do grupo – que usa, assim, a expressão “vamos cantar roda”. Durante as entrevistas e conversas informais, a palavra aparece com esse significado em vários momentos, como “ontem lembrei de uma roda” ou, ainda, “fiz uma roda pra gente cantar”. Mas este não é o único sentido que dão ao vocábulo “roda”. Em outras ocasiões, “roda” pode designar o conjunto de ações que compõem a *performance* do grupo. Após uma apresentação que consideraram ruim, disseram: “a roda de ontem foi derrubada, não entraram no ritmo da roda”. Em outra ocasião, durante um ensaio para apresentação na festa da padroeira, afirmaram: “a roda não prestou, foi desanimada”.

Dessa forma, o termo “roda” será tomado ao nos referirmos às músicas que integram o cancionário do grupo, “as rodas”. A palavra roda também pode vir acompanhada do verbo cantar, resultando na expressão “cantar roda”. Pode ainda ser considerada somente a palavra “roda” para designar as canções. É certo que esse vocábulo surgirá em outros contextos, nos quais será delimitado e exemplificado.

Questionadas sobre quando se deu o início da formação do grupo, as integrantes não conseguem precisar uma data. Recordam-se de quando ainda cantavam na rádio comunitária na sede do município todas as tardes. Afirmam estarem juntas há mais de 10 anos, “coisa de muito tempo”. Sugerem que eu pergunte a Mininha, nome pelo qual é conhecida a coordenadora do grupo, Edinalva Brito. Atribuem a ela o chamado para se organizarem. A mais nova do grupo, Mininha, tem uma data registrada: 13 de junho de 1998, em ocasião do aniversário de emancipação do município de Quixabeira.

O grupo hoje reúne dez mulheres, entre 55 e 72 anos de idade. A maioria reside em Quixabeira, sede do município. Duas residem em fazendas a menos de 10 km de distância da sede. Todas foram convidadas a participar do grupo principalmente pela

habilidade de cantar. Edinalva Brito, pedagoga e professora da rede municipal, coordenadora da Pastoral da Criança, foi designada pelo próprio grupo *Balanço da roseira* como coordenadora. É ela quem marca os ensaios e apresentações, registra as letras das rodas por escrito e guarda fotos e vídeos das apresentações.

Em entrevista realizada no ano de 2016, Edinalva Brito descreve a formação do grupo a partir do convite feito pela Prefeitura municipal de Quixabeira para reunir pessoas que soubessem cantar roda no intuito de se apresentarem nas festas em comemoração ao aniversário de emancipação do município. Edinalva saiu em busca dessas pessoas, e cerca de vinte mulheres aceitaram o convite. O grupo se apresentou como *Mulheres da roda*, nome que foi mantido até o ano de 2015. O nome *Balanço da roseira* surge a partir da indumentária que usam. Quando vestidas para as performances, com suas saias rodadas estampadas de flores, a população brincava com as integrantes do grupo: “essas flores vão balançar onde hoje?”. Veio da brincadeira o nome do grupo.

No entanto, as rodas remontam a outros tempos. Ao se referirem às primeiras lembranças das rodas, usam a expressão brincar, como se pode perceber na fala de Dona Fidelcina:

Foi minha diversão de minha juventude. Eu comecei a brincar roda, aí eu era muito assanhada viu! Aí pegava uns rapagão pra dançar e eu sabia pisar no chão, mesmo na roda, porque eu tinha aquela cegueira por roda, aquela vocação. Eu dava no imbigio dos cara e as moça tinha uma raiva porque nas roda eles tirava eu direto. Um soltava, outro pegava e deixava as moçona, e eu desse *tamainho*. Então eu mais ou menos, de quando me *fletei* nas brincadeiras de roda tem uns 40 anos. Eu vou fazer 70, graças a Deus. Mas mais ou menos de 40, 30 anos que essa já era minha diversão, era brincadeira de roda.

Outra diz lembrar-se de sua mãe cantando rodas enquanto realizava afazeres domésticos e, quando criança, isso a admirava. São unânimes em um ponto: aprenderam as rodas durante as quebras de licuri. Eva, uma das integrantes, moradora do Ramal, um dos povoados do município, afirma não se lembrar de presenciar ninguém da sua família cantando rodas, mas diz que quando algum grupo se reunia, ela lá estava para cantar:

Eu aprendi assim, ia pras quebra de licuri, aprendia lá com as outras. Meu pai não cantava, minha mãe não cantava, eu nunca vi meu pai cantando, nunca vi minha mãe cantando. Minhas irmãs, nós somos em sete mulher e quatro homem, e eu peguei esse destino não sei se foi pela tradição do local. A gente tinha o costume de fazer...a gente

chamava roubar, o licuri roubado. A gente sabia que tinha uma amiga que tinha um monte de licuri catado e a gente convidava ali uma turma e ia sem avisar, sem a dona da casa saber. Aí, chegava lá, se tivesse licuri quebrado a gente tirava, se não umas quebrava outras tirava. E eu sempre na minha região era eu quem puxava.

Quixabeira é um município que tem como principal fonte de renda a atividade agrícola, tendo destaque a cultura do licuri, fruto de uma palmeira nativa do Nordeste brasileiro, cujas amêndoas são tão ricas que se popularizou a expressão: “do licuri tudo se aproveita”¹². Por todo o semiárido baiano é fácil reconhecer de longe a palmeira do licuri, com seus cachos carregados de frutos verdes ou maduros¹³. A suntuosidade do licurizeiro o faz ser conhecido como a palmeira solitária da caatinga. O licuri faz parte da dieta local há muito tempo, tendo sido registrado no *Tratado Descritivo do Brasil*, publicado em 1587, pelo português Gabriel Soares de Sousa¹⁴. Na região da Bacia do Jacuípe¹⁵, onde Quixabeira está localizada, é entre os meses de janeiro e maio que o licurizeiro frutifica, tendo os cachos cortados com facas ou foices e acomodados em balaio e transportados na cabeça dos coletores ou sobre mulas. São as mulheres que, em sua maioria, se ocupam tanto da colheita e da quebra do fruto, esta realizada sob a sombra de uma árvore, rompendo a casca com uma pedra.

¹² Também conhecido como ouricuri, aricuri, nicuri, alicuri e coquinho-cabeçudo, da polpa do licuri, pode-se extrair o “leite” ou o óleo, sendo um dos ingredientes fundamentais na culinária local.

¹³ “Palmeira de altura mediana, podendo atingir até 10 m, com folhas grandes, de 2 a 3 metros de comprimento, distribuídas em espiral ao longo do fuste. As flores são pequenas, amarelas, reunidas em cachos que surgem predominantemente de maio a agosto” (DRUMOND, 2007, p. 1)

¹⁴ “As principais palmeiras bravas da Bahia são as que chamam ururucuri, que não são muito altas, e dão uns cachos de cocos muito miúdos, do tamanho e cor dos abricóques, aos quais se come o de fora, como os abricóques, por ser brando e de sofrível sabor; e quebrando-lhe o caroço, donde se lhe tira um miolo como o das avelãs, que é alvo e tenro e muito saboroso, os quais coquinhos são mui estimados de todos” (SOUSA, 1587, p. 198).

¹⁵ A Bacia do Jacuípe é um dos 27 Territórios de Identidade, reconhecidos pelo Governo da Bahia em 2007, e constituídos a partir da especificidade de cada região. O território da Bacia do Jacuípe localiza-se na região semiárida do estado e 14 municípios fazem parte deste território. São eles: Baixa Grande, Capela do Alto Alegre, Gavião, Ipirá, Mairi, Nova Fátima, Pé de Serra, Pintadas, Quixabeira, Riachão do Jacuípe, São José do Jacuípe, Serra Preta, Várzea da Roça e Várzea do Poço.

Imagem 1 – Licuri seco.



Fonte: <<http://terramadre.slowfoodbrasil.com/licuri-o-coquinho-do-sertao-brasileiro/>>. Acesso em: 07 set. 2016.

Imagem 2 – Cacho de frutos, licuri verde.



Fonte: a pesquisadora (2017).

Imagem 3 – Licurizeiros nativos, município de Quixabeira.



Fonte: a pesquisadora (2017).

A tarefa árdua de quebrar licuri exige o uso de uma ferramenta rudimentar, a pedra. Todo trabalhador rural que, após a colheita e secagem do licuri, inicia a tarefa de quebrá-lo, precisa, cuidadosamente, buscar as pedras necessárias, uma, servindo de suporte para o fruto não escorregar ou afundar no chão; outra, para quebrar o coco – essa sempre a mesma, guardada até o último dia de trabalho. Engana-se quem pensa que qualquer pedra resolve a questão; a pedra de apoio não pode ter sua superfície plana, pois o licuri pode escorregar, nem muito côncava, para não dificultar o alcance da pedra de bater. Pedras escolhidas, na expressão local, a de botar e a de bater, inicia-se a tarefa.

Depois de quebrados os licuris, é preciso retirar as amêndoas. Trabalho demorado, demandando algum entretenimento em sua realização. Durante as quebras e retiradas de licuri, as histórias eram contadas e cantadas. Segundo as integrantes do grupo, quem não quisesse seu nome em alguma roda que “andasse direito”. Traições, relacionamentos escondidos, pequenos delitos, tudo servia de mote para composição de novas rodas. Era também como se flertava. Muitos casamentos tiveram início com alguma roda.

As rodas mais “famosas” saíam do ambiente do trabalho, fazendo parte também dos momentos de lazer. As festas na cidade, em sua maioria, relacionadas ao calendário religioso pela adoração dos santos católicos, eram animadas por essas rodas, cantadas e dançadas pelos habitantes da comunidade. Sandro Santana (2012) fala de um calendário regido por festas, religiosidade e trabalho ocorridas na comunidade de Lagoa da Camisa. Assemelhando-se ao que acontecia em Quixabeira,

“as danças coreográficas e os cantos eram apreendidos no lazer e no labor cotidiano, durante o trabalho e os momentos de diversão” (SANTANA, 2012, p. 46).

As histórias da cidade foram transmitidas oralmente. Lugar pacato em que, como na descrição de Drummond de uma cidadezinha qualquer, “Um homem vai devagar. Um cachorro vai devagar. Um burro vai devagar. Devagar... as janelas olham”, lá nem asfalto chegava. Era Fazenda Lagoa das Quixabeiras, às margens da estrada que ligava São José do Jacuípe a Itapeipú, rota dos tropeiros. A fazenda tornou-se vilarejo em 1943. A primeira feira livre aconteceu à sombra de um umbuzeiro; a mercadoria vinha de Jacobina, nos lombos dos animais de carga, único meio de transporte até para a entrega de correspondências. Muitas crônicas cantadas através das rodas narravam o dia a dia dessa comunidade, às vezes tecendo elogios, às vezes fazendo críticas ao comportamento das pessoas. Nomes nem sempre eram citados, mas as histórias se perpetuavam por meio do canto.

Os cantos de trabalho e as danças coreografadas do *Balanço da roseira* remetem a uma herança africana, embora no que é registrado das entrevistas, apenas duas participantes do grupo declaram-se negras. Uma delas, dona Fidécina, diz: “Esse negócio de pardo, pra mim, não existe, ou é branca, ou é preta, e eu sou preta com muito orgulho.”

Marcos da vida em comunidade e na relação com o sagrado, os cantos amenizavam a dureza do labor, atuando, ainda, na construção de identidades. “Além de estimular e dar ritmo ao trabalho, os cantos reconceitualizam a cultura a partir do sentimento de desterritorialização” (SANTANA, 2012, p. 36). Para Sandro Santana (2012), as manifestações culturais de matriz africana assimilaram elementos da cultura portuguesa durante o processo de transmissão oral ao longo dos anos. As festas e a religiosidade se configuram como “espaço estratégico de sociabilidade que possibilita e reforça os laços da vida em comunidade” (SANTANA, 2012, p. 39). Fatos sociais em um encontro entre o sagrado e o profano:

Esse encontro festivo revive a religiosidade popular, misturando o sagrado e o profano e conferindo uma carga simbólica aos sentimentos sociais. Uma forma de reinventar a adoração aos santos católicos incorporando-os ao contexto religioso, a musicalidade e ao universo sociocultural das Comunidades, que traz impressa as marcas do trabalho no campo e do sincretismo religioso das culturas portuguesa, indígena e africana (SANTANA, 2012, p. 47-48).

Câmara Cascudo, um dos pioneiros nos estudos da cultura popular no Brasil, registra, analisa e compara a presença de tradições relativas à literatura oral no Brasil, ressaltando a contribuição de portugueses, negros e indígenas e das fontes impressas da literatura oral brasileira, a partir do século XVI. Em *Literatura oral no Brasil*, publicada pela primeira vez em 1952, Cascudo realizou preciosos registros da música e da dança populares tradicionais. Por esse motivo, uma releitura dos seus escritos se mostra relevante na pesquisa acadêmica, entendendo sua importância para o campo do conhecimento da cultura popular.

Sobre a influência das culturas portuguesa, indígena e africana, traço considerado importante pelo autor na caracterização do povo brasileiro, Cascudo descreve a nação como “filhos de raças cantadeiras e dançarinas” (CASCUDO, 2006, p. 36), designando o canto e dança nas manifestações populares como “a forma de uma comunicação mais rápida, unânime e completa dentro do país” (CASCUDO, 2006, p. 36). Atesta ainda que a nossa menor influência, no que diz respeito à literatura oral, é a portuguesa, salvo a métrica das estrofes poéticas e as melodias. Considera também que “todos nascidos do ciclo das festas religiosas católicas, ou desenvolvidos e prestigiados sob sua intenção, têm existência teimosa no Brasil, resistindo, durando, sobrenadando às guerras dos letrados, dos administradores [...]” (CASCUDO, 2006, p. 36).

É certo que pode ser observado na obra de Cascudo a tendência em analisar a poesia oral como “fragmentos de uma tradição linear” (FERNANDES, 2012, p. 139), em que o presente serve para explicar o passado. No entanto, aqui o que mais importa não é delinear uma origem do canto presente no *Balanço da roseira*, mas compreender como essa oralidade atua na contemporaneidade.

2.1 DE MULHERES DA RODA AO BALANÇO DA ROSEIRA: O POPULAR E SUA ENCENAÇÃO

Hoje o canto do *Balanço da roseira* não está mais diretamente vinculado à atividade agrícola. O canto que no passado dessas mulheres aliviava a dureza da tarefa, retirado desse cenário, volta-se para o entretenimento e é permeado de elementos performanciais. O lugar das rodas é alterado. Se antes não se exigia nenhum elemento além do trabalho para acontecer, agora cantar roda é colocado

como performance e elemento da cultura popular local. Produtoras de uma cultura popular, conhecedoras dos seus espaços e de uma linguagem musical particular, o desejo de cantar, de se fazer ouvir, de sentir a vida pulsar através do canto, é mais forte que qualquer entrave.

As dificuldades não são poucas, a começar pelo local de residência de cada integrante. Duas moram em fazendas e, apesar da distância dessas moradias até o distrito sede não ser grande, são cerca de 10 km, isso por vezes atrapalha os encontros do grupo devido à escassez de transporte no município. Outro fator apontado pelas integrantes do grupo que atrapalha os encontros que são marcados para os ensaios e apresentações é o trabalho. Apesar do grupo ser composto, em sua maioria, por mulheres que estão aposentadas, isso não significa ausência de trabalho e de afazeres. Duas das participantes do grupo integram a liderança do sindicato de trabalhadores rurais do município. Há também as que estão oficialmente em atividade como servidoras públicas. Filiadas a partidos políticos e engajadas em ações e pautas da Igreja Católica, envolvem-se ainda nas atividades promovidas pelo Centro de Referência da Assistência Social, CRAS¹⁶.

A despeito das dificuldades de se reunirem, se não houver eventos públicos programados para que o grupo se apresente, elas se reúnem nas casas de amigos e vizinhos pelo prazer do canto. Essa motivação é todo e parte na constituição da cultura que as identifica e que as transforma, com a convicção de que o que fazem é importante, se não para o todo – a sociedade quixabeirense – o é para a parte – suas vidas, suas histórias. Com esse pensamento é que mudaram o nome do grupo. O designativo *Mulheres da roda* era pouco para quem vê nas quadras que entoam, no círculo que formam, na parceria das vozes e da dança a vida fazer sentido.

Stuart Hall (2011) aponta dificuldades de compreensão no que diz respeito aos termos cultura e popular e, estando estes termos juntos, as dificuldades se ampliam por conta da carga de significados que podem ter. Segundo Hall (2011), na transição para o capitalismo agrário, e daí para o capitalismo industrial, a luta se deu em torno

¹⁶ O Centro de Referência da Assistência Social é uma unidade pública que atua com famílias e indivíduos em seu contexto comunitário, visando à orientação e fortalecimento do convívio sociofamiliar. Atende famílias que, em decorrência da pobreza, estão vulneráveis, privadas de renda e do acesso a serviços públicos, com vínculos afetivos frágeis, discriminadas por questões de gênero, idade, etnia, deficiência, entre outras. Cada unidade do CRAS conta com assistentes sociais, psicólogos, estagiários e pessoal de apoio. Os recursos para implantação e manutenção dos CRAS são provenientes do Governo Federal, através do Ministério de Desenvolvimento Social e Combate à Fome (MDS), da Prefeitura e do Governo do Estado. Disponível em: <<http://www.saude.ba.gov.br/hjm/images/documentos/cras.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2016.

da cultura dos trabalhadores, sendo esse o ponto de partida para qualquer estudo sobre cultura popular e suas transformações.

As atividades rurais, a quebra do licuri são parte da cultura das classes trabalhadoras e dos pobres do município de Quixabeira. Os cantos de trabalho, hoje transformados em seu aspecto festivo, dizem respeito às relações de forças sociais que empurram para as margens da sociedade tudo o que não produz renda, capital. As identidades que se constroem nesse espaço de interposição, entre o que é posto pela sociedade capitalista e o que a cultura popular deseja manter, é onde reside o local de resistência dessa cultura. Para Hall (2011, p. 232), não apenas luta e resistência, “mas também, naturalmente, apropriação e expropriação. Na realidade o que vem ocorrendo frequentemente ao longo do tempo é a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo”.

O que se observa no *Balanço da roseira* é justamente a reorganização de uma “tradição”, não como uma “persistência das velhas formas” (HALL, 2011, p. 243), mas uma negociação diante do que lhes é imposto, atendendo a novas demandas com novos significados.

A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos. Esses arranjos em uma cultura nacional-popular não possuem uma posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica de forma inalterável. Os elementos da “tradição” não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas e antagônicas se encontram ou se cruzam. Elas procuram destacar uma forma cultural de sua inserção em uma tradição. Conferindo-lhe uma nova ressonância ou valência cultural. As tradições não se fixam para sempre: certamente não em termos de uma posição universal em relação a uma única classe (HALL, 2011, p. 243).

Dessa forma, o grupo *Balanço da roseira* recria uma memória coletiva ao partilhar entre si de um mesmo sentimento – o desejo e a alegria em cantar cantigas de roda – e do mesmo conhecimento – as cantigas de rodas que aprenderam nas quebras de licuri. Reúnem-se para encenar uma identidade. O que aqui é visto como a manifestação de uma cultura popular é o que na história foi excluído e que costuma ser compreendido como algo que tem o trágico destino de se extinguir. Canclini (2015)

aponta para as correntes responsáveis pela “teatralização do popular” – o folclore, as indústrias culturais e o populismo político – e, analisando-as, observa que o popular é muito mais construído do que algo preexistente. Nesse sentido, afirma que “nem a modernização exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar de fora da modernidade” (CANCLINI, 2015, p. 239).

Entrecruzando passado e presente, o grupo *Balanço da roseira* produz novas rodas – bem como novas experiências, novas identidades. Inventam uma tradição: o cantar na quebra de licuri para a execução de uma tarefa solidária foi o início das rodas como atualmente se conhece em Quixabeira. No entanto, hoje, as rodas não são mais as mesmas, como não é o mesmo o seu contexto de circulação. O cantar hoje seria festejo e pretexto para estabelecer com o passado uma continuidade. O historiador Eric Hobsbawm (2015) tem como um de seus interesses o desenvolvimento das tradições. Faz uso da expressão “tradição inventada” para designar “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição [...]” (HOBSBAWM, 2015, p. 8).

Segundo Hobsbawm (2015, p. 11), as tradições estão em lugar oposto às convenções, e a invenção de tradições é, em suma, “um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”. A invenção de tradições ocorre principalmente quando uma transformação da sociedade destrói os padrões postulados das “velhas” tradições. Dessa forma, os novos padrões que surgem tornam-se incompatíveis à tradição existente. Eis o terreno no qual inventam-se tradições. Ainda que a inovação seja capaz de “revestir-se facilmente de um caráter de antiguidade” (HOBSBAWM, 2015, p. 13).

A utilização de elementos antigos na feitura de novas tradições inventadas pode ser observada no grupo *Balanço da roseira*. Quando nas quebras do licuri, a composição de “grupo de roda” não era necessária. O canto, vinculado ao trabalho braçal, ganha espaço nas festas da cidade e, com as transformações das festas, ocorrem manifestações da cultura popular. Uma das integrantes do grupo, Dona Fidelcina, lavradora, 70 anos, fala que, estando já na velhice, não se adapta às festas “do povo de hoje”. Festas de banda, muitos cantores, o que filhos e netos valorizam. Reconhece também que os mais jovens não se adaptam ao que considera festa. Para

ela, festa é roda. Por isso tem prazer em participar de um grupo de mulheres que ainda se reúnem para festejar como aprendeu na infância: “quando a gente se *ajunta* e faz essa cultura velha, antiga, a gente se sente ó (faz sinal de positivo com o polegar) lá em cima”.

Dessa maneira, ao refletir sobre as motivações que conduzem este estudo pautado na cultura popular de uma determinada região, é possível pensar tal cultura na perspectiva de Hall (2009), em que as manifestações populares se movem em uma “transformação cultural”. De acordo com o autor, embora pareçam persistir, diferentes relações são mantidas “com as formas de vida dos trabalhadores e com as definições que estes conferem às relações estabelecidas uns com os outros” (HALL, 2009, p. 232). À vista disso, Hall considera que a cultura popular se colocará no terreno das transformações, não sendo “nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem”, mas sim, “o terreno sobre o qual as transformações são operadas”. Perpassa também pela necessidade de legitimar as ações de um grupo como produção cultural que identifica um povo.

No ensaio *A centralidade da cultura*, Hall (1997) examina questões culturais no contexto das mudanças sociais contemporâneas. Esse sociólogo afirma que os homens, como seres interpretativos, são instituidores de sentido. A ação social é, portanto, significativa tanto para os que a praticam quanto para os que a observam. Assim, a multiplicidade de sistemas de significados que utilizamos para definir o que as coisas representam, regula nossa conduta em relação aos outros.

Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas “culturas”. Contribuem para assegurar que toda ação social é “cultural”, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação (HALL, 1997, p. 15, grifos do autor).

Nessas práticas de significação, surge a questão da “identidade”, também amplamente discutida na teoria social. Ancorado na proposição do descentramento das identidades modernas, Hall discute a identidade cultural na pós-modernidade e, nos interessa aqui, entre outras afirmações, o conceito de “comunidades imaginadas”, argumentado por Benedict Anderson e discutido por Hall. Ao abordar a questão das identidades nacionais, afirma que as identidades “não são coisas com as quais nós

nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*” (HALL, 2014, p. 30, grifo do autor) e que “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2014, p. 31).

Não sendo, pois, uma identidade concebida isoladamente, mas mediada durante toda a existência, infere-se a relevância do reconhecimento nessa elaboração. É possível assim depreender porque as questões de identidade só são relevantes para aqueles que não alcançam reconhecimento. Segundo Zygmunt Bauman (2005), só percebemos as coisas e as analisamos quando elas se desvanecem. Dessa forma, “a ideia de ‘identidade’ nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o ‘é’” (BAUMAN, 2005, p. 26). É, portanto, em volta da noção de reconhecimento que são formados os movimentos nacionalistas, bem como os movimentos das minorias.

Sob esse prisma das culturas nacionais como discursos com os quais se produzem sentidos sobre o que é “nação”, e sentidos com os quais nos identificamos, podemos também observar os discursos de construção de identidade em movimentos de minorias, das quais o grupo *Balanço da roseira* é uma expressão. De modo igual, o argumento de Benedict Anderson (1983 *apud* HALL, 2014) sobre a identidade nacional ser uma “comunidade imaginada”, pode ser apropriado para pensar um extrato reduzido. Existindo, pois, o processo de reconhecimento de uma identidade que se constrói em negociações ao longo dos anos, “comunidades imaginadas” podem ser assim percebidas. Ao reivindicar o reconhecimento de sua condição de manifestação da cultura popular de Quixabeira, o *Balanço da roseira* elabora noções que constroem, para as integrantes, a identidade cultural que requerem. As ideias de pertencimento e identidade se elaboram conectadas às memórias que ligam “seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2014, p. 31). Ao ser questionada sobre a importância do grupo para o município Eva afirma:

Na minha opinião é uma coisa de muito valor porque era uma coisa que a gente tinha de muito tempo, muito tempo e fracou, depois renovou e agora a gente tá tentando erguer e eu acho que tem muito valor isso aí. Uma coisa que nossos filhos, minhas filhas, minhas netas, não alcançou esse tempo que a gente fazia isso e hoje elas tem como ver e até querer se engajar no grupo. Como lá a gente tá querendo criar um grupo lá e elas vão entrar no meio, filha, neta, as vizinhas, que já é filho desse grupo daqui.

Hall (2014) então estabelece cinco pontos sobre os quais as comunidades são “imaginadas”. O primeiro aponta para as narrativas locais, como são contadas e recontadas “nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular” (HALL, 2014, p. 31). São essas narrativas que dão significado a uma existência ordinária, numa possibilidade de conectar a vida diária a um destino maior que nos antecede e continuará depois que deixarmos de existir. Essa ideia de um plano linear e contínuo conduz à segunda proposição do autor, “a ênfase das origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade”. Uma representação de identidades que exista desde o nascimento e que será perpetuada. A terceira estratégia discursiva diz respeito ao que Hobsbawn e Ranger (2015) chamam de invenção da tradição, que facilmente se comunica com o quarto exemplo de narrativa de uma cultura: o mito fundacional, “uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real’, mas de um tempo ‘mítico’” (HALL, 2014, p. 33). Conduzindo, desse modo, à quinta estratégia discursiva, a ideia de um povo original.

De natureza igual acontece com as histórias do *Balanço da roseira*. Questionadas individualmente ou em grupo, as mulheres atestam a “origem” das rodas: o canto de trabalho nas quebras de licuri. Das quebras de licuri, para as festas locais, o canto é transposto da sua “origem”, com uma nova finalidade, a brincadeira, a festa. Hoje, as rodas são, indubitavelmente, na concepção das integrantes do grupo, manifestação da cultura popular de Quixabeira, como é possível observar na dala de Fidelcina:

O pensamento da gente é de valorizar cada vez mais a cultura. Mas não sei assim se eles tão...mas a gente vê que tem gente que dá o valor, porque a gente vê que tem gente que diz assim: “é bom que não deixe acabar”, não é? Agora eu gostaria que eles valorizasse mais pra dividir pelo menos as coisa dos idosos das coisas que tem aí né? Porque as coisas do novo pra nós idoso, nós não se adapta e nossas coisas eles não se adapta, mas é uma coisa que, como ela colocou, que nossos netos e bisneto têm uma história pra dizer, ó como era isso aí, pra mim tem que ter um valor. Não sei se o povo tá dando esse valor e tá enxergando isso, mas pra mim não é em vão essa brincadeira que a gente faz. É uma brincadeira de ter seus valores como tem hoje a sociedade né?

Todas as construções discursivas sobre identidade nacional, transportadas para um campo menor, de uma identidade local, podem direcionar para questões

semelhantes. A identidade de um lugar é forjada ao longo do tempo, é negociada por cada indivíduo que a troca ou sobrepõe. O discurso construído em torno de uma identidade local parte da visão que temos do que nos rodeia e dos modos que agimos e interagimos com o que está posto ao nosso redor, ou, ainda, com o que somos capazes de perceber da vida em sociedade. Atestar a existência de uma identidade cultural é, dessa forma, construí-la, produzindo sentidos sobre uma localidade e, “esses sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (HALL, 2014, p. 31).

Diante dessas afirmações, podemos compreender a ideia de “comunidades imaginadas” sob a perspectiva da identidade cultural. Desenvolvida a partir das construções identitárias de cada sujeito em seu contexto sociocultural, a identidade de uma cultura conecta-se com o que cada indivíduo percebe do mundo que o circunda e, dessa maneira, este indivíduo se posiciona em relação ao que compreende da sua realidade. Nesse aspecto, a identidade cultural é construída a partir dos patrimônios simbólicos compartilhados entre os membros de uma sociedade.

Mas não podemos pensar na atuação do “povo” de forma ingênua e isolada em uma busca pela manutenção de sua cultura como algo autêntico, pois “[...] não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais” (HALL, 2011, p. 238). Se o grupo *Balanço da roseira* subsistiu até aqui, outras “forças” contribuíram para isso, retirando-se, assim, a ideia de uma atuação pura e exclusiva do povo, embora exista um imaginário que a alimenta. Em entrevista, a coordenadora do grupo, Edinalva Brito, afirma que em 2001 o grupo recebeu o incentivo da Fundação de Apoio a Empreendimentos Educacionais e Culturais de Quixabeira (FAEECQ), fundada pela professora Cláudia Santana. Sergipana de Laranjeiras, cidade histórica e uma das mais importantes do seu estado, Cláudia reside em Quixabeira desde 2000, e o desejo de fundar a FAEECQ surge por uma inquietação particular, um ano após ela se mudar para Quixabeira. Em sua cidade natal, afirma ter sido engajada nas manifestações da cultura popular local, e desse envolvimento sentia falta ao se mudar para Quixabeira. Essa inquietação a fez desejar “movimentar” a cidade dentro do campo cultural para que ela própria tivesse alguma ocupação.

Uma das primeiras mobilizações da FAEECQ aconteceu para as comemorações do dia do Folclore, quando reuniram os grupos de variadas

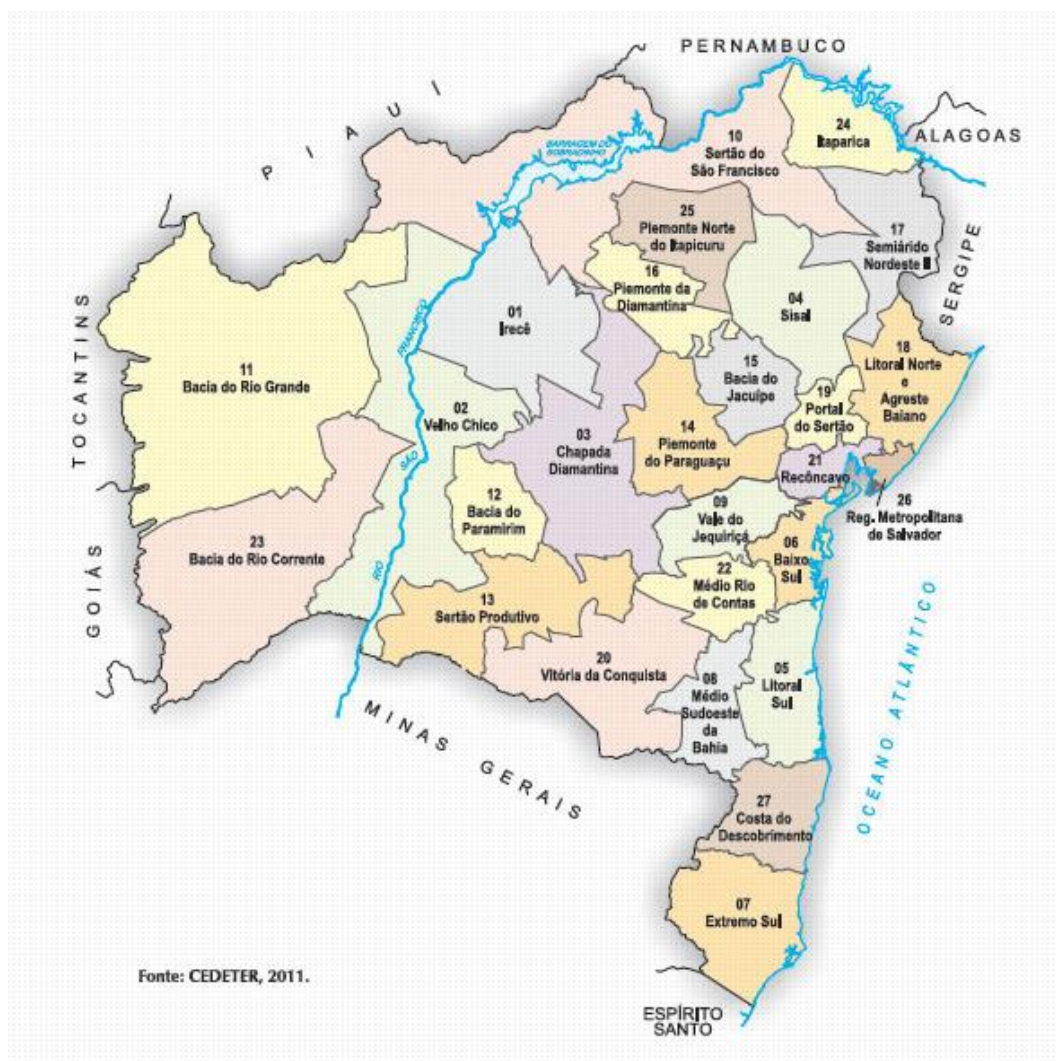
manifestações populares do município, dentre esses, o grupo *Balanço da roseira*, que na ocasião era designado por *Mulheres da roda*. Para a coordenadora do grupo, tal fundação foi um despertar, uma renovação. Embora esteja inativa, deixou sua influência. Organizaram-se também outros grupos de roda no município após a visibilidade que a FAEECQ deu a essas manifestações. Apesar disso, nenhum desses grupos possui um registro oficial perante a prefeitura municipal, e suas ações dependem, em sua maioria, das atividades propostas na agenda da Secretaria de Educação e do Departamento de Esporte e Cultura¹⁷. Além dessa agenda, as apresentações do grupo estão condicionadas a convites externos de instituições de ensino e religiosas: seminários, quermesses, comemorações aos santos padroeiros locais etc. Ou ainda, quando de forma independente, reúnem-se na casa de algum morador para cantar.

Conforme Cláudia Santana e Edinalva Brito, os suportes oferecidos pela prefeitura de Quixabeira às atuações do grupo são o fornecimento do material para a confecção das roupas utilizadas nas apresentações e a disponibilização de transporte e alimentação quando as apresentações acontecem fora da cidade. Nenhuma ação institucionalizada até agora foi feita para apoiar a permanência e atuação do grupo por parte da prefeitura local. No entanto, há ações governamentais que podem contribuir ao fomentar a atuação e permanência dos grupos populares em Quixabeira. Dentre essas ações, tem destaque a nova regionalização do estado da Bahia, baseada em territórios de identidade.

A regionalização institucionalizada se propõe a reivindicar mudanças nos modos de compreender cada região. A proposição é delimitar os territórios do estado não mais em uma perspectiva estritamente econômica, mas buscando priorizar as relações dos habitantes com suas regiões sob um aspecto sociocultural. Um dos objetivos primordiais descritos para essa nova regionalização é que os sujeitos envolvidos nesse processo tenham voz e vez nas políticas culturais implementadas.

¹⁷ Na prefeitura de Quixabeira, há um Departamento de Cultura e Esporte, vinculado à Secretaria de Educação. No entanto, não há registros, na prefeitura, dos grupos culturais do município, nem projetos voltados para a cultura local. Segundo o responsável pelo Departamento, Fábio Bonfim, em 2015 a Fundação Palmares, em parceria com a UFBA, esteve no município para realizar um mapeamento das manifestações culturais afrodescendentes e disponibilizou para o Departamento de Cultura um modelo de ficha de identificação para registrar cada grupo. Essa catalogação ainda não foi feita, embora seja do conhecimento do Departamento a existência de grupos e suas respectivas localidades no município.

Imagem 4 – Divisão em Territórios de Identidade no estado da Bahia¹⁸.



Fonte: <<https://territoriosculturaisbahia.wordpress.com/divisao-territorial/>> Acesso em: 07 mar. 2016.

A adoção de uma nova regionalização do Estado da Bahia, como unidades de planejamento das políticas públicas do estado baiano, aconteceu no ano de 2007, sob o governo de Jacques Wagner. A proposta dessa nova regionalização é reconhecer a legitimidade da divisão territorial que foi conformada a partir de um processo de construção social estimulado pelo Governo Federal desde 2003. “Com o objetivo de

¹⁸ Atualmente os 417 municípios baianos estão inseridos em 27 Territórios de Identidade, sendo eles Irecê, Velho Chico, Chapada Diamantina, Sisal, Litoral Sul, Baixo Sul, Extremo Sul, Médio Sudoeste da Bahia, Vale do Jequiriçá, Sertão do São Francisco, Bacia do Rio Grande, Bacia do Paramirim, Sertão Produtivo, Piemonte do Paraguaçu, Bacia do Jacuípe, Piemonte da Diamantina, Semiárido Nordeste II, Litoral Norte e Agreste Baiano, Portal do Sertão, Vitória da Conquista, Recôncavo, Médio Rio de Contas, Bacia do Rio Corrente, Itaparica, Piemonte Norte do Itapicuru, Metropolitano de Salvador e Costa do Descobrimento. O território da Costa do Descobrimento foi desmembrado do território do Extremo Sul em 2012.

identificar prioridades temáticas definidas a partir da realidade local, possibilitando o desenvolvimento equilibrado e sustentável entre as regiões”¹⁹. Para tanto, buscou-se uma distinção preliminar das regionalizações construídas no cotidiano dos moradores de cada localidade. Tais aspectos vão se consolidando como uma apropriação simbólica e material do território. Desse modo, as regionalizações institucionais servem de base para a atuação do governo nas estratégias de desenvolvimento regional.

A regionalização institucional resulta, portanto, da atuação do Estado, ao contrário daquela regionalização que é condicionada pela ação da sociedade, que, para isso, se utiliza de mecanismos de organização regional histórica e culturalmente construídos, valendo-se da estruturação existente como base para definição de funções territoriais [...]. Por outro lado, se a identidade cultural deve servir como paradigma para a definição dos limites de uma região, faz-se necessário compreender os códigos de representação e significação dos grupos sociais que ali vivem (SERPA, 2015, p. 14-15).

Angelo Serpa, professor titular de Geografia Humana da Universidade Federal da Bahia, é organizador do livro *Territórios da Bahia*. Essa publicação traz os resultados de pesquisas sobre as políticas de desenvolvimento territorial e cultural implementadas a partir de 2007 no estado baiano, com uma nova regionalização do estado em territórios de identidade²⁰. Em tal estudo, busca-se analisar “as relações existentes entre cultura e poder na articulação e na implementação dessas políticas a partir de estudos de caso” (SERPA, 2015, p. 9).

Para Serpa (2015), o desafio se afigura ao buscar convergências entre esses dois processos distintos. Serpa (2015, p. 20) questiona até que ponto tal regionalização, que se propõe a priorizar uma abordagem sociocultural para

¹⁹ Disponível em: <<http://www.seplan.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=17>>. Acesso em: 10 maio 2016.

²⁰ No início de 2007, o Fórum Baiano de Agricultura Familiar reivindica a institucionalização dos 26 Territórios de Identidade da Bahia como norteador para o planejamento público estadual, o que balizou a elaboração do mapa com as novas regiões do estado, tendo o envolvimento de outras secretarias de governo nesse processo. A partir de então, os territórios rurais passaram a ser chamados de Territórios de Identidade. O programa Territórios de Identidade foi instituído pelo Decreto 12.354, de 25.08.2010, estabelecendo o conceito de Território de Identidade e normatizando esses territórios através do Plano Plurianual. Estabelece ainda que os órgãos públicos envolvidos podem fazer acordos de cooperação tanto com a administração pública quanto com entidades privadas e institui o Conselho Estadual de Desenvolvimento Territorial – CEDETER, “órgão de caráter consultivo e de assessoramento, vinculado à SEPLAN, com a finalidade de subsidiar a elaboração de propostas de políticas públicas e estratégias para o desenvolvimento territorial sustentável e solidário do Estado da Bahia.”. Disponível em: <http://www.seplan.ba.gov.br/arquivos/File/politicaterritorial/PUBLICACOES_TERRITORIAIS/Historico_da_Politica_Territorial_da_Bahia.pdf>. Acesso em: 15 set. 2016.

conceituar as regiões, “poderia aproximar a atuação da sociedade e do Estado na articulação de políticas culturais e de desenvolvimento regional”. O autor aponta ainda para a reflexão de alguns aspectos dessa nova regionalização ao conceituar o discurso regionalista como performativo, já que pretende estabelecer como legítima uma construção simbólica e política, sem abandonar as relações sociedade-natureza. Segundo o autor, a toponímia dessa nova regionalização institucional da Bahia prioriza elementos físicos e naturais, com ênfase nas bacias hidrográficas – Bacia do Paramirim, Bacia do Jacuípe, Bacia do Rio Corrente, Velho Chico, Médio Rio de Contas e Vale do Jiquiriçá – e nos aspectos climáticos e vegetação predominante: Sertão do São Francisco, Sertão Produtivo, Portal do Sertão, Semiárido Nordeste, Agreste de Alagoinhas / Litoral Norte; indicando a persistência de representações regionais construídas a partir de elementos naturais, embora, em tese, o governo afirme ter usado como base critérios socioculturais²¹.

Sobre os critérios utilizados pelo governo do estado da Bahia para essa nova regionalização, foi publicada pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia²², em 2013, uma cartilha intitulada *Território e identidade*, que faz parte da Coleção Política e Gestão Culturais. Com o intuito de divulgar os conceitos que norteiam a territorialização das políticas de cultura, neste material encontramos os Territórios de identidade do estado da Bahia caracterizados como espaços geograficamente definidos através da especificidade de cada região. De acordo com essa publicação, a nova regionalização do estado foi concretizada “com base numa consulta popular

²¹ Segundo Serpa (2015), os técnicos das secretarias do estado entrevistados para realização da pesquisa, que culminou com o livro *Territórios de identidade*, admitem os entraves na operacionalização dessa política cultural a partir da nova regionalização. Sinalizam, conforme Serpa (2015), que os territórios com maior dificuldade de identificação territorial são aqueles mais urbanizados, como é o caso de Vitória da Conquista, já que o nome da cidade é também o nome do território de identidade, o que se opõe à prerrogativa da regionalização com base no conceito de região cultural.

²² Interessa aqui salientar um breve histórico da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. A SECULT passou por várias transformações desde sua criação, em 15 de julho de 1987, pelo então governador Waldir Pires. O novo órgão visava proporcionar autonomia ao segmento da cultura, antes vinculado à função educação. Em 1989, o governador Nilo Coelho reformulou a Secretaria Estadual de Cultura extinguindo alguns órgãos e criando outros. A partir de 22 de maio de 1991, a Secretaria de Cultura foi extinta pela reforma administrativa durante o governo Antônio Carlos Magalhães. Com o Ministério da Cultura também desativado pelo presidente Fernando Collor, os antigos órgãos e atribuições da Secretaria de Cultura da Bahia foram incorporados pela Secretaria de Educação, que passou a se chamar, de 1991 a 1994, Secretaria de Educação e Cultura. Em 1995, foi instituída a Secretaria da Cultura e Turismo. Apesar dos ganhos na gestão conjunta das políticas governamentais de cultura e de turismo, considera-se que esta fusão limitou a atuação do governo no campo da cultura. A Secretaria de Cultura foi separada do Turismo, em 28 de dezembro de 2006, por solicitação do governador eleito Jaques Wagner e da equipe de transição de governo – trazendo nova mudança significativa sobre a forma de conceber e gerir a cultura na Bahia e compreendendo a necessidade de uma secretaria específica para a área. Disponível em: <<http://www2.cultura.ba.gov.br/a-secretaria/historico/>>. Acesso em: 15 set. 2016.

às comunidades, a partir de seu sentimento de pertencimento e representações sociais, identificaram tais territórios, que são unidades de planejamento das políticas públicas do Estado” (PERAFÁN, 2013, p. 17).

Esse material se organiza explicitando, inicialmente, os termos “território” e “identidade” como conceitos interligados. Define território como “a expressão política de organização” dos espaços regionais e locais com o intuito de “alcançar objetivos comuns e que nele se evidenciam mobilizações concretas frente a finalidades concretas” (PERAFÁN, 2013, p. 9). O conceito de identidade é apresentado pelos autores com base na afirmação de Rafael Echeverri (2009), para o qual a identidade é a “expressão de traços diferenciadores e distintivos da população pertencente a um espaço, o que a converte no espírito essencial, básico e estruturante do território”. Após as conceitualizações, a publicação em pauta expõe o território e a identidade como balizadores de políticas públicas:

O conceito de Território de Identidade dialoga de forma muito particular com a visão multidimensional do desenvolvimento, na medida em que as identidades são estabelecidas por um conjunto de elementos diversos: ambientais, sociais, culturais, econômicos e políticos. A realidade se impõe na caracterização do território de identidade e aponta para a necessidade de ser considerada na sua totalidade, na construção de soluções para o desenvolvimento territorial, valorizando a pluralidade dos atores e a multisetorialidade das políticas públicas (PERAFÁN, 2013, p. 13).

As regiões ligadas ao setor agrícola foram mais facilmente identificadas, pois contaram com as ações do Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA) a partir de 2003. Com o objetivo de atender a esse setor agrícola, especialmente a agricultura familiar, o MDA, por intermédio da Secretaria de Desenvolvimento Territorial (SDT), introduziu o Programa Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Territórios Rurais (Pronat). A princípio, foram identificados na Bahia cinco territórios para participar do programa: Sisal, Chapada Diamantina, Litoral Sul, Velho Chico e Irecê. Atualmente são 14, com o acréscimo dos territórios Semiárido Nordeste II, Sertão do São Francisco, Bacia do Rio Corrente, Sertão Produtivo, Itaparica, Baixo Sul, Piemonte do Paraguaçu e Bacia do Jacuípe (SERPA, 2015, p. 24).

Os municípios formadores do Território Bacia do Jacuípe se apresentam com características semelhantes em suas identidades geofísicas, culturais e econômicas. E, embora revelem especificidades no campo político-administrativo, há um forte traço

de identificação entre eles: o vínculo com a produção rural. Segundo o Plano territorial de desenvolvimento sustentável do Território Bacia do Jacuípe, publicado em 2010, a maioria da população que integra esse território (55%) vive no campo. Apesar disso, os dados oficiais revelam que a agropecuária tem peso igual às atividades industriais, nesse território, para a formação do PIB. No entanto, o que se observa no PTDS é que “uma parcela significativa de tudo que é produzido (feijão, farinha, carne, leite etc.) é destinada ao autoconsumo e não aparece na contabilidade oficial” (PTDS, 2010, p. 12).

Observa-se ainda que os indivíduos residentes nas cidades mantêm um vínculo com o meio rural, com suas tradições e cultura. Portanto, é necessário pensar nos planejamentos para estes municípios de forma integrada e orgânica, “considerando o rural e o urbano como integrantes de um mesmo conjunto” (PTDS, 2010, p. 12). Justificam assim que, embora o PTDS esteja mais focado para ações no espaço rural, busca contemplar o todo, “até porque não seria possível pensar o desenvolvimento sustentável sem um planejamento holístico, sistêmico e integral” (PTDS, 2010, p. 12). Em concordância com essas afirmativas, Perafán (2013, p. 16) declara:

O planejamento com base nos Territórios de Identidade revela a necessidade de rever prioridades nas políticas públicas para promover cidadania nos espaços rurais e para realizar uma verdadeira inclusão espacial, integrando campo e cidade dos municípios rurais com menos de 50 mil habitantes, que correspondem a 89% de todos os municípios do Brasil. O mais importante porém, é a capacidade de implantar um sistema equitativo na gestão pública do país, direcionando para o meio rural o melhor de cada política pública, aumentando o interesse da população por viver em seus territórios [...]

Com o propósito de identificar as prioridades definidas com base na realidade local, os idealizadores dos Territórios de Identidade priorizam o protagonismo dos atores sociais em tomada de decisões participativas, enfatizando o quão importante é que “os programas de desenvolvimento territorial tenham considerado os atores locais na definição dos recortes territoriais”²³ (PERAFÁN, 2013, p. 20).

²³ Exemplo disso é a ação dos municípios que compõem a Bacia do Jacuípe na busca pela inserção de dois municípios ao Território de Identidade, Capim Grosso e Serrolândia. Estes municípios atualmente pertencem ao Território Piemonte da Diamantina, mas, segundo a administração pública local, há manifestações da sociedade civil e do poder público local para que os municípios passem a fazer parte do Território com o qual se identificam, posto que já façam parte do Consórcio Público da Bacia do Jacuípe. Para a concretização dessa mudança, em 2015, as 14 Câmaras Municipais aprovaram o projeto da inclusão destes municípios ao território, e com a Nota Técnica (Nº007/2015) do Conselho Estadual de Desenvolvimento Territorial (CEDETER) recomendaram a alteração, além da

Assim como a regionalização do estado da Bahia em Territórios de identidade influencia as políticas públicas culturais podendo contribuir na manutenção do grupo *Balanço da roseira* e reconhecimento de sua identidade cultural, há outros agentes negociadores que interferem na atuação do grupo assim como na cultura popular de Quixabeira. Destaca-se aqui a criação da Cooperativa de Produção da Região do Piemonte da Diamantina, COOPES, instituída em 2005 por produtores e produtoras rurais pertencentes ao território de identidade da Bacia do Jacuípe. A criação da cooperativa tem como prerrogativa ser um mecanismo de defesa dos interesses econômicos dos seus associados, facilitando a comercialização dos produtos agrícolas que os levaram a se libertar do comércio intermediarista. A cooperativa também busca viabilizar alternativas para que o pequeno produtor esteja inserido no mercado local, regional, nacional e internacional, pautados pelos princípios da economia solidária. É ainda parte da visão da COOPES acreditar na agricultura familiar como uma possível estratégia para um desenvolvimento sustentável na região²⁴.

Com sede na cidade de Capim Grosso, e tendo como Diretora-Presidente Bernadete Maria Carneiro da Silva, a COOPES reúne os coletores de licuri do Território Bacia do Jacuípe e estabelece regras, da colheita à transformação do fruto. A cooperativa reúne cerca de 130 mulheres, de 30 comunidades, que se ocupam da colheita, abertura do fruto e transformação em produtos diversos²⁵. Além do objetivo de ampliar as possibilidades do produto, identificando oportunidades de mercado, a Cooperativa também está envolvida no combate ao desmatamento do licurizeiro²⁶,

resolução do Colegiado do Território Bacia do Rio Jacuípe que aceitou a presença dos municípios de Capim Grosso e Serrolândia. Atualmente, o Projeto de Lei Nº 21.474/2015, que institui o Plano Plurianual Participativo – PPA do Estado da Bahia para o quadriênio 2016-2019, está em tramitação na Assembleia Legislativa da Bahia.

²⁴ Disponível em: <<http://www.coopes.org.br/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

²⁵ Com ações que partem da proposta de sociedade justa e igualitária, a COOPES não atua de forma isolada. Para entender a atuação dessa Cooperativa na região, é importante ainda traçar seu percurso até a fundação. A atual representante comercial da COOPES, a produtora Josenaide de Souza Alves, antes da fundação da cooperativa e em parceria com outras mulheres da zona rural, iniciaram as pesquisas e experiências com o licuri para a produção de alimentos incentivada pelo Projeto Conviver, um projeto de extensão da Escola Família Agrícola de Quixabeira, fundada em 04 de março de 1994.

²⁶ Em 2012 foi realizada a I Conferência Regional de Desenvolvimento Sustentável do Bioma Caatinga – A Caatinga na Rio+20, que formalizou os compromissos a serem assumidos pelos governos, parlamentos, setor privado, terceiro setor, movimentos sociais, comunidade acadêmica e entidades de pesquisa da região para a promoção do desenvolvimento sustentável do bioma. Estes compromissos foram apresentados na Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável - Rio +20 e estão documentados na Declaração da Caatinga. Disponível em: <<http://www.meioambiente.mg.gov.br/images/stories/newsletter/cartadacaatinga-rio20.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

compreendendo que dessa palmeira dependem muitas das comunidades locais e a fauna da região, para sobreviver, posto que muitos animais se alimentam do licuri.

De acordo com o site da COOPES, a filiação na União Nacional das Cooperativas da Agricultura Familiar e Economia Solidária, UNICAFES, dilatou o universo e intercâmbios da Cooperativa junto às outras Cooperativas da Bahia e Brasil, motivando as produtoras e produtores rurais a comercializar seus produtos por meio da cooperativa. Dessa forma, a COOPES passou a participar de Feiras e Exposições, reuniões sobre Cooperativismo e visitas de intercâmbio, inserindo-se, assim, no mundo da produção familiar e economia solidária, do mercado justo e solidário e da produção orgânica, bem como da Associação *Slow Food* Itália-Brasil e da Rede Terra Madre²⁷.

Em 2007, a COOPES participou de Feiras e Rodadas de Negócios realizando uma pesquisa sobre os valores nutricionais do licuri, em parceria com a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, de Vitória da Conquista. Com isso, fortaleceu e lançou no mercado a nova produção da cocada e do licuri torrado e inscreveu o licuri no catálogo *Arca do gosto*²⁸. A partir disso, surge a iniciativa para a realização das Festas do Licuri na região, com o objetivo de tornar visível a cultura do licuri e preservar os licurizeiros no bioma caatinga.

Desde 2008 a COOPES organiza a Festa do Licuri. O evento é um festival de cultura e tradição, espaço para que a população possa interagir, onde se canta, dança, encontra com amigos, degusta inúmeras receitas preparadas com licuri e participa-se de concursos. O festival celebra a cultura do licuri e dissemina a importância da espécie, a necessidade de preservação, seus valores nutricionais e culinários, além de ser um momento de troca de saberes e experiências entre produtores, consumidores e visitantes. A cada ano, a Festa do Licuri acontece em um dos municípios formadores da Bacia do Jacuípe. No ano de 2016 o festival aconteceu em

²⁷ O Terra Madre é um projeto concebido pelo *Slow Food*, e tem, atualmente, como ponto central a convicção de que “comer é um ato agrário e produzir é um ato gastronômico”. Dessa forma, o Terra Madre tem por objetivo dar voz e visibilidade aos agricultores, pescadores e criadores que povoam o mundo. A rede do Terra Madre foi lançada na reunião inaugural de 2004 em Turim, Itália. Os três encontros mundiais das comunidades do alimento Terra Madre, organizados pelo *Slow Food*, desde então, promovem o encontro de milhares de agricultores, produtores, chefs, educadores, jovens e ativistas de 150 países, para que possam trabalhar juntos para melhorar o sistema alimentar mundial. Disponível em: <<http://terramadre.slowfoodbrasil.com/tmb2010/sobre/>>. Acesso em: 15 set. 2016.

²⁸ A *Arca do gosto* é um “catálogo mundial que identifica, localiza, descreve e divulga sabores quase esquecidos de produtos ameaçados de extinção, mas ainda vivos, com potenciais produtivos e comerciais reais. O objetivo é documentar produtos gastronômicos especiais, que estão em risco de desaparecer”. Disponível em: <<http://www.slowfoodbrasil.com/arca-do-gosto>>. Acesso em: 15 set. 2016.

Alto do Capim, comunidade quilombola do município de Quixabeira. No entanto, o *Balanço da roseira* não foi convidado a participar do evento.

Em colaboração com a COOPES, o projeto Fortalezas²⁹ promove os produtos regionais no mercado local e nacional. Um dos primeiros passos do projeto foi a formação e sensibilização dos produtores e dos funcionários administrativos da COOPES sobre a importância da palmeira de licuri. Estima-se que cada família produz uma média de dez quilos por mês, chegando a uma produção média total de mil quilos por mês, na região³⁰. A colheita do licuri no município de Quixabeira ainda acontece de forma manual, sendo a Associação de Pequenos Produtores de Jaboticaba uma das principais fornecedoras do produto à COOPES.

Nessa interação articulada entre produtores rurais, cooperativa, instituições de ensino, órgãos governamentais, associações nacionais e internacionais, percebe-se uma circularidade de elementos culturais, atestando o que Néstor García Canclini afirma em *Culturas híbridas*. Não se pode pensar nos fenômenos culturais como exclusivos dos grupos populares. Há a interseção de vários polos na constituição de uma cultura local.

A evolução das festas tradicionais, da produção e venda de artesanato revela que essas não são mais tarefas exclusivas dos grupos étnicos, nem sequer de setores camponeses mais amplos, nem mesmo da oligarquia agrária; intervêm também em sua organização os ministérios de cultura e de comércio, as fundações privadas, as empresas de bebidas, as rádios e a televisão. Os fenômenos culturais *folk* ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais, e transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações (CANCLINI, 2015, p. 220-221).

²⁹ Fortalezas são projetos do *Slow Food* iniciados em 1999, para ajudar os pequenos produtores a resolver suas dificuldades, reunindo produtores isolados e conectando-os com mercados alternativos, mais sensíveis à sua situação e que valorizam os seus produtos.

³⁰ No município de Quixabeira são parceiros da COOPES a AFACAMUQ (Associação das famílias carentes do município de Quixabeira), que faz a distribuição do leite de cabra, mel e outros produtos aos grupos da Pastoral da Criança; o Convênio CONAB; a APPJ (Associação de Pequenos Produtores de Jaboticaba), fornecendo diversos produtos para a cooperativa; o CAE (Conselho da Merenda Escolar de Quixabeira e Capim Grosso), trabalhando na aquisição de Merenda Escolar; a Pastoral da criança paroquial, articulando a distribuição de alimentos pelo convênio Conab. Além de rádios comunitárias de Capim Grosso e Quixabeira, realizam a divulgação dos produtos, e o STTR (Sindicato dos trabalhadores e trabalhadoras rurais de Capim Grosso e Quixabeira), responsável pela articulação e documentação dos produtores. Disponível em: <<http://www.coopes.org.br/>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

Em consonância com Hall (2009), Canclini (2015) acredita ser possível analisar as manifestações populares levando em consideração suas interações com a cultura de elite e indústrias culturais. Sob essa nova perspectiva, sistematiza seis refutações à visão clássica dos folcloristas: o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais; as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular; o popular não se concentra nos objetos; o popular não é monopólio dos setores populares; o popular não é vivido pelos sujeitos populares com complacência melancólica para com as tradições; a preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação.

Entrecruzando as afirmativas de Canclini (2015) com as ações que envolvem a cultura popular de Quixabeira, vemos que a modernidade não extinguiu as ações sociais em torno da cultura do licuri – cooperativas atuam para manutenção dessa produção, festas são promovidas, o canto ligado ao trabalho rural permanece na existência de grupos de roda. Há uma continuidade das ações por meio daqueles que desejam manter essa herança através da renovação, embora os grupos que se envolvem nessas atividades não sejam a representatividade da maioria da população. A tradição que se cria a partir do licuri é uma forma de legitimar o presente em uma projeção do passado. As mulheres do *Balanço da roseira* já não estão diretamente envolvidas na produção agrícola, não é o objeto “licuri” que mais lhes importa, esse é o mote a partir do qual encena-se a experiência coletiva.

Dessa maneira, ponderar a atuação do grupo *Balanço da roseira* na qualidade de manifestação da identidade cultural do município de Quixabeira, implica discernir quem são as mulheres que compõem o grupo. Mais da metade do grupo é composto por senhoras acima dos 65 anos de idade, entre elas há professoras, lavradoras, sindicalistas, funcionárias públicas, donas de casa. Aposentadas ou em atividade, são todas católicas e, devotas em sua religião, algumas atuam nas mediações da Pastoral da criança. Todas desfrutam da memória do canto de trabalho, das rodas, nas quebras de licuri do município de Quixabeira.

O que o grupo *Balanço da roseira* representa para seu local de atuação não está fixado apenas em uma “tradição”. Segundo Bhabha (2010), as negociações feitas pelas minorias que buscam reconhecimento são pautadas em aspectos que não se limitam à persistência da tradição; “ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem

sobre as vidas dos que estão ‘na minoria’” (BHABHA, 2010, p. 21). Reconhecer a tradição é uma parte desse processo de identificação. “Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição” (BHABHA, 2010, p. 21). Inventam a tradição: as rodas agora são apresentações, *performances* para serem vistas. O passado é renovado, modifica-se na atuação presente, “O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (BHABHA, 2010, p. 27).

2.2 À SOMBRA DA QUIXABEIRA SE QUEBRA O LICURI: FORJANDO IDENTIDADES

Como já observado através dos diversos setores que têm se envolvido nas questões identitárias da cultura local, não podemos encarar as manifestações da cultura popular como exclusivas dos setores populares. Há uma interação constante nas sociedades modernas entre o poder hegemônico e os fenômenos culturais populares e, nessa interação, percebe-se ainda que não há por parte dos setores populares o desejo de permanecerem isolados na sua produção cultural, e sim a aspiração em reelaborar a tradição transitando na modernidade. O grupo *Balanço da roseira* já participou de programas na rádio comunitária local e manifesta o desejo de um dia gravar um CD. Algumas das integrantes do grupo usam redes sociais para divulgar fotos e vídeos das apresentações que realizam. Tais ações corroboram as reflexões de Canclini e de outros pensadores, como Stuart Hall (2011, p. 238), para o qual “as pessoas comuns não são uns tolos culturais, elas são perfeitamente capazes de reconhecer como as realidades da vida da classe trabalhadora são reorganizadas, reconstruídas e remodeladas [...]”.

Essas ações remetem também ao que o pensador marxista inglês Raymond Williams (1992) estabelece em suas concepções sobre os estudos culturais. Partindo de uma teoria materialista da cultura, considerando-a em seu papel social, Williams (1992) entende os bens culturais como resultados de meios de produção. Tais meios são materiais e organizados em relações sociais abrangendo instituições, convenções e formas. Para tanto, propõe-se a redefinir o termo “cultura”, que pode ser entendida “como o sistema de significações mediante o qual necessariamente [...] uma dada

ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 1992, p. 13).

Para esse pensador, a complexidade que gira em torno do termo cultura possibilita, em seus estudos sociológicos, partir de uma retrospectiva histórica dos diferentes sentidos e significados do termo. Desse modo, analisa-se suas mudanças semânticas e como se relacionam com as mudanças sociais, já que, para o teórico inglês, não há neutralidade na linguagem, mas, antes, a linguagem atua como produtora de sentidos e valores, legitimando ideologias.

Williams (2011, p. 53) aborda a questão da hegemonia reiterando que em toda sociedade sempre haverá “um sistema central de práticas, significados e valores que podemos chamar apropriadamente de dominante e eficaz”. O conceito do sistema dominante institui um determinado sentido de realidade “para a maioria das pessoas em uma sociedade”. Tal “sentido de realidade” dificulta o modo que a maior parte dos indivíduos, na sociedade, têm de mover-se, embora o sistema dominante não seja estático (WILLIAMS, 2011, p. 53). Consequentemente, para entender uma cultura dominante, esse autor declara ser necessário compreendermos o processo de incorporação:

[...] há um processo que chamo de “tradição seletiva”: o que, nos termos de uma cultura dominante efetiva, é sempre assumido como “a tradição”, “o passado significativo”. Mas sempre o ponto-chave é a seleção – a forma pela qual, a partir de toda uma área possível do passado e do presente, certos significados e práticas são escolhidos e enfatizados, enquanto outros significados e práticas são negligenciados e excluídos. De modo ainda mais importante, alguns desses significados e práticas são reinterpretados, diluídos ou colocados em formas que dão suporte ou, ao menos, não contradizem os outros elementos dentro da cultura dominante eficaz (WILLIAMS, 2011, p. 54).

O estudioso referido ressalta ainda que tal processo “está continuamente ativo e adaptando-se” (WILLIAMS, 2011, p. 54). Introduz, desse modo, a distinção entre os termos “residual” e “emergente”, distinguindo-os. Williams (2011) considera importante traçar uma diferença entre o que seria “arcaico” e “residual”. O conceito de residual diferencia-se do arcaico, já que este pode ser reconhecido como elemento do passado, enquanto o “residual” é formado no passado, mas se apresenta de forma ativa no processo cultural, atuando nos sujeitos.

Por “residual” quero dizer que algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante são, todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores (WILLIAMS, 2011, p. 56).

Por “emergente”, entende-se o que designa “novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências” (WILLIAMS, 2011, p. 57), e que é criado continuamente. No entanto, “a tentativa de incorporá-las é imediata só porque são parte [...] da prática contemporânea efetiva” (WILLIAMS, 2011, p. 57). Nessa proposição, as práticas emergentes fomentarão o conflito tanto com as práticas “dominantes”, quanto com o considerado “residual”: “Temos de ver, primeiramente, como se realiza essa relação temporal entre, por um lado, a cultura dominante e, por outro, a cultura residual ou a emergente” (WILLIAMS, 2011, p. 57).

Nestas relações, o que se observa é que a cultura residual pode ser incorporada à dominante, posto que o processo de formação de uma cultura dominante está continuamente ativo e adaptando-se. O teórico defende também que há na cultura dominante uma fase em que se retorna a significados e valores criados no passado, mas que parecem ter alguma relevância. Esse é o modo de persistência das práticas residuais, conquanto “nenhuma cultura dominante pode esgotar toda a gama da prática humana, da energia humana e da intenção humana [...]” (WILLIAMS, 2011, p. 59); contudo, reconhece que os modos de dominação selecionam e “excluem parte da gama total da prática humana real e possível” (WILLIAMS, 2011, p. 59). As dificuldades da produção humana em oposição ao modo dominante existem e dependem se a prática em questão está em um espaço em que a cultura dominante tem interesse. “Se o interesse e a participação são explícitos, muitas novas práticas serão alcançadas e, se possível, incorporadas – ou então extirpadas com extraordinário vigor” (WILLIAMS, 2011, p. 60).

O caráter residual em contraposição à cultura dominante pode ser observado na existência dos quatro grupos de cantigas de roda do município de Quixabeira. Com características que os distinguem, mesmo que, na base da memória coletiva esteja o canto de trabalho durante as quebras de licuri, apresentam o caráter residual dessa cultura ou, nas palavras de Williams (2011), “vividos e praticados sobre a base de um resíduo”. O aspecto residual se dá pela transformação em ocasião das adaptações necessárias à contemporaneidade: as cantigas de roda como apresentações culturais em feiras, eventos e festas; o uso do microfone para ampliar o alcance das vozes; a

apresentação em programas de rádio; a divulgação das apresentações através de fotos e vídeos em redes sociais etc. Meios de resistência que encontram, pois, na sociedade capitalista, “se a coisa não está dando lucro, ou se não está sendo amplamente divulgada, então ela pode ser, por algum tempo, deixada de lado, ao menos enquanto permanecer alternativa” (WILLIAMS, 2011, p. 60).

Como afirma Hall, em *Notas sobre a desconstrução do popular*, não há ingenuidade dos movimentos populares, e, por esse motivo, ao estudarmos a cultura popular, devemos levar em consideração seu duplo interesse, “o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior” (HALL, 2011, p. 233).

Naturalmente, a luta cultural assume diversas formas: incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação [...]. As forças emergentes ressurgem sob velhos disfarces históricos; as forças emergentes, apontando para o futuro, perdem sua força de antecipação e se voltam somente para o passado; as rupturas culturais de hoje podem ser recuperadas como suporte para o sistema de valores e os significados dominantes de amanhã. A luta continua: mas quase nunca ocorre no mesmo lugar ou em torno do mesmo significado ou valor (HALL, 2011, p. 242-243).

A afirmação de Hall (2011) conduz um pensamento voltado ao processo cultural que depende de uma delimitação: o que deve ou não ser incorporado naquilo que se considera a “tradição”. Sobre essa “tradição”, não se pode compreender como cristalização de elementos de um passado que perpetuam, mas uma reorganização, articulando diferentes práticas com o intuito de “adquirir um novo significado e relevância” (HALL, 2011, p. 243). Na tensão contínua das relações entre a cultura popular e a cultura dominante, Hall (2011) propõe a observação sobre o processo, como são articuladas essas relações, “o processo pelo qual algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas” (HALL, 2011, p. 241). Conclui que, o que importa “*não* são os objetos culturais [...], mas o estado do jogo das relações culturais” (HALL, 2011, p. 241).

Muitas vezes, de acordo com Néstor García Canclini, em *As culturas populares no capitalismo*, as representações da cultura popular, as práticas subalternas, são reestruturadas com o objetivo de “se tornarem compatíveis, para que inclusive colaborem para o desenvolvimento do sistema hegemônico” (CANCLINI, 1983, p. 134). No campo de luta referido por Hall (2011), as práticas populares ganham espaço, por vezes, com a finalidade de serem subjugadas à organização hegemônica. Neste

ponto, há uma convergência entre os escritores: é nas relações sociais que o valor da cultura popular é conquistado.

O esforço, nessa perspectiva dos Estudos Culturais, resulta, de forma prática, em possibilitar que toda a produção cultural escamoteada adquira voz e busque maior visibilidade. No entanto, Regina Dalcastagnè (2012) alerta para observarmos que essas vozes não são silenciadas somente pelos que se sobrepõem a elas, mas também por aqueles que buscam falar em nome delas.

Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, maior competência, e até maior eficiência social por parte daquele que fala. Ao outro, nesse caso, resta calar. Se seu modo de dizer não serve, sua experiência tampouco tem algum valor (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 35).

Para Dalcastagnè (2012), a questão é mais do que a possibilidade de falar, mas o reconhecimento social desse discurso. “Fenômeno comum a todos os espaços de produção de sentido na sociedade”, a representatividade do popular diz respeito ainda às diversas percepções de mundo e à negação de poder “falar de si e do mundo ao seu redor” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 34).

Sobre esse lugar de protagonismo negado à cultura popular, Canclini (1983) afirma que é preciso que os produtores dessa cultura tenham esse local de fala, o papel de protagonista, mas que só acontecerá “como consequência de uma democratização radical da sociedade civil” (CANCLINI, 1983, p. 143). Para o autor, a conclusão a que se pode chegar é de que o futuro das culturas populares “depende do conjunto da sociedade”. É preciso que os produtores dessa cultura participem, se organizem, tenham seu espaço de fala e redefinam sua produção. Mas esta, como já visto, é uma via de mão dupla; é necessário que se forme um novo público, novas políticas culturais, “um outro modo de exercer o gosto e de pensar a cultura” (CANCLINI, 1983, p. 144).

2.3 BALANÇO DA ROSEIRA: O TODO E A PARTE

A arte de cantar e dançar em círculo relembrando cantigas anteriormente usadas como canto de trabalho permanece no grupo *Balanço da roseira* como um modo de adaptação de uma cultura tradicional à contemporaneidade, posto que a “adoção da modernidade não substitui necessariamente suas tradições” (CANCLINI, 1995, p. 227). O grupo em questão se autodenomina pioneiro na organização como grupo de cantigas de roda. No entanto, como tantas outras mulheres do município que aprenderam a cantar rodas nas quebras de licuri, as que compõem o *Balanço da roseira* cantavam nas festas da cidade e, ocasionalmente, até cantavam juntas, mas sem uma organização como grupo cultural. Eram motivadas pelo desejo de cantar como atividade lúdica, de entretenimento, mas não tinham um nome, nem qualquer organização.

Ao sair do terreno do desconhecido, tornando-se um grupo de cultura popular, buscam uma identificação própria e, nas apresentações, ao partilharem de um mesmo sentimento – o desejo e a alegria de cantar rodas – e do mesmo conhecimento – as rodas que aprenderam nas quebras de licuri –, reúnem-se para encenar uma identidade. Fazem, assim, suas adaptações: usam saia rodada de chita, criam novas cantigas de acordo com o momento em que se apresentam, fazem uso do microfone em apresentações públicas. “Não se deve superestimar as criativas adaptações dos grupos tradicionais” – é a afirmação de Canclini em *Consumidores e cidadãos*. Para ele, as classes populares “negociam” recursos para manutenção de sua cultura ora pela aceitação, ora pela “solução” das dificuldades que enfrentam “dentro dos limites estabelecidos pelas classes dominantes” (CANCLINI, 1995, p. 228).

O grupo *Balanço da roseira*, acompanhado de toda a sua performance, revela sua multiplicidade, posto que cada grupo que se compõe é organizado de forma variada, apesar de ser equivalente a uma única manifestação cultural. A roda é composta das mais diferentes formas: apenas com mulheres, com ou sem instrumentos musicais, dançando e cantando ou apenas dançando, ou ainda só cantando, entre outros aspectos. O que lhes é comum, invariavelmente, são as fortes marcas de minorias discriminadas pelas mais variadas situações: etnia, religiosidade, situação econômica, escolaridade, profissões exercidas. Maria Ignez Novais Ayala (1999), em seu estudo sobre a dança dos cocos, assinala que outros estudiosos também pontuam uma matriz africana para os cocos, especialmente nos dançados.

Tais aspectos os aproximam de outras manifestações da cultura popular, como o samba de roda da Bahia. O que Ayala (1999) constata em seu estudo diz respeito à condição em que se encontram tais grupos.

A dança passa por diferentes formas de interferência, qualquer que seja seu contexto, porque é difícil qualquer autonomia cultural em região de forte controle político, como o Nordeste, onde se aguçam as formas de dependência devido à pobreza extrema da população. Aqui, o pobre costumeiramente é submetido a alguém ou a algum grupo de poder, salvo raríssimas situações (AYALA, 1999, p. 247).

A autora ainda afirma que o interesse pelo estudo dos cocos surgiu por conta das dificuldades em caracterizá-lo. As diferenças de contexto, as várias formas poéticas e a diversidade de nomes que se dá à manifestação popular dos cocos podem levar a supor que se trata de mais de uma produção cultural, e os aspectos levantados por Ayala (1999) podem ser utilizados no estudo das rodas.

O coco, tal qual a roda, é palavra vaga e chega a se confundir com outras manifestações da cultura popular. O que se pode afirmar é que “designa um canto de caráter extra urbano” (AYALA, 1999, p. 247). Há outras semelhanças: não existe um calendário fixo para que ocorra a manifestação, mas, sempre que acontece, é em um ambiente festivo, como os dias dos santos juninos, santos padroeiros de cidades e povoados, eventos públicos. É sempre necessário que algum grupo de poder, político, social ou econômico interfira para que aconteçam as apresentações. Outro ponto comum entre os cocos e as rodas é a valorização do passado em relatos sobre a cultura popular e sua atuação como “elemento integrador e também como componente de uma afirmação de identidade cultural” (AYALA, 1999, p. 246).

De igual modo, Sandro Santana (2012), em seu estudo sobre a Comunidade de Lagoa da Camisa, declara que os batuques e cantos de trabalho funcionavam como “estratégias de resistência e forma de comunicação de um povo que vive no cativeiro” (SANTANA, 2012, p. 35), atuando também na construção de identidades. As manifestações culturais oriundas da África, transmitidas oralmente ao longo dos anos, assimilaram aspectos da cultura portuguesa com a diáspora, adaptando-se a condições diferentes da sua origem.

Essa “encruzilhada multiétnica” e a gradual “branquização” dos batuques africanos ajudam-nos a compreender a formação social e a construção identitária do povo brasileiro. Se por um lado, as elites

escreveram a história oficial, por outro, podemos afirmar que por meio da sua musicalidade as camadas mais pobres – descendentes de escravos, pardos e mestiços – passaram a sua história, mitos, crenças e concepção de mundo, oralmente, geração a geração, através dos ritmos, danças e músicas que construíram uma “cosmogonia” do seu universo (SANTANA, 2012, p. 38).

Dito isso, o autor reitera que as manifestações culturais a que se refere são produtos de um processo de colonização assimilacionista. Afirmar também que o processo de “reconceitualização” de uma cultura em outro espaço simbólico de pertencimento “acontece por meio de hibridizações dentro de um novo território” (SANTANA, 2012, p. 36). Para tanto, o autor vê as festas e a religiosidade não apenas como “elementos da formação identitárias brasileira”, mas também reafirmando padrões de dominação, “fatos sociais e produtos do pensamento coletivo” (SANTANA, 2012, p. 36).

Nesse processo de hibridização cultural, dificuldades se mostram, posto que, no que diz respeito às rodas, ao serem consideradas como dança de velhos, a continuidade da manifestação cultural se torna difícil sem a participação dos mais jovens aprendendo a dançar, a cantar. Nas negociações entre o que será mantido e o que será posto à parte, é comum o desejo de valorizar o passado, especialmente no que toca à cultura popular. A origem das rodas, associada a uma atividade agrícola sazonal, aponta para o vínculo criado entre as pessoas que participam da “brincadeira”, como muitas se referem às rodas, tal qual àqueles que participam dos cocos, o que “permite apreender múltiplos componentes desse universo da oralidade em que experiência, solidariedade, alegria são fundamentais” (AYALA, 1999, p. 247).

No entanto, isso, como já vimos, não é sinônimo de “conservação” nem desejo de reivindicar uma cultura “pura”. Os processos de mudanças acontecem e é possível perceber essas manifestações populares se valendo de agentes da cultura hegemônica para subsistir. O ato de inventar uma tradição é procedimento que possibilita a inserção dessa manifestação popular, ainda que representada no contraste com as manifestações culturais dominantes. O *Balanço da roseira* atua, portanto, no limiar entre o campo e a cidade, como instrumento nas relações sociais e produção simbólica em uma tradição que se forja a partir de vivências no conjunto da sociedade, articuladas a organizações representativas com a finalidade de permitir o protagonismo desses sujeitos, tornando visto o que foi escamoteado pela cultura hegemônica.

3 ENTRE O QUE SE CANTA E O QUE SE CONTA

Recordar: Do latim re-cordis, voltar a passar pelo coração.
Eduardo Galeano

Ao compreender a memória como uma tentativa, ainda que ineficaz, de manter vivas as lembranças de tempos idos, um recorte de lembranças individuais, percebe-se aí o desejo de perpetuação da figura humana. Lembrar, por muitas vezes, é não deixar morrer. A cultura, por sua vez, também fará uso da memória para se colocar diante do que se julga esquecido. Ao refletir sobre as teorias de Lúri Lotman, Jerusa Pires Ferreira (1995), traz afirmações como: “a cultura, em essência, se dirige contra o esquecimento”, “toda cultura se cria como um modelo inerente à duração da própria existência [...] e à continuidade da própria memória” (FERREIRA, 1995, p. 117-118). Tais afirmações tornam-se fios condutores na compreensão da história da humanidade como uma luta pela memória, e a cultura uma “memória longa de uma comunidade” (FERREIRA, 1995, p. 118).

A base comum das recordações das mulheres do grupo *Balanço da roseira* firma-se na atividade da quebra de licuri. Nas entrevistas, ao serem indagadas sobre o início da sua participação no grupo e com quem e em quais situações aprenderam a cantar rodas, todas as integrantes entrevistadas afirmaram terem aprendido a cantar roda nas reuniões para quebrar licuri, ainda na infância. Há emoção e alegria ao pensar na juventude, nos momentos em comunidade e, por vezes, um desejo de reviver esses momentos. Reivindicam para o grupo o *status* de primeiro coletivo organizado no município de Quixabeira para cantar as rodas ligadas ao ofício da quebra do licuri. Reunidas em torno de uma lembrança comum, tudo o que desejam é cantar, e a identidade que ainda se forja sinaliza que a preservação dessa memória está circunscrita à permanência da memória do grupo.

No repertório das rodas cantadas pelo *Balanço da roseira*, em que se unem cantos que evocam o trabalho da quebra do licuri e novas composições, percebe-se a memória coletiva perpetuada na partilha das recordações de cada integrante do grupo. A produção oral relacionada ao canto de ofício – os cantos que acompanham o trabalho cooperativo – desempenha papel importante na construção de uma identidade local que vem sendo elaborada. Nesse repertório de rodas marcadas pela relação com o passado de uma vida comunitária, percebem-se textos criados com uma imposição melódica superior ao conteúdo dos versos.

Muitas dessas rodas apresentam situações diversas da vida no campo, com breves narrativas, falando da criação de gado e experiências desse cotidiano, como a origem das boiadas que chegavam à região, as situações vividas por vaqueiros etc. Outras situações da vida no campo são registradas, como encontrar ninhos de aves ou atravessar riachos. Tais narrativas se apresentam em estruturas simples, por vezes complementadas pelo canto interjeccional³¹, que assegura o ritmo do canto.

Há também rodas com temas que se assemelham aos das cantigas de amor e de amigo do trovadorismo medieval; em sua maioria, são queixas de desilusões amorosas ou louvores para conquistar algum par. Segundo Manuel Rodrigues Lapa, o que mais importa em uma cultura não é o que está dito pelos produtos literários e científicos. É no pulsar da realidade pressentida nos documentos do passado que se apresenta o ritmo da vida. É assim apresentado o cotidiano dessa vida campestre nas atividades laborais e também nas relações amorosas.

Para cada canto, há uma história. Tal afirmação é corroborada pelo pensamento da coordenadora do grupo, quando, ao ser questionada sobre a importância das rodas, afirma que estas são a história do povo, posto que cada cantiga surgiu de um momento específico. Relata, desse modo, alguns exemplos: um casal enamorado que se separa era mote para uma cantiga, uma moça que fugia de casa, uma mulher que traía o marido. Eram cantados também os períodos das safras de licuri, feijão, milho etc. Por isso, Edinalva conclui: “é a história do povo”. Algumas são lembradas e contadas pelas integrantes do grupo, outras não são divulgadas pois contam histórias proibidas, fatos da vida privada de membros da comunidade³². Dona Josefa, uma das integrantes do *Balanço da roseira*, afirma que toda “roda” tem uma história; são, sempre, histórias criadas para contar do cotidiano da comunidade e, mesmo que não conheçam mais a história “por trás” da canção, esta permanece na memória.

No segundo conjunto de rodas cantadas pelo *Balanço da roseira*, tem-se um repertório de 10 cantigas, composições novas. Foram elaboradas para um evento ou festejo específico, em uma determinada data, de acordo com a situação em que irão se apresentar: se são convidadas a participar das festas da padroeira de determinado

³¹ O canto interjeccional é, segundo Segismundo Spina (2002), um canto “cujo sentido é quase sempre inexistente [...]. As sílabas ou as interjeições, nesse caso, são meros expedientes orais para marcar o compasso ou sustentar a melodia” (SPINA, 2002, p. 59).

³² A maioria das histórias que não são contadas em público referem-se a traições, como na roda a seguir: “Se eu fosse crente / não cortava meu cabelo / trocou o seu marido / pelo amor do motoqueiro”.

local, compõem versos em louvor à santa; se a apresentação for em comemoração ao dia internacional da mulher, as rodas terão esse tema; se é uma feira educativa ou algum evento ligado a uma instituição de ensino, os versos serão sobre a temática do evento. As melodias são mantidas e a letra da cantiga é adaptada à temática do espaço em que acontecerá a *performance*. Nem todas essas novas composições são anotadas pelo grupo. Às vezes são criadas em um momento de improviso e, por isso, não são registradas por escrito. Em outras ocasiões, as rodas são compostas previamente e a coordenadora do grupo registra essas cantigas por escrito e as entrega a cada integrante para aprender a nova letra. Tais composições são, portanto, em sua maioria, da autoria de Edinalva, Guilherina e Fidelcina.

Em qualquer apresentação do grupo *Balanço da roseira*, são mesclados, dessa forma, o canto memorial, composto pelos versos que aprenderam na infância em situações particulares, e as novas produções, feitas por encomenda ou no improviso das apresentações. Há entre as participantes do grupo o desejo de pertencimento e a identificação de uma memória que as aproxima, o intento de perpetuar uma lembrança, prazer ou entretenimento. Seja o que for que as motiva, tais cantigas expressam suas vivências e a *performance* do grupo se soma a essas experiências, forjando uma identidade cultural, inventando novas tradições, o que torna as “rodas” um bem comum nesse extrato social em que é produzido. O canto seria o mote na legitimação das práticas do grupo em seu aspecto cultural; o instrumento de sobrevivência na construção dessa identidade.

3.1 NOS TEMPOS ANTIGOS: AS RODAS QUE SÃO LEMBRADAS

A memória não se compõe apenas do que foi vivido, há transposição da memória de um indivíduo para a coletividade, desde que haja concordância entre a memória pessoal e os acontecimentos partilhados pelo grupo. Ao tratar das relações entre memória e história, considerando a memória coletiva e a memória individual, Maurice Halbwachs atesta que a nossa realidade presente, ao se tornar parte de nossas lembranças, é adaptada às percepções atuais. É como se confrontássemos os fatos vividos, reconstruindo um corpo de lembranças que possam ser reconhecidas.

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (HALBWACHS, 2006, p. 26).

Há, dessa forma, um imbricamento na relação da memória individual e coletiva, já que o indivíduo carrega uma lembrança mas convive em sociedade e interage com outros seres. Segundo Ecléa Bosi (2004, p. 54), memória é trabalho, e a memória de cada indivíduo vai sempre depender do “seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo”. Portanto, “se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar” (BOSI, 2004, p. 54).

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. 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 de realidade e de valor (BOSI, 2004, p. 55).

Nossa memória é, então, constituída não apenas das nossas lembranças, mas da combinação da memória coletiva dos distintos grupos em que participamos em sociedade e da realidade em que estamos inseridos. Para Halbwachs, teórico cuja obra embasa Ecléa Bosi em seu estudo, a memória do indivíduo está ligada à memória do grupo. Em uma rede de conexões, a memória do grupo liga-se à tradição, que é, por sua vez, “a memória coletiva de cada sociedade” (BOSI, 2004, p. 55). Dessa maneira, a memória coletiva abrange a memória do grupo, e cada indivíduo que compõe tal grupo com ela se identifica. Partilhando do ponto de vista de Halbwachs (2006), cada memória individual será um olhar sobre a memória coletiva, que pode ser alterada de acordo com as relações mantidas entre os integrantes de um grupo.

[...] para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p. 34).

No processo de reconhecimento e reconstrução de uma lembrança, os indivíduos buscam aquilo que os aproxima e que permita que continuem a fazer parte do mesmo grupo, partilhando assim das mesmas recordações. É dessa forma ainda que a “identidade” só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto (BAUMAN, 2005, p. 21). Assim é o repertório de rodas mantidas na memória que compõe a performance do grupo *Balanço da roseira*. Cantos oriundos de uma lembrança da vida em comunidade, quando as pessoas se reuniam em prol de uma única tarefa, a agrícola – a quebra do licuri –, para manutenção das famílias.

Nesse repertório memorizado e partilhado nas recordações de cada participante, encontram-se rodas de temas distintos, com indicadores da vida no campo. O município de Quixabeira é conhecido na região por sua Feira de Gado às quintas-feiras. Local de negociação de animais provenientes de várias partes do estado, a Feira de Gado mantém um dos aspectos que liga o município à sua produção rural. As duas rodas a seguir tematizam uma vivência da atividade pecuarista na região:

Roda nº 1

A boiada veio de Minas
Cheia de gado mineiro
Eu sou boiadeiro
Eu sou boiadeiro
Eu sou boiadeiro

Roda nº 2

O vaqueiro novo
Que nunca aboiou
Na boca da mata
A onça pegou

A onça pegou
A onça pegou
O vaqueiro novo
Que nunca aboiou

Na roda nº 1, a narrativa descrita apresenta o gado que chegava à localidade vindo de outros estados brasileiros em uma repetição da frase “Eu sou boiadeiro”, na qual afirma-se uma identidade. O boiadeiro é definido no *Dicionário Aurélio* como “tocador de boiada. Comprador de gado para revenda” (FERREIRA, 2010, p. 109). Também conhecido como vaqueiro, que é o “guarda ou condutor de gado” (FERREIRA, 2010, p. 773), a imagem do boiadeiro é vívida no cenário do Nordeste, imagem essa eternizada na figura de Guimarães Rosa quando conduziu uma boiada, em maio de 1952, pelos campos gerais. Na construção que se faz do Nordeste, o boiadeiro é um dos seus heróis³³.

Quanto à estrutura da roda, é composta de 3 versos, tendo a repetição do terceiro verso por mais duas vezes. Esses três primeiros versos são cantados por uma dupla, previamente escolhida para “tirar” a roda, enquanto as repetições são entoadas por todo o grupo. Faz-se alusão ao aboio na reiteração da frase “Eu sou boiadeiro”, uma vez que esta se repete nas vozes do grupo em um canto responsivo.

O termo aboio é aplicado ao designar um tipo específico de música produzida pelos vaqueiros na lida diária com o gado. Mário de Andrade (1987, p. 54) definiu o aboio como “um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalização oscilante entre as vogais A e Ô”. E, no *Dicionário musical brasileiro*, Mário de Andrade (1989, p. 1-2) define o aboio da seguinte forma:

(V.I: S.m). O maroeiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa um arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão por palavras interjectivas, “boi êh boi”, boiato, etc. O ato de cantar assim chama de aboiar. Ao canto chama de aboio.

Para Câmara Cascudo, no *Dicionário do folclore brasileiro*, o aboio é um “canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado” (CASCUDO, 1980, p. 2-3). Essas definições apontam para um elemento comum: o aboio é “melodia vocalizada por meio de vogais apenas, livres de texto poético” (MENDES, 2015, p. 22).

³³ A imagem de Guimarães Rosa como vaqueiro é publicada pelo jornal *O Cruzeiro* em uma reportagem de Álvares da Silva, com o título “Com o vaqueiro Guimarães Rosa – um escritor entre seus personagens”, dois meses após sua viagem, no dia 21 de junho de 1952 (ROSA, 2011, p. 7).

Ainda sobre as vivências na lida com o gado, a roda nº 2 trata da inexperiência na atividade do vaqueiro e o perigo decorrente da falta de habilidade em realizar sua tarefa. O inábil vaqueiro não consegue efetuar com destreza a tarefa de conduzir o gado através do canto de aboio e, por conseguinte, é atacado por uma onça. A micronarrativa aqui descrita demonstra a importância no traquejo da profissão e os percalços que podem incorrer nessa atividade. A roda nº 2 se organiza em duas quadras³⁴, sendo que a segunda quadra se inicia com o verso “A onça pegou”, que é a repetição do último verso da primeira quadra. Além desse paralelismo, aparecem contrapostos na segunda quadra os versos “O vaqueiro novo / Que nunca aboio”, que são os versos iniciais da roda. Na *performance*, uma dupla canta a primeira quadra e todo o grupo “responde” cantando a segunda.

No que diz respeito a essas reiterações na estrutura da roda, Spina as considera “elemento embrionário, fundamental, do canto primitivo”, sendo comum “a repetição da mesma ideia com palavras sinônimas”. Observa-se que são recorrentes as repetições enfáticas, começando a frase com a palavra que é utilizada no final do verso que a antecede, “à maneira do *leixa-pren* trovadoresco e das *desgarradas* ou *despiques* dos improvisadores sertanejos” (SPINA, 2002, p. 46)³⁵.

As duas rodas acima se aproximam quanto à temática, em torno da atividade pecuarista, bem como no retrato das experiências desse cotidiano. Em sua organização estrutural, apresentam micronarrativas que utilizam estratégias estilísticas de repetição na formação das composições. A produção oral ligada ao canto de ofício, os cantos que acompanham o trabalho cooperativo, desempenha papel importante na construção de uma identidade local que vem sendo elaborada. Os aspectos da vida rural são registrados, dessa forma, como elemento constituinte dessa identidade.

Na roda nº 3, que também faz referência à vida no campo, encontra-se a descrição da descoberta de um ninho de pato. A única referência a esse encontro está no primeiro verso da quadra, que se compõe de repetições e canto interjeccional, como se pode observar a seguir:

³⁴ Estrofes de quatro versos.

³⁵ Assim define *leixa-pren* o medievalista Segismundo Spina (1996, p. 405), em *A lírica trovadoresca*: “Leixa-Pren – Gal. port. (deixa-prende, isto é, larga e retoma). Processo métrico que consiste na subordinação de uma estrofe à anterior, isto é, o trovador inicia uma estrofe reproduzindo o último verso da estrofe anterior, ou simplesmente repetindo no início da estrofe uma palavra ou expressões da estrofe antecedente, até o fim da cantiga”.

Roda nº 3

Ô mamãe achei o ninho do patinho
Do patinho naê, naa
Ô do patinho naê, naê
Do patinho naê, naa

A sequência de versos da roda nº 3 é organizada com um mote, o encontro do ninho de pato, e complementada com a repetição da frase “Do patinho”, seguida do canto interjeccional “naê, naa”. Nota-se a primazia na manutenção do ritmo do canto, e não na comunicação de algo específico. Segundo Segismundo Spina (2002, p. 59), esse canto interjeccional, quase sempre desprovido de sentido, “representa o período primário da superioridade do ritmo ou da melodia sobre as palavras do canto. As sílabas ou as interjeições, nesse caso, são meros expedientes orais para marcar o compasso ou sustentar a melodia”.

A sucessão “naê, naa” “naê, naê” modula-se sustentando a linha melódica dos segmentos. Dessa maneira, formam um paralelismo entre os versos que, de acordo com os estudos de Spina (2002), assemelha-se aos recursos utilizados pela poesia lírica latina da Idade Média. Esses versos interpolados vocalizam o refrão da roda, compondo sua unidade melódica.

Os refrões interjectivos apresentam em geral posições diversas: costumam colocar-se entre as unidades rítmicas, ou no início ou no final do mesmo segmento melódico. Quando a exclamação é inteligível, a regra comum consiste em exprimir do poema a ideia geral ou o sentimento dominante (SPINA, 2002, p. 62).

Na roda nº 4, a temática, embora de forma mais vaga, ainda remete à vida no campo. Caminhos de pedras e lajedos são comuns nas circunvizinhanças. Percorrer veredas é algo corriqueiro na vida campestre, e usar elementos do cotidiano, por mais simples e triviais que pareçam, é ofício das rodas, como se pode perceber a seguir:

Roda nº 4

Eu pisei na pedra
E a pedra abalou
Eu pisei e tornei pisar
E a pedra balanceou

Pisar por caminhos de pedras, verificar, a cada passo, a segurança do caminho traçado. A repetição da ação é demonstrada também na aliteração pisei/pedra

abalou/balanceou. Há ainda o paralelismo entre os versos ímpares e no uso do *leixa-pren*. Sobre este último artifício, diz ainda Segismundo Spina (1996, p. 406): “deve ter sua origem na poesia popular e mais tarde, como esta, adquirido foros artísticos e derivado para a poesia culta”.

Tal afirmação nos remete à imprecisão ao se delimitar os termos popular e culto em oposição. Se o artifício *leixa-pren* pode ser observado nas mais variadas construções poéticas, desde a poesia medieval europeia até os cantos populares brasileiros, tomamos aqui como argumentação para esta presença o que Carlo Ginzburg discute na obra *O Queijo e os Vermes*. Ginzburg (2006) elabora o conceito de circularidade. Esse conceito é uma síntese do que foi proposto por Mikhail Bakhtin:

[...] entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo [...] (GINZBURG, 2006, p. 10).

A circularidade, ou seja, o “[...] influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica, particularmente intenso na primeira metade do século XVI” (GINZBURG, 2006, p. 10), é compreendida por Ginzburg (2006) através do estudo dos depoimentos de um camponês, o moleiro Menocchio, do norte da Itália, um leitor muito particular de produções da “cultura hegemônica”, com quem manteve algum tipo de contato.

Com isto não se está de maneira alguma afirmando a existência de uma cultura homogênea, comum tanto aos camponeses quanto aos artesãos da cidade [...] Apenas se está querendo delimitar um âmbito de pesquisa no interior do qual é preciso conduzir análises particularizadas (GINZBURG, 2006, p. 25).

Sobre a ideia de circularidade, Segismundo Spina também revela esses intercursos da cultura ao trazer os estudos de Aubrey Bell sobre *As origens das cantigas encadeadas*, em que o paralelismo galego-português é visto como “um processo oriundo mais do ritmo natural do trabalho do que qualquer liturgia eclesiástica” (SPINA, 2002, p. 74). Conforme Spina (2002), foi desses movimentos rítmicos que surgiu o “paralelismo das canções do povo”, confirmado pelo “paralelismo das modulações litúrgicas”, chegando à literatura “por intermédio de qualquer jogral

de gênio, que descobriu as possibilidades desse paralelismo em contraste com essa outra monotonia triste da *cantiga d'amor*" (SPINA, 2002, p. 74).

Nem a poesia popular saiu da poesia de arte, nem esta saiu daquela. Os dois tipos coexistem no tempo e no espaço desde que coexistem as classes sociais. O letrado e o homem do campo; o homem dos salões e o artista da rua. O que se verifica entre uma e outra forma de poesia é um fenômeno de capilaridade, contínua e mútua osmose de processos técnicos formais, devendo notar-se que a poesia culta sempre hauriu com vantagens os recursos formais da poesia popular [...] (SPINA, 2002, p. 76).

A presença da cultura ibérica no Nordeste é vista, sobretudo, em seu cancionero popular. A colonização portuguesa no Brasil concretizou-se também na conquista e ocupação do sertão. Cidades e vilas foram formadas com o objetivo de explorar o território conquistado e difundir a fé cristã. As áreas povoadas por meio das atividades pastoris tiveram espaço na caatinga, fazendo circular uma economia com base na pecuária. Associada a essa economia, surge uma população marcada por sua dedicação ao pastoreio, por sua religiosidade e traços característicos identificáveis no modo de vida.

A cantiga lírica trovadoresca manteve sua influência na cultura popular nordestina por meio de cantos de ofício, folgedos religiosos, da literatura de cordel. Sua origem, no entanto, é encontrada entre os trovadores provençais do Sul da França, região que, a partir do século XII, tornou-se um centro de difusão de obras poéticas. Com o passar do tempo, esse canto sofreu alterações provenientes das mudanças culturais, preservando, porém, determinados aspectos.

O grupo de rodas *Balanço da roseira* cumpre papel semelhante ao dos trovadores da antiguidade, pois leva ao conhecimento do povo as venturas e desventuras de sua localidade. Interpreta os costumes e histórias do povo que habita essa região. Canta sobre o cotidiano e canta sobre as relações amorosas, como se pode observar nesses versos:

Roda nº 5

O sol virou,
virou, virou
O sol virou,
tomaram meu amor
Tomaram meu amor
Eu vou na porta buscar

Isso é um desaforo
Meu amor você tomar

Nessa roda com temática amorosa, a repetição da ideia “o sol virou” aponta para o passar do tempo. À medida que os dias se passam, o eu-lírico percebe-se sem seu objeto de amor. Com uma expressão de posse, “tomaram meu amor”, revela a indignação pela ausência do sujeito amado e a intenção da disputa: “eu vou na porta buscar”. Na triangulação amorosa que é formada, o eu-lírico vai à casa do rival em uma tentativa de reconquista, muito mais em decorrência da vaidade: “isso é um desaforo / meu amor você tomar”.

Quanto à forma, o vocábulo “virou” se repete à semelhança das partículas interjeccionais, com um aspecto de reforço a uma ideia, o passar do tempo. Da mesma maneira o verso “tomaram meu amor”, que encerra a primeira quadra, torna-se mote para a segunda quadra, concluindo a estrofe em uma espécie de paralelismo em que ocorre uma ligeira diferença entre o verso de uma, “Tomaram meu amor”, e o seu correspondente, “Meu amor você tomar”. Sobre esse tipo de repetição, Spina (2002, p. 46) afirma:

Nas mesmas condições estão as partículas interjeccionais, emotivas, não só representadas pelas interjeições como ainda pelos próprios afixos verbais reforçativos, muito usuais na linguagem para acrescentar mais força à expressão. As interjeições costumam colocar-se periodicamente entre as unidades rítmicas, ou no princípio ou no fim do mesmo segmento melódico; às vezes a separação destes segmentos rítmicos se faz mediante a repetição da última palavra.

O paralelismo que, segundo Spina (2002), é considerado por alguns estudiosos como “a alma da poesia popular”, não se restringe à poesia do mundo românico. Sendo “um processo ocorrente na poesia oriental, chinesa, árabe, caldaica e egípcia”, o paralelismo, quando tido “na sua forma indígena [...], é a sucessão de dísticos em que o pensamento é repetido com variações vocabulares ou inversão das palavras do verso, seguido de refrão ou não” (SPINA, 2002, p. 72). Recurso repetitivo, o paralelismo pode ainda ser observado nos seguintes versos:

Roda nº 6

Eu não pensei de rosa branca
Dentro da água desbotar
Eu não pensei de meu amor
Ser tão firme e me deixar

A desilusão amorosa é reforçada na repetição da expressão “Eu não pensei de...”. Ser deixado não era uma opção para o eu-lírico e tal impossibilidade é revelada na comparação “Eu não pensei de rosa branca / dentro da água desbotar”. A segurança que tinha na relação é exemplificada através do elemento natural, a rosa, que se é branca, não desbotaria. Em sua lógica, se é amor, o relacionamento não acabaria.

O paralelismo na expressão “Eu não pensei de...”, que inicia os versos ímpares dessa quadra, marca, uma vez mais, as influências da poesia ibérica nas rodas analisadas, assim como a construção em quadras. A quadra é a estrutura que mais se popularizou, especialmente do século XVII em diante, sendo a estrofe de quatro versos “uma forma preferida em todos os casos da poesia popular” (SPINA, 2002, p. 109). Ainda em conformidade com Spina (2002, p. 109), “a poética do cantor sertanejo apresenta uma nomenclatura decalcada na quadra, que é a unidade estrófica dominante de suas composições”.

Conforme Câmara Cascudo (2006, p. 366), a poética foi a “forma mais ampla e popular trazida d’Europa. [...] E a poética musicada. O canto ritmava e desenvolvia o idioma”. Desenvolveram-se, nesse contexto, vários cantos, entre eles, os cantos de trabalho, “entoados em uníssono, cadenciando as tarefas feitas em conjunto” (CASCUDO, 2006, p. 366). Para Cascudo (2006, p. 367), também as quadras foram os versos mais antigos.

Em quadras, ABCB, foram todos os velhos desafios, os romances do gado, descrevendo aventuras de bois, vacas e poldras valentes. A métrica se manteve setissilábica, como as xácaras, romances e gestas de outrora, guardadas em qualquer cancioneiro espanhol ou português (CASCUDO, 2006, p. 367).

Ainda compondo a temática amorosa que se aproxima do cancioneiro medieval, as rodas que se seguem já não tratam de desilusões amorosas, embora o amor seja expresso em seus versos:

Roda nº 7

A chuva miudinha
Não molha ninguém
De manhã bem cedo
Vim te ver meu bem

Roda nº 8

Quem não tem cabelo
não amarra trança
Quem não tem amor
não manda lembrança

Eu não tenho amor
eu não tenho nada
Meu cabelo é bom
meu vestido é uma fachada

A roda nº 7 faz uma breve narrativa em que o eu-lírico sai em busca do seu amado. Como em uma justificativa, apresenta os elementos naturais sem a intenção de tornar-se um empecilho do encontro amoroso: “A chuva miudinha / não molha ninguém”. A chuva é tão irrisória, que não deveria ser a desculpa para não ir ao encontro. A ansiedade pelo encontro é ainda compreendida quando é mencionado o tempo, “de manhã bem cedo”, o que denota uma relação já existente, semelhante às temáticas das cantigas de amigo.

A roda nº 8, embora não trate de uma relação amorosa, não condiciona a felicidade de um eu-lírico feminino à satisfação no amor: “eu não tenho amor / eu não tenho nada”; a afirmação não direciona o eu-lírico à tristeza. Há uma revelação de autoestima, não tenho amor, mas sou bela: “meu cabelo é bom / meu vestido é uma fachada”. Essa é uma das rodas que mais aparece nas performances do *Balanço da roseira*.

Como parte “essencialmente querida na literatura oral” (COUTINHO, 2004, p. 188), a poesia popular fixa-se em uma constante rítmica. A fórmula simples das quadras é a estrutura que mais comumente se encontra no repertório das rodas do *Balanço da roseira*. Segundo Afrânio Coutinho (2004), a história literária no Brasil tem início no século XVI, que é a época sonora em Portugal, “tempo de gaitas e pandeiros, romarias lindas, Portugal vivo nos autos de Gil Vicente” (COUTINHO, 2004, p. 188). Populariza-se assim, no século XVII, a quadra, que se chamou “verso”. “Quadra singela, de rimas simples, na fórmula ABCB” (COUTINHO, 2004, p. 189).

Na roda a seguir, a temática amorosa muda sua perspectiva ao falar de uma escolha errada, com base na cartomancia. O eu-lírico feminino se arrepende de ter trocado um relacionamento anterior por alguém que a trai:

Roda nº 9

A carta de baralho
 Ô carta enganadeira
 Deixei de amar meu bem
 Pra amar aquele ingrato
 Que anda na cegueira

Empregando uma linguagem com marcos de um dialeto regional, usa-se expressões como “enganadeira” e “anda na cegueira”, traduzindo parte deste mundo local através de um vocabulário específico, constituindo a linguagem como um símbolo de identidade. “Andar na cegueira” é expressão comum na região para mencionar alguém com uma ideia fixa, que não pensa em outra coisa. É comum ainda o termo “encegueirado” para mencionar alguém apaixonado por alguém ou por alguma coisa. No contexto da roda, o “ingrato que anda na cegueira” é, possivelmente, um homem que se relaciona com várias mulheres ao mesmo tempo.

Quanto à estrutura, difere-se das outras rodas pois não se compõe de quadras. São 5 versos com esquema de rimas ABCAB, sem paralelismos ou repetições de palavras. Melodicamente, essa roda se apresenta como as outras: uma dupla canta os dois primeiros versos para que as outras duplas cantem o restante da estrofe.

Nos versos a seguir, observa-se uma temática não definida em rodas que, ainda que mantenham a estrutura de quadras priorizada no repertório do grupo, não se encaixam nem na temática das relações amorosas, nem na vida campestre:

Roda nº 10

Sindolelê mandou dizer (Sindolelê)
 Mandou dizer que eu fosse lá (Sindolelê)
 Pra que é que ela me quer (Sindolelê)
 Ainda ontem eu vim de lá (Sindolelê)

Roda nº 11

Balança o tango ô diô lê
 Facera o tango ô diô lá lá
 Não faz assim ô diô lê
 Que me faz chorar ô diô lá lá

A roda nº 10 fala sobre um chamado a retornar onde já se esteve. Presença marcante nessa roda é a formação silábica “sindolelê”, que se afasta do *logos*, do entendimento. Contribui para o arranjo melódico do canto, que acontece de forma responsiva: uma dupla canta o verso, e as outras duplas que compõem a roda

respondem com o “sindolelê”. Segundo Spina (2002), a poesia sertaneja equilibra sua melodia com recursos designados como “refrão de encher”:

A nossa poesia sertaneja, a do caipira, a dos vaqueiros sobretudo, traz continuamente a sua melodia equilibrada por esses recursos que a música determina: *o-lari-lo-lé, oli-olai, ali-ro-lé, tin-dolelê, tin-dolalá*, e o que Amadeu Amaral chama de “refrão de encher”, expedientes ocasionais desprovidos de sentido, interpolados no canto para acomodar as medidas da música e da dança (SPINA, 2002, p. 65-66, grifos do autor).

Na roda nº 11 não é encontrado algo com sentido claro, mas parece remeter a uma canção que entristece: “Não faz assim / Que me faz chorar”. Formação semelhante à dos recursos citados por Spina (2002), utilizados como “refrão de encher”, é encontrada no “ô diô lê” / “ô diô lá”. Os chamados “refrões de encher” atuam na composição melódica da quadra, a roda se completa, pois, com esses expedientes desprovidos de sentido. Para Zumthor (2010, p. 203): “Palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora ativamente unidos em performance, concorrem para a unicidade de um sentido”.

Os versos interjeccionais, observados nessas e em outras rodas, surgem no final de cada verso contribuindo para a melodia e ritmo das rodas. Como um encantamento ou mantra, as interjeições-refrão marcam o ritmo dos versos pois, segundo Octavio Paz (1982, p. 68), apesar do poema não ser “feitiço nem conjuro, à maneira de bruxarias ou sortilégios o poeta desperta as forças secretas do idioma. O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo”. Com linguagem encantada, a ordem verbal do poema é determinada pelo ritmo que o marca. Para Paz (1982, p. 69), o “ritmo é sentido de algo”, o significado da frase não antecede o ritmo, o verso “já palpita a frase e sua possível significação”.

Em todo o repertório das rodas trazidas na lembrança, nenhuma cantiga apresenta versos que falem das quebras de licuri. As referências à formação da roda mostram-se, por exemplo, nos seguintes versos:

Roda nº 12

Ô na chegada da Bahia
Quero ver pisar
Se essa roda não desanda
Eu faço ela desandar

Nessa quadra, o ato de dançar roda é mencionado – o que não ocorre em nenhuma das outras rodas analisadas. A cadência do ritmo da roda é expressa no verso “quero ver pisar”, bem como a necessidade de manter o ritmo, “se essa roda não desanda / eu faço ela desandar”. De acordo com Octavio Paz (1982), em todo fenômeno verbal há ritmo. A junção das palavras atende primordialmente a determinados princípios rítmicos. Dessa forma, a cadência das rodas é que convoca as palavras, “a criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução” (PAZ, 1982, p. 64).

A roda nº 13 traz os versos cantados para dar início ao “licuri roubado”. Prática de solidariedade e de caráter festivo, o licuri roubado acontecia na reunião de vários membros da comunidade surpreenderem um vizinho para ajudá-lo na quebra do licuri, antes do amanhecer, em meio a rojões e cantorias. Os versos que se seguem eram cantados pelo mutirão que chegava à casa:

Roda nº 13

Dona da casa
Bem que eu lhe dizia
Que essa surpresa
Eu vinha fazer um dia

E eu dizendo
Você pode acreditar
Que hoje nós vadeia
Até o sol raiar

O grupo formado por amigos, parentes e vizinhos se encarregava do trabalho na quebra do licuri da família “roubada”. O trabalho no licuri roubado, assim como no boi roubado, nas batatas de feijão e debulhas de milho, é um trabalho cantado pelos trabalhadores. No caso do licuri roubado, as manifestações aconteciam em determinadas regiões do município e estavam diretamente ligadas ao período da safra. Se não havia licuri, devido às estiagens, não era possível acontecer a manifestação. O caráter festivo dessa prática propiciava espaço para um repertório de cantorias que animava aqueles que se empenhavam nas atividades. O sucesso do trabalho era celebrado cantando, dançando, brincando, articulando trabalho e divertimento.

Nesse espaço das experiências do trabalho coletivo solidário surgem as rodas. Ora tratando da vida no campo, ora contando histórias da vida em comunidade, as

rodas cumprem o papel da literatura oral como produto dessa cultura campesina. Assim como os trovadores medievais cantavam o amor e as relações amorosas nas cantigas de amor e amigo, ou preocupavam-se em denunciar os falsos valores morais de todas as classes, as rodas trazem uma leitura musical de tempos idos. A memória popular que permeia o canto do *Balanço da roseira* versa, numa linguagem peculiar ligada à literatura portuguesa, em torno de motivos amorosos e circunstâncias do dia a dia. Alcançando na metade do século XIII seu ponto mais elevado, a poesia medieval portuguesa tinha como seu principal meio de transmissão a oralidade (BEZERRA, 2001). A influência da cultura medieval no repertório do *Balanço da roseira* dá-se tanto na estrutura dos versos quanto na temática, como foi observada.

No que diz respeito à estrutura melódica das rodas, todas são cantadas de igual maneira: uma dupla começa o canto entoando os dois primeiros versos, no caso das rodas de apenas uma estrofe, e as outras participantes cantam os versos seguintes. Quando a roda tem duas estrofes, a dupla escolhida para “tirar a roda” canta a primeira estrofe e o grupo canta a segunda. Em virtude de serem cantos curtos, o grupo repete a mesma roda quantas vezes julgar necessário em uma apresentação.

As rodas registradas nesta análise não abrangem todo o repertório memorizado pelas participantes do grupo. Algumas rodas não integram o repertório por preferência das integrantes; outras rodas, por envolverem pessoas conhecidas na comunidade, surgem apenas quando se desliga a câmera filmadora, na conversa informal, contada quase como um segredo. Essas rodas falam de traições, furtos ou qualquer outro comportamento fora das regras morais da comunidade, semelhantes às cantigas satíricas da poesia medieval. Por este motivo é que o grupo prefere preservar essas rodas apenas na memória, sem registro, por receio de expor a vida de velhos conhecidos. Ecléa Bosi (2004), em sua pesquisa sobre memória e sociedade, afirma ser comum que recordações surjam depois da entrevista e que muitas passagens fiquem sem registros, “contadas em confiança, como confidências. Continuando a escutar ouviríamos outro tanto e ainda mais. Lembrança puxa lembrança e seria preciso um escutador infinito” (BOSI, 2004, p. 39).

Dona Josefa, uma das integrantes mais idosas no grupo, afirma que toda roda tem uma história, sempre criada para contar do cotidiano da comunidade. Mesmo que não conheçam mais a história “por trás” da cantiga, o canto permanece na memória. Segundo Bosi (2004, p. 54), “a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” e o que ficará registrado na memória de cada indivíduo “depende do

seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão”. O ato de lembrar está assim associado à situação presente, ou seja, porque outros nos fazem lembrar. Assim, da mesma forma que não se relê um livro de modo semelhante, o nosso pensamento presente sobre a sociedade “nos impediria de recuperar exatamente as impressões e os sentimentos experimentados a primeira vez” (BOSI, 2004, p. 58).

Compartilhando coletivamente as lembranças individuais, as mulheres do *Balanço da roseira* constroem uma memória coletiva. Os estudos empreendidos por Halbwachs (2006) apresentam os quadros sociais como constituintes da memória. Para ele, a memória de um indivíduo estará vinculada a um grupo, participando de dois tipos de memória, individual e coletiva. Dessa maneira, “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado do seu ambiente” (HALBWACHS, 2006, p. 72).

As lembranças do grupo tornam-se, desse modo, fundamentais na transmissão da história local. Com esse repertório de rodas, o *Balanço da roseira* marca suas origens, forma um vínculo. Isso é possível pois o convívio do grupo com todas as histórias de vida reafirma a experiência coletiva através do foco individual. Há entre o grupo uma avaliação positiva do passado em comunidade, e, segundo Bosi (2004, p. 423), as lembranças de um grupo são interpostas em cada um dos seus membros, compondo “uma memória una e diferenciada”.

Trocando opiniões dialogando sobre tudo, suas lembranças guardam vínculos difíceis de separar. Os vínculos podem persistir mesmo quando se desagregou o núcleo onde sua história teve origem. Esse enraizamento num solo comum transcende o sentimento individual (BOSI, 2004, p. 423).

A autora ainda afirma que a questão da memória se diferencia entre o sujeito adulto ativo e o velho. O ancião, desvinculado da vida prática, ao lembrar seu passado, se ocupa da sua vida, porque “neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar” (BOSI, 2004, p. 63). Diferente do grupo estudado por Bosi (2004), nem todas as participantes do *Balanço da roseira* encontram-se sem ocupação. No entanto, o convívio entre as integrantes do grupo lhes proporciona esse momento de lembrança, exercendo a atividade da memória.

A construção mnemônica nessa refacção do passado se mostra não apenas nas rodas de que se lembram e incluem no repertório do grupo, mas também no espaço físico, no lugar onde vivem. Nesse espaço de representações simbólicas, seja na memória, seja no local de convivência, novas identidades são forjadas, incluindo nessas identidades a do grupo *Balanço da roseira* como manifestação da cultura popular local. Elaborando-se através da vivência de cada uma das mulheres que o integram, a memória do grupo constrói-se simultaneamente à memória local, contribuindo nesse sentido na reafirmação de crenças da comunidade e na criação de uma tradição da cultura popular.

3.2 AS RODAS E O COTIDIANO DO *BALANÇO DA ROSEIRA*

O segundo conjunto de rodas a ser analisado está relacionado ao tempo presente. É um repertório de dez composições novas, elaboradas para situações específicas, de acordo com o evento em que irão se apresentar. Esse repertório mantém a base melódica das rodas já conhecidas pelas integrantes do grupo, e seu conteúdo é adaptado de acordo com a situação em que acontecerá a *performance*.

Vê-se no encontro dessas mulheres um espaço na construção de representações sociais. O grupo simboliza um determinado período da história local, em torno do qual a atividade da quebra do licuri construiu as relações em comunidade. No canto que trazem do passado, não há referências ao manejo do licuri, com exceção da roda que era cantada para a chegada do “licuri roubado”. Toda a descrição da atividade é feita nas composições atuais. Embora tenham três integrantes do grupo destacadas pelas entrevistadas como autoras das dez composições recentes, de um modo geral, a autoria fica sem identificação, pertence ao grupo.

As primeiras rodas deste repertório produzido atualmente remetem ao elemento natural que é força motriz das lembranças que evocam: o licuri. O cantar rodas fica, nesses versos, associado à atividade agrícola. Tem-se assim o início da elaboração de uma representação social que cria as relações entre os integrantes de um grupo, definindo para si objetivos e práticas peculiares. O conceito de representação social foi elaborado por Moscovici (2007), segundo o qual “as interações humanas, surjam elas entre duas pessoas ou entre dois grupos, pressupõem representações. Na realidade, é isso que as caracteriza” (MOSCOVICI,

2007, p. 40). As representações sociais se designam como uma forma de explicar e refletir sobre a realidade cotidiana, “um conhecimento prático, que dá sentido aos eventos que nos são normais, forja as evidências da nossa realidade consensual e ajuda a construção da nossa realidade” (SÊGA, 2000, p. 128).

Dessa forma, as rodas que se seguem tratam de uma vida passada e do conhecimento que o grupo tem dessa experiência. São marcadas nesses versos a quebra do licuri, as mulheres como participantes nessa atividade e as rodas como elemento essencial nessa interação.

Roda nova nº 1

Quebra o licuri
Que termina já
Chama a mulherada
E vamos dançar

Chama a mulherada
E os homens também
Vamos cantar roda
Que é pra nosso bem

Roda nova nº 2

Quixabeira é boa
Eu não vou sair daqui
Vamos cantar roda
Na quebra do licuri

Na roda nova nº 1, a atividade solidária na quebra do licuri é mencionada: “quebra o licuri / que termina já”. Devido à morosidade da tarefa, o licuri é quebrado por um grupo enquanto outro grupo extrai a amêndoa. O trabalho em equipe agiliza a tarefa, sobrando tempo para festa: “chama a mulherada / e vamos dançar”. Na segunda estrofe, são convocados mulheres e homens a participar da roda. É importante salientar que a quebra do licuri é, na maioria das vezes, um ofício destinado às mulheres. Algumas das participantes do grupo afirmam que, durante as quebras comunitárias, homens e mulheres eram separados em partes diferentes da casa, juntando-se apenas no momento da festa. Há ainda as que afirmam ter ajudado nas despesas da casa, criando os filhos “com o dinheiro do licuri”. Na roda, cantar é atividade que beneficia a vida.

Composta em duas estrofes de quatro versos, a roda segue esquema de rimas ABCB, retomando o terceiro verso da primeira estrofe no primeiro verso da segunda estrofe. Em sua *performance*, uma dupla dá início ao canto entoando toda a primeira estrofe, e o grupo canta a segunda estrofe.

Na roda nova nº 2, a cidade é exaltada nos dois primeiros versos: “Quixabeira é boa / eu não vou sair daqui”. Espaço de vivências do grupo, o município de Quixabeira é local de pertencimento onde constroem suas identidades. A roda é formação com base na atividade agrícola. São marcados nesses versos o que se faz, “vamos cantar roda”, e quando se faz “na quebra do licuri”. Formando a roda, cantam de si e para si, personificam uma tradição e, através da interpretação que fazem do meio social, tornam-se representativas da sociedade em que estão inseridas, constroem uma cultura em seus movimentos circulares.

Para Moscovici (2007), as representações não são concebidas por um indivíduo isoladamente. No entanto, a partir do momento em que são criadas, adquirem vida própria e dão espaço para que surjam novas representações. Por conseguinte, é necessário compreendê-las e explicá-las a partir do que as antecede, seja um comportamento ou estrutura social. Isso se dá porque as representações sociais, ao serem compartilhadas e reforçadas pela tradição, constituem uma realidade social particular.

Quanto mais sua origem é esquecida e sua natureza convencional é ignorada, mais fossilizada ela se torna. O que é ideal, gradualmente torna-se materializado. Cessa de ser efêmero, mutável e mortal e torna-se, em vez disso, duradouro, permanente, quase imortal. Ao criar representações, nós somos como o artista, que se inclina diante da estátua que ele esculpiu e a adora como se fosse um deus (MOSCOVICI, 2007, p. 41).

Ao se constituir e ser identificado como um grupo de cultura popular, o *Balanço da roseira* elabora uma representação que estabelece sua própria epígrafe no mundo social. É um modo de compreensão do que o circunda, como se interpreta e considera o mundo à sua volta. Constrói-se por meio de ações e se revela nos enunciados das canções. De acordo com Denise Jodelet (2001, p. 21), “as representações sociais são fenômenos complexos sempre ativados e em ação na vida social”, e “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objeto prático, e que

contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p. 21).

Nessa prática de construção social, as rodas são tomadas como patrimônio da cultura local, tendo, mais uma vez, o município marcado como sua origem e local de pertencimento, como nas rodas a seguir:

Roda nova nº 3

Cheguei aqui
Gostei da brincadeira
Quero cantar roda
Aqui em Quixabeira

As festas de Quixabeira
Não é sua, nem é minha
Viemos cantar roda
Aqui mais Mininha³⁶

Roda nova nº 4

Use seu chapéu
Chegue fundo e sem beira
Vamos cantar roda
Aqui em Quixabeira

O caminho de Quixabeira
É de ida é de vinda
Viemos cantar roda
Aqui mais Guilherina

Nestas rodas, vemos mais uma vez o espaço de representação social ser evocado e exaltado. Na roda nova nº 3, Quixabeira é o local de identificação do grupo, “quero cantar roda / aqui em Quixabeira”, e a ideia de coletividade, um lugar de todos, é representado nos versos “As festas de Quixabeira / não é sua nem é minha”. É marcada ainda a organização do grupo, que vem para cantar roda a chamado da coordenadora: “viemos cantar roda / aqui mais Mininha”.

Percebe-se também a ideia de um local que abraça a todos na roda nova nº 4: “O caminho de Quixabeira / é de ida é de vinda”, revelando um sentimento de pertença em que se produz significados e identificações compartilhados entre os membros de uma determinada cultura. Em *Cultura e representação*, Stuart Hall (2016) compreende a representação como uma das principais práticas de produção da cultura:

³⁶ Mininha é o cognome da coordenadora do grupo, Ednalva Brito.

“Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura” (HALL, 2016, p. 31).

Pertencer a uma cultura é pertencer, *grosso modo*, ao mesmo universo conceitual e linguístico, saber como conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens e como a linguagem pode ser interpretada para se referir ao mundo ou para servir de referência a ele. Compartilhar esses aspectos é enxergar o mundo pelo mesmo mapa conceitual e extrair sentido dele pelos mesmos sistemas de linguagem (HALL, 2016, p. 43).

Em suas estruturas, as rodas novas nº 3 e nº 4 se assemelham. Compostas em duas estrofes de quatro versos, com esquemas de rimas ABCB, são cantadas com a mesma melodia e, no último verso de cada uma, é mencionada uma das integrantes do grupo, que é autora de algumas rodas.

A religião também compõe o cenário social em que se encontra o *Balanço da roseira*. As mulheres que integram o grupo são todas católicas, e suas ações também correspondem aos ritos religiosos, já que, segundo Halbwachs (2006, p. 185), “há uma memória religiosa feita de tradições que remontam a eventos muito distantes no passado, que aconteceram em determinados lugares”. Exemplo dessa religiosidade aconteceu em maio de 2016, quando em comemoração à festa da padroeira da cidade, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, se compôs a seguinte roda:

Roda nova nº 5

Entramos nesse arraiaí
Com prazer e alegria
Pra saudar Jesus Cristo
E também a Virgem Maria

Vamos saudar nosso Padre
Que chegou para animar
Também as comunidades
Que vieram celebrar

A festa da Padroeira
É uma cultura popular
Não podemos esquecer
Vamos todos se alegrar

Nós vamos cantar roda
Aqui hoje nesse dia
Celebrar o mês de maio
Para festejar Maria

Além da menção aos elementos referentes à cultura católica, são destacados nesses versos a presença do Padre como organizador da festa, as comunidades que celebram em conjunto e a afirmação da religiosidade como expressão da cultura popular. As rodas também são mencionadas como veículo fundamental na celebração. Instituem assim representações sociais que as tornam visíveis, podendo ser ouvidas e sendo reveladas nos versos que cantam. Através do canto, representam-se, buscam espaços para dar voz ao que são e se fazerem ouvir. Falam não apenas nos versos, mas também na melodia das rodas, no movimento dos corpos. Integram uma cultura particular, cantadeiras da vida cotidiana, a roda é círculo e representação cultural para os outros e para as mulheres que formam o grupo.

Para Denise Jodelet (2001), as representações sociais podem ser reconhecidas como sistemas de interpretação e fenômenos cognitivos. O reconhecimento das representações sociais enquanto sistemas de interpretação compreende a “nossa relação com o mundo e com os outros” (JODELET, 2001, p. 22), intervindo em diferentes processos, entre os quais tem espaço “o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão dos grupos e as transformações sociais” (JODELET, 2001, p. 22). Já no que diz respeito às representações sociais como fenômenos cognitivos, referem-se ao sentimento de pertença social de cada sujeito, “com as implicações afetivas e normativas, com as interiorizações de experiências, práticas, modelos de condutas e pensamento” (JODELET, 2001, p. 22).

Sob essa perspectiva, compreende-se as rodas do *Balanço da roseira* como uma forma de representação na qual os sujeitos envolvidos se reportam a um objeto. Assim, a representação social é compreendida como a “representação de alguma coisa (objeto) e de alguém (sujeito)”, tendo com seu objeto “uma relação de simbolização (substituindo-o) e de interpretação (conferindo-lhe significações)” (JODELET, 2001, p. 27). Nas rodas que compõem esse repertório do grupo, são articulados rito e comunicação, simbolizações e interpretações da vida. O *Balanço da roseira* reivindica a confirmação da própria existência através da simbolização do que faz como manifestação da cultura popular local e da interpretação da realidade local.

Nossas experiências e ideias passadas não são experiências ou ideias mortas, mas continuam a ser ativas, a mudar e a infiltrar nossa experiência e ideias atuais. Sob muitos aspectos, o passado é mais real que o presente. O poder e a clareza peculiares das representações – isto é, das representações sociais – deriva do

sucesso com que elas controlam a realidade de hoje através da de ontem e da continuidade que isso pressupõe (MOSCOVICI, 2007, p. 37).

Ao falarem do modo pelo qual iniciaram sua participação no grupo, todas as integrantes enfatizam o momento em que cantavam nas quebras de licuri. Da mesma forma, a religião é colocada como elemento representativo do canto que as une. A conquista se dá justamente mediante as influências das experiências passadas na atividade presente; quando se reúnem para cantar, experienciam a transformação do próprio cotidiano, escutam-se e mostram-se. Logo, são representativos também os versos criados em 1996, quando se apresentaram em um programa da rádio comunitária local, e as quadras compostas para a participação do grupo no lançamento do livro de cordel de um dos escritores do município:

Roda nova nº 6

Vimos cantar roda
Esse grupo de mulher
Rica e Delcina
Mininha e Guilé

O rádio tá ligado
Para o povo ouvir
Maria, Cláudia e Mira
Zefa e Nini

Roda nova nº 7

Ô Dinalva
Amiga fiel
Fez uma música
Pra abertura do cordel

Fez a música nova
E chamou o grupo pra cantar
Na festa do cordel
Nós vamos apresentar

A roda nova nº 6 fala de um momento especial na história do grupo. Todas as entrevistadas falam com emoção do período em que se apresentaram em um programa diário da rádio comunitária local. Sob a direção de Adalberto Lima, radialista e compositor do Hino do município, elas se apresentavam diariamente, cantando ao vivo no rádio. Na roda nova nº 7, o mote é o lançamento de um livro de cordel, em que se enfatiza, mais uma vez, a atividade do grupo: “fez música nova” e convidam um

público a assistir, “nós vamos apresentar”. A recepção, como parte da *performance*, é salientada na atuação do grupo.

Zumthor (2014) apresenta a *performance* como um momento da recepção, o momento em que um enunciado é recebido. A recepção é, nessa perspectiva, o momento individual em que o ouvinte encontra a obra, produzindo-se entre ela e seu público “tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores” (ZUMTHOR, 2014, p. 56), tendo a literatura oral a especificidade de permitir uma recepção coletiva.

Nas rodas nº 6 e nº 7, nomeiam-se e nomeiam o local em que se apresentam. Nesse exercício, percebem-se, ouvem o que produzem, se reconhecem e se pretendem ser reconhecidas: “o rádio tá ligado / para o povo ouvir”. A existência de um canto particular para cada momento em específico, além de exprimir sentimentos, também empreende registros. Tudo em quadras, com esquema de rimas ABCB, seguem um modelo típico da expressão poética popular. Nas rodas, traduzem os sentimentos que as movem: “viemos cantar roda”, “para o povo ouvir”, “chamou o grupo pra cantar”, “nós vamos apresentar”. Revelam-se e representam-se socialmente. Fazem versos e constroem uma poética oral pautada na própria existência, consolidam-se através da repetição, sugerindo uma memória particular.

Quando estudamos representações sociais nós estudamos o ser humano, enquanto ele faz perguntas e procura respostas ou pensa e não enquanto ele processa informação, ou se comporta. Mais precisamente, enquanto seu objetivo não é comportar-se, mas compreender (MOSCOVICI, 2007, p. 43).

Importa então, diante do que foi exposto, destacar também como as integrantes do *Balanço da roseira* compreendem seu lugar de mulher através da produção poética, associando a este lugar outras fontes que se inserem nas representações sociais. Por esse motivo, há a necessidade de perceber o gênero em um encadeamento de experiências cotidianas, entrecruzados pelo recorte das representações sociais e da cultura popular.

Nas rodas sobre o 8 de março³⁷, Dia Internacional da Mulher, é expresso um discurso que estabelece esse dia como um símbolo importante na elaboração de uma

³⁷ Em 1977, o “8 de março” foi reconhecido oficialmente pelas Nações Unidas como o Dia Internacional da Mulher, resultado de uma série de fatos, lutas e reivindicações das mulheres (principalmente nos EUA e Europa) por melhores condições de trabalho e direitos sociais e políticos, que tiveram início na segunda metade do século XIX e se estenderam até as primeiras décadas do XX.

consciência social. Sendo uma data emblemática, torna-se espaço para um chamado à luta, organizando-se, detendo significações no que diz respeito às atribuições para esse dia: manter a força, resistir, unir-se, alcançar vitória. Há sempre um apelo para que a data não seja esquecida, marca na memória de cada uma, e dos que as assistem, esse espaço de luta. São representativos desse tema os versos a seguir:

Roda nova nº 8

Somos mulher forte
Somos guerreiras
Vamos cantar juntas
Mulher de Quixabeira

Vamos cantar roda
Venha quem quiser
Pra comemorar
O dia da mulher

Roda nova nº 9

Isto é que é
Minha gente isto é que é
Fizeram um massacre
E mataram a mulher

Dia Internacional
Hoje é Dia da Mulher
Vamos nos organizar
Para o que der e vier

As rodas acima descritas situam um panorama de aproximação, criando cumplicidade através da identificação entre todas as mulheres: “Somos mulher forte / somos guerreiras / vamos cantar juntas / mulher de Quixabeira”. O canto, outrora vinculado ao trabalho agrícola, agora também é chamado para comemoração: “vamos cantar roda”, “pra comemorar”.

Na roda nº 9, há referência a um dos fatos que antecederam o estabelecimento do dia 8 de março como Dia Internacional da Mulher. Além dos movimentos grevistas nos anos de 1857 e 1908, que reivindicavam melhores condições de trabalho e igualdade nos direitos trabalhistas, é um marco na luta pelos direitos sociais e políticos femininos o incêndio em uma fábrica têxtil de Nova York, em 1911, quando cerca de 130 operárias morreram carbonizadas. Sobre este fato, o *Balanço da roseira* canta: “fizeram um massacre / e mataram a mulher”. Por conseguinte, há também um

chamado para a luta: “vamos nos organizar / para o que der e vier”, preparando para que uma unidade seja estabelecida. A partir desses versos, é possível ainda perceber como compreendem o dia 8 de março: dia de comemoração e dia de ajuntamento, para enfrentar os obstáculos que se interpõem na vida cotidiana. Inserem-se aí perspectivas do campo político nas condições para a produção do discurso expresso pelo grupo *Balanço da roseira*.

Sob essa perspectiva, Moscovici (2007) considera as representações sociais como fenômeno entre indivíduos e diferentes grupos sociais que se mantêm relacionados cotidianamente. Compreender as representações é adquirir consciência de que estas não são criadas por um indivíduo isoladamente e que circulam e possibilitam o surgimento de novas representações, pois, “sendo compartilhada por todos e reforçada pela tradição, ela constitui uma realidade social *sui generis*” (MOSCOVICI, 2007, p. 41).

[...] se, no sentido clássico, as representações coletivas se constituem em um instrumento explanatório e se referem a uma classe geral de ideias e crenças (ciência, mito, religião, etc.), para nós, são fenômenos que necessitam ser descritos e explicados. São fenômenos específicos que estão relacionados com um modo particular de compreender e de se comunicar – um modo que cria tanto a realidade como o senso comum. É para enfatizar essa distinção que uso o termo ‘social’ em vez de ‘coletivo’ (MOSCOVICI, 2007, p. 49).

Mais do que uma expressão musical da cultura popular de Quixabeira, construídas a partir de uma prática agrícola e tradicional, as rodas trazem uma memória cultural oriunda da vida rural, um vínculo de pertencimento que vem se desfazendo. Para José de Souza Martins (2008), as populações rurais são vistas pela sociologia rural “como resíduo, como resto da modernização forçada e forçadamente acelerada”, sendo obrigadas a “um ritmo de transformação social e econômica gerador de problemas sociais” (MARTINS, 2008, p. 222). A visão de atraso que se tem das populações rurais, ignora que esse segmento social possui códigos particulares de conhecimento. Os estudos feitos sobre o deslocamento de “massas rurais” para a cidade revelaram que o rural é capaz de subsistir, ainda que distante da economia agrícola. Persiste “como visão de mundo, como nostalgia criativa e auto defensiva, como moralidade em ambientes moralmente degradados das grandes cidades, como criatividade e estratégia de vida” (MARTINS, 2008, p. 221).

Nesse contexto, as populações rurais, “vitimadas pelo desenvolvimento econômico excludente” (MARTINS, 2008, p. 221), têm buscado suas alternativas de resistência e apregoado os seus direitos. Em uma entrevista coletiva, Graça, Fidelcina e Eva, ao serem questionadas sobre a importância do grupo para o município, emitem suas opiniões de forma distinta. Eva acredita na importância histórica do grupo: “Uma coisa que nossos filhos, minhas filhas, minhas netas, não alcançou esse tempo que a gente fazia isso, e hoje elas têm como ver e até querer se engajar no grupo”. Para Fidelcina, há algum reconhecimento por parte da sociedade, mas não é ainda suficiente: “eu gostaria que o povo valorizasse mais, melhorasse mais, que visse como foi o nosso passado”. Graça complementa, apontando que há sim, alguma importância dada, mas é restrita aos convites para eventos esporádicos, e se desejam ser reconhecidas é preciso que falem: “a gente tem que dizer. Porque se a gente não tem um valor e a gente quer cobrar o valor, a gente tem que dizer: eu quero valor disso, nisso, como isso”.

Para Martins (2008), entender o protagonismo das populações rurais e reconhecer sua qualidade de vida, história e criatividade, é compreender os processos sociais que marginalizam e desagregam. Segundo o autor, o sociólogo rural deve reconhecer os “equívocos históricos” e reconhecer-se como parte da comunidade ao recuperar, em uma perspectiva crítica, o compromisso com a transformação e superação de problemas sociais.

As populações rurais, mais do que instrumentos da produção agrícola, são autoras e consumidoras de um modo de vida que é também um poderoso referencial de compreensão das irracionalidades e contradições que há fora do mundo rural. São uma reserva importante de um tipo de inovação e criatividade que tende a ser destruído e que pode desaparecer (MARTINS, 2008, p. 225).

Para as mulheres que integram o *Balanço da roseira*, a prática das rodas tem um significado também de socialização, na qual se constroem enquanto mulheres, através das experiências e lembranças que compartilham na elaboração de uma memória coletiva. O “cantar rodas” não é uma prática passada de geração em geração diretamente. O *Balanço da roseira* aprendeu as rodas observando outras mulheres, que não as suas mães, e convivendo com essa expressão cultural. O espaço da roda é um espaço em que essas mulheres unem forças, criam uma tradição, aperfeiçoam diferentes formas de expressividade. Em mais uma composição para comemorar o

Dia Internacional da Mulher, a roda que se segue é a que tem mais estrofes entre todas as composições que o grupo tem registrado:

Roda nova nº 10

Estamos chegando à praça
Com prazer e alegria
Pra saudar a mulherada
E festejar o nosso dia

E chegamos animadas
Este grupo de mulher
Foi Delcina que convidou
Combinado com Zezé

Para animar essa tarde
E a mulher valorizar
Pela conquista dos direitos
E por na política ela estar

Estamos aqui na praça
E cercada de boa gente
E queremos mencionar
Dilma nossa presidente

Vimos parabenizar
Os vários tipos de mulher
Seja em qualquer profissão
E lugar onde estiver

Mulher nasceu pra ser feliz
E ser estrela pra brilhar
E com a Lei Maria da Penha³⁸
Isso acabou de confirmar

Até na Bíblia Sagrada
Tem nome de mulher
É Maria Madalena
Rute, Judite e Ester

Agora vamos cantar roda
Cantar, dançar e sorrir
E chamar pra brincar conosco
Neusa Cadore³⁹ e Jacy

³⁸ A Lei Maria da Penha, denominação popular da lei número 11.340, de 7 de agosto de 2006, é um dispositivo legal brasileiro que visa aumentar o rigor das punições sobre crimes domésticos. É normalmente aplicada aos homens que agredem fisicamente ou psicologicamente uma mulher ou a esposa.

³⁹ Neusa Cadore é deputada estadual pelo Partido dos Trabalhadores, eleita em 2006 e reeleita duas vezes (2010 e 2014). Natural de Santa Catarina, chegou à Bahia em 1984 para desenvolver um trabalho missionário em Comunidades Eclesiais de Base. Foi prefeita de Pintadas por dois mandatos consecutivos (1997 a 2004). Em sua atuação em parceria com os movimentos sociais, Neusa foi relatora da Lei de apoio ao Cooperativismo e teve participação em outras leis, como a que instituiu o

As rodas do *Balanço da roseira* voltam a tratar dos temas que circundam suas vidas cotidianas. Cantando, descrevem o lugar em que estão se apresentando, a motivação para essa performance e como se sentem: “Estamos chegando à praça / Com prazer e alegria / Pra saudar a mulherada / E festejar o nosso dia / E chegamos animadas / Este grupo de mulher”. Na terceira estrofe, falam do objetivo principal: a valorização da mulher e a comemoração pelos espaços já conquistados: “Para animar essa tarde / E a mulher valorizar / Pela conquista dos direitos / E por na política ela estar”. Há, nesses versos, a ideia de empoderamento articulada a uma noção de protagonismo. Os movimentos emancipatórios de luta pelos direitos civis e o conceito de empoderamento expressam estratégias que pretendem contribuir para o processo de transformação social.

Dessa maneira, evidencia-se a posição de destaque ocupada por uma mulher: “E queremos mencionar / Dilma nossa presidente”. Nesses versos, mostram uma consciência da luta no campo do gênero, incorporando vozes de outras mulheres e impondo-se diante do silenciamento. Por intermédio da composição, o grupo valoriza os espaços conquistados pelas mulheres na sociedade, já que, segundo Guacira Louro (1997, p. 21), para compreendermos “o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade”, é imprescindível observar “tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos. O debate vai se constituir, então, através de uma nova linguagem, na qual gênero será um conceito fundamental”.

Sob esse prisma do gênero como conceito fundamental, recoloca-se o debate no campo social, “pois é nele que se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos” (LOURO, 1997, p. 24). São, portanto, as formas de representação que se colocam como desiguais, sendo necessário entender o gênero “como constituinte da *identidade* dos sujeitos” e compreender que estes sujeitos têm “identidades plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias” (LOURO, 1997, p. 24).

Ao afirmar que o gênero institui a identidade do sujeito (assim como a etnia, a classe, ou a nacionalidade, por exemplo) pretende-se referir, portanto, a algo que transcende o mero desempenho de papéis, a

apoio às Escolas Famílias Agrícolas. Participou de várias Comissões Parlamentares, exerceu a vice-presidência da Comissão de Agricultura e Política Rural, a presidência da Comissão dos Direitos da Mulher e atualmente acumula a vice-presidência da Comissão dos Direitos da Mulher e a coordenação da Subcomissão de Autonomia Econômica da Mulher.

ideia é perceber o gênero fazendo parte do sujeito, constituindo-o (LOURO, 1997, p. 25).

Por meio das rodas, o *Balanço da roseira* ilustra e constrói noções de gênero através de um discurso sociocultural. Enaltece em seus versos as conquistas dos direitos sociais femininos: “mulher nasceu pra ser feliz / E ser estrela pra brilhar / E com a Lei Maria da Penha / Isso acabou de confirmar”, assim como a presença das mulheres no campo político, ao mencionar Dilma Rousseff e Neusa Cadore. Sem abandonar o viés religioso, cita nomes de mulheres referidas no texto bíblico: “Até na Bíblia Sagrada / Tem nome de mulher / É Maria Madalena / Rute, Judite e Ester”. Maria Madalena, a prostituta e seguidora fiel de Cristo; Rute que não pertencia à nação judaica mas alcançou posição na genealogia de Jesus; Judite, esposa tomada por Esaú, para ombrear com seu irmão Jacó o direito à bênção concedida por seu pai Isaque, e Ester, a princesa judia que, através da política, conseguiu libertar seu povo. Nesse contexto religioso, são mulheres que representam, de igual maneira, esse espaço de luta por visibilidade em que se encontram.

Revelam ainda que os espaços conquistados permitem a presença das mulheres em diversas instâncias: “Viemos parabenizar / Os vários tipos de mulher / Seja em qualquer profissão / E lugar onde estiver”. O empoderamento feminino é aqui relacionado ao fortalecimento nos espaços sociais, concebendo que a questão das desigualdades de gênero está vinculada à falta de oportunidades sociais, políticas e econômicas.

Ao aceitarmos que a construção do gênero é histórica e se faz incessantemente, estamos entendendo que as relações entre homens e mulheres, os discursos e as representações dessas relações estão em constante mudança. Isso supõe que as identidades de gênero estão continuamente se transformando (LOURO, 1997, p. 35).

Dessa maneira, as rodas do *Balanço da roseira* se configuram em um local em que as mulheres buscam estratégias que as permitam se inscrever no mundo, sendo autônomas e emancipadas, atravessando processos de reafirmações das suas experiências e permanências das tradições. Encontramos em seu canto palavras que motivam, justificam e estimulam as mulheres para a ação. Não é um canto que serve apenas para alegrar, antes, forma um tipo de consciência e ação social.

4 “VAMOS CANTÁ RODA QUE É PRA NOSSO BEM”

– Pois cante, filha. Foi-lhe dado o dom de cantar. Cante. Quem canta seus males espanta. É o que recomenda uma sabedoria sem dono, porque de todos, folclore, intuição e criação popular. E desde a minha infância, naquele distante tempo da azagaia, eu ouço dizer que a voz do povo é a voz de Deus; deve ser. Então cante. O que é uma cantadeira que abandona suas canções? Cante.
Jonas Rezende.

O título desta seção foi extraído de uma das rodas cantadas pelo *Balanço da roseira*. É um convite para entrar na roda. Dar as mãos, nesse contexto, é ato primordial para fazer a roda ou nela entrar. Para formar o círculo e dar início ao canto, as mulheres que compõem o grupo *Balanço da roseira*, primeiro, dão as mãos. De mãos dadas, iniciam o ritmo da roda em um arrastar de pés cadenciado enquanto cantam. O movimento circular se alterna, girando para direita e para esquerda. Após algumas voltas, quando, segundo as integrantes do grupo, a roda “pega o ritmo”, elas vão formando duplas. Dançando enlaçadas no centro da roda, intercalam essas duplas enquanto a roda mantém seu ritmo, para esquerda e para direita. Se a roda for grande, quando mais pessoas se juntam ao grupo nas apresentações públicas, mais de uma dupla entra na roda.

Imagem 5 – Formando a roda: Feira do conhecimento 2016.



Fonte: a pesquisadora (2017).

Imagem 6 – Apresentação coletiva do *Balanço da roseira* com outros grupos de roda na Feira do Conhecimento 2015.



Fonte: a pesquisadora (2017).

Dança circular, caracteriza-se como a maior parte das danças populares, unindo o canto e a figura coreográfica. Segundo Luiz da Câmara Cascudo, posições de uma dança, ao longo do tempo, passam para outra, ou pelo entusiasmo de um dançarino ou “pelo esquecimento de regras do baile em questão”. Cascudo elenca então uma série de notas sobre as danças populares, comprovando as influências sofridas por essas danças. Muitas das descrições nas notas de Cascudo podem ser aproximadas à dança do *Balanço da roseira*, tais como a descrição das danças circulares indígenas, em que o círculo se desloca para esquerda ou para direita; as influências oriundas da África, que se revelam na dupla que dança no meio do círculo, na existência de um solista no canto, o “tirador”, ao qual os dançarinos respondem no refrão. O estudioso destaca ainda que qualquer enlaçamento nas danças populares é influência europeia.

Canto e dança são mantidos em seu caráter primitivo, inseparável e siamês. Portugueses, africanos e indígenas tiveram danças cantadas e coletivas. Danças sem espectadores. Sem assistência. Todos os presentes participavam, cantando, dançando, batendo palmas (CASCUDO, 2006, p. 36).

No entanto, a visualidade das apresentações do grupo *Balanço da roseira* não se firma apenas na dança e no canto que dá ritmo ao movimento do corpo. Esse corpo

que se movimenta ao som da voz, sem qualquer acompanhamento percussivo, é revestido de teatralidade. A saia rodada de chita é elemento visual que compõe o movimento da roda. Seu farfalhar segue o ritmo do canto, gira com o corpo, enriquece a dança. Outros elementos se associam a essa teatralidade, como os adornos nos cabelos e colares coloridos. Dessa forma, a presença da voz se dá em um canto sem acompanhamento de instrumentos. Associada à voz, a teatralidade do corpo na cadência dos pés, na dança circular, no movimento da saia rodada, reúne os elementos constitutivos da *performance* do grupo *Balanço da roseira*.

Imagem 7 – Apresentação do grupo *Balanço da roseira* na Feira do conhecimento 2015.



Fonte: a pesquisadora (2017).

Imagem 8 – Fotomontagem feita por uma das integrantes do grupo e postada em redes sociais.



Fonte: <https://www.facebook.com/terezinha.novais.1/media_set?set=a.800659813309965.1073741829.100000978621232&type=3>. Acesso em: 15 set. 2016

A ausência de instrumentos é interpretada por Zumthor (2010, p. 250) como “uma maior valorização da potência e da harmonia próprias da voz”. Assim considerada, a voz cantada ecoa evocando memórias, compondo lembranças, saindo da vida ordinária, sacralizando o ritual, ou, de forma mais bela e poética, “o que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência.” (ZUMTHOR, 2010, p. 232).

Começamos, portanto, o percurso traçado em torno da *performance* e recepção do grupo *Balanço da roseira*. Ora, se as apresentações que realizam podem ser interpretadas como *performances*, é preciso analisá-las. Nessa perspectiva, somos conduzidos pelos estudos de *performance* realizados por Richard Schechner e pelos conceitos de *performance* e recepção, com seus papéis e funções, elaborados por Paul Zumthor. Para Schechner, qualquer coisa que seja tratada como *performance* implica na investigação do que “esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relacionam com outros objetos e seres. Performances existem

apenas como ações, interações e relacionamentos” (SCHECHNER, 2003, p. 3). Zumthor (2010, p. 47), por sua vez, afirma o seguinte:

A maior parte das definições de performance põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual. [...] A “poesia” [...] repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito (ZUMTHOR, 2010, p. 47).

Sobre os ritos, Schechner (2013) declara que a *performance* consiste na ritualização de gestos e sons e, mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos, a maior parte das coisas que fazemos já foi dita e feita anteriormente. Os rituais são considerados pelo autor como memórias coletivas codificadas em ações, ajudando as pessoas a lidar com as mais diversas situações na vida diária, conduzindo-as a uma “segunda realidade”, distinta da vida ordinária, em que as pessoas podem se tornar algo mais, um outro, diferente deles mesmos e do cotidiano. Essas transformações podem se dar de forma permanente ou temporária. As permanentes são chamadas de “ritos de passagem”, enquanto as temporárias são jogos, atuações, seguindo regras e convenções. Para Roy A. Rappaport (1979), os rituais tendem a ser estilizados, repetitivos e estereotipados, e costumam acontecer em locais e tempos fixados por um calendário ou em situações específicas. A *performance* é condição necessária ao ritual e não uma mera forma de expressar algo. “O ritual não apenas comunica algo, mas é considerado por aqueles que *performatizam* estar ‘fazendo algo’ muito bem [...]”⁴⁰ (RAPPAPORT, 1979 *apud* SCHECHNER, 2013, p. 53).

Schechner (2013) divide os rituais em dois tipos principais, o sagrado e o secular. O sagrado está relacionado a crenças religiosas, e o secular, associado a cerimônias e outras atividades não laicas. No entanto, o autor alerta que muitas cerimônias se aproximam dos rituais religiosos, e os compreende em quatro perspectivas: a) sua estrutura – o funcionamento desses rituais, o uso que fazem do espaço e quem os realiza; b) suas funções – o que significam para os indivíduos, grupos e culturas envolvidos; c) seus processos – a dinâmica que conduz o ritual e de que maneira trazem e propagam mudanças; d) suas experiências – como é estar “em” um ritual.

⁴⁰ “Ritual not only communicates something but is taken by those performing it to be ‘doing something’ as well [...]” (RAPPAPORT, 1979 *apud* SCHECHNER, 2013, p. 53, tradução nossa).

Tais perspectivas podem ser observadas no grupo *Balanço da roseira*, uma vez que suas apresentações oscilam entre sagrado e secular, celebrações da Igreja Católica, seguidas das festas populares, feiras e afins. Podemos compreender os rituais e ritualizações sob as quatro perspectivas de Schechner (2013): observamos os percursos traçados pela *performance* do grupo, o uso que fazem dos diferentes espaços performanciais e quem são essas mulheres que *performatizam*; o que significa para as integrantes do grupo e para a comunidade as *performances* realizadas; como conduzem o ritual do canto e da dança nos espaços em que se inserem e como é a experiência de participar desta *performance* ritual. Desta forma, podemos compreender o que o autor quer dizer quando afirma que “os rituais humanos são pontes sobre as águas turbulentas da vida”⁴¹ (SCHECHNER, 2013, p. 65).

Ao tratar de *performance* e recepção, Zumthor (2014) reitera que, em sua maioria, as definições existentes sobre *performance* colocam ênfase “na natureza do meio, oral e gestual”, havendo convergência entre *performance* e poesia, posto que ambas “aspiram à qualidade de rito”:

Entre um “ritual” no sentido religioso estrito e um poema oral poderíamos avançar, dizendo que a diferença é apenas de presença ou ausência do sagrado. No entanto, a experiência que tenho das culturas nas quais subsistem tradições orais vivas, leva-me a pensar que essa diferença não é percebida por aqueles partícipes dessas culturas. No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva (ZUMTHOR, 2014, p. 47).

A *performance* explora a importância dos elementos visuais, na vestimenta, nos acessórios ou na dança, ou ainda na junção de todos esses elementos para expandir a palavra-voz em seus espectadores-ouvintes. No espaço da *performance*, as mulheres do grupo *Balanço da roseira* sentem-se participantes de algo que as destaca do lugar-comum, ou, nas palavras de Schechner, há um sentimento entre as participantes que as coloca como parte de algo maior que elas, além de suas individualidades, produzindo a ideia de uma comunidade.

⁴¹ “Human rituals are bridges across life’s troubled waters” (SCHECHNER, 2013, p. 65, tradução nossa).

4.1 ARRUMANDO A CANTORIA: DO ENSAIO À ENCENAÇÃO

- “Você tem saudade de seu tempo de menino, Riobaldo?” - ele me perguntou, quando eu estava explicando o que era o meu sentir. Nem não. Tinha saudade nenhuma. O que eu queria era ser menino, mas agora, naquela hora, se eu pudesse possível. Por certo que eu já estava crespo da confusão de todos. Em desde aquele tempo, eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Era o que eu acho, é o que eu achava.

Guimarães Rosa

A epígrafe que marca o início desta seção apresenta na forma poética da narrativa de Guimarães Rosa uma noção de atuação, já que o personagem-narrador Riobaldo esperava que a vida seguisse com “cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho”. No cotidiano de cada ser humano, inteiros ou metades, com forte gosto ou não, desempenhamos nossos papéis, imaginamos conceitos, construímos nossas identidades. Essa “encenação” humana pode ser entendida em relação a fatores diversos. Vivemos os mais diferentes papéis na sociedade; para cada ambiente frequentado, determinadas posturas são encenadas e estas atuações acabam por se tornar necessárias na constituição do que se é, em identidades que se multiplicam e se flexibilizam no campo social.

Desempenhar seu papel com gosto é prerrogativa do grupo *Balanço da roseira*, mulheres que se unem para uma atuação social. Essa atuação, diferente dos atos naturalizados na vida cotidiana, é organizada e ensaiada. Encenação consciente, acreditam que o que fazem tem sua importância na sociedade em que vivem. E, com esse intuito, se reúnem para cantar, em uma conduta que as une, promovendo interação entre cada uma e entre a sociedade na qual estão inseridas.

As apresentações do grupo *Balanço da roseira* ocorrem, em sua maioria, a convite da Igreja Católica para os festejos religiosos, como o reisado no mês de janeiro (Santos Reis), a festa da padroeira da cidade de Quixabeira (Nossa Senhora do Perpétuo Socorro), em maio, os dias dos santos no mês de junho (Santo Antônio, São João e São Pedro), os santos padroeiros de cidades e povoados vizinhos. Ocasionalmente, em fins de semana, à noite, o grupo se apresenta na casa de alguma das suas integrantes ou, ainda, em feiras culturais e eventos organizados por departamentos educacionais. O *Balanço da roseira* também já fez parte da atração diária de uma emissora de rádio local: as primeiras apresentações como grupo para

cantar as cantigas aprendidas nas quebras de licuri se deram em uma programação na Rádio Comunitária Quixabeira FM; sob o comando de Dalberto Lima, elas cantavam todos os dias com o intuito de gravar suas vozes para que tivessem seu próprio CD. Contudo, o projeto do CD não foi concretizado.

As apresentações do grupo *Balanço da roseira* são agendadas sempre por Edinalva Brito, conhecida por todas como Mininha. Edinalva é a voz mais forte no grupo, não apenas com relação à liderança, como na hora do canto. Sem a presença dela, as outras se recusam a fazer qualquer apresentação. Assim, quando convidadas para algum evento, as apresentações são ensaiadas, muitas vezes na casa de Mininha; é ela quem marca os ensaios, e lá escolhem as “rodas” que serão cantadas. A escolha passa por alguns critérios: a preferência delas, o tom de cada cantiga, as rodas são compostas com o tema do evento. Detalhe importante, a cada apresentação, versos são feitos, com exclusividade, de acordo com o evento para o qual foram convidadas.

Segundo as entrevistadas, os versos para as rodas cantadas na abertura de cada apresentação são feitos, em sua maioria, por Edinalva, Guilherina e Fidelcina. Elas solicitam alguém para digitar a letra das rodas, fazer a impressão e as cópias para serem distribuídas às integrantes do grupo. Durante o ensaio, por vezes, ideias de novas cantigas surgem; elas se encarregam de anotar e, a partir do improviso, ensaiar para que ninguém erre a letra. As repetições dos versos se dão nos ensaios e nas *performances*. Nos ensaios a repetição é fixação, nas *performances* as rodas ecoam no ritmo determinado pelo momento; repetem quantas vezes o grupo achar necessário.

Entretanto, a preparação para as apresentações, a arrumação da cantoria, não se resume às escolhas das “rodas”; acontece com a escolha do local onde irão se apresentar, a indumentária que será utilizada. É preciso definir também quem fará a primeira e a segunda voz – as vozes são divididas em mais agudas (a primeira voz) e mais graves (a segunda voz). Sendo dez mulheres, elas cantam aos pares, duplas de primeira e segunda voz, para dar a harmonia das cantigas. Definem ainda quem irá “puxar”, dar início, a cada “roda”: as cantigas são trabalhadas em canto responsivo, como nas liturgias, os ritos e cerimônias relativas aos ofícios divinos das igrejas cristãs, em especial a missas e outros rituais da igreja católica; a primeira dupla canta os primeiros versos, as outras respondem a esse canto em um refrão uníssono.

A afinação das vozes é fundamental, é preciso trabalhá-las da melhor forma possível, para que o espetáculo fique a contento: duplas definidas, cantigas escolhidas, quem vai “tirar a roda”, o cuidado para não desafinar, como entrarão no espaço onde irão se apresentar, o lugar de cada uma na roda, tudo devidamente combinado e ensaiado para a apresentação. Cada elemento aqui descrito compõe a *performance* do grupo, e mais, a cada apresentação ensaiada, é preciso uma confirmação do que será feito e se será “benfeito”.

Situada num espaço particular, a que se liga numa relação de ordem genética e mimética, a performance projeta a obra poética num cenário. Nada, do que faz a especificidade da poesia oral, é concebível de outro modo, a não ser como parte sonora de um conjunto de significativo, em que entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes; e, de modo complementar, como parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes. Esse conjunto se recorta, sem dele se dissociar (apesar de certos truques), no *continuum* da existência social: o lugar da performance é destacado no “território” do grupo. De todo modo, a ele se apegamos e é assim que é recebido (ZUMTHOR, 2010, p. 174).

A cada apresentação, o grupo se adapta e compõe o cenário necessário à encenação elaborada e ensaiada. Os elementos que estruturam a *performance* do grupo – as rodas, as vozes, os gestos, a indumentária – marcam o lugar do grupo na sociedade. A característica transformadora da *performance* se percebe nos ajustes feitos pelo *Balanço da roseira*. As adaptações são feitas entre as participantes, que se ajustam nas vozes e nas duplas, e ao ambiente onde irão se apresentar. Quando das apresentações via rádio, não havia *performance* visual, apenas a voz, o canto. A dança não era utilizada nesse contexto. Nas exposições em instituições educacionais, em um auditório ou palco, ou, ainda, em competições entre os grupos de roda, elas se apresentam para serem vistas e ouvidas, sem a interação do público. Há nessas *performances* mais teatralidade (já aconteceram apresentações em que as quebras de licuri foram simuladas durante o canto). Ocorrem ainda as apresentações em praças públicas, quando os espectadores interagem, participando do canto e da dança com o grupo. Nenhuma *performance* assim é repetida, e cada *performance* é transformada de acordo com o cenário em que se coloca.

Nestor García Canclini (2015, p. 219) afirma que a arte popular não é composta por objetos nem práticas fixas: “todos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva”. Sendo dramatizações, são, na perspectiva de Schechner (2003, p. 5),

“comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver”, ou o que ele designa como “comportamentos restaurados”.

Comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes. O comportamento restaurado existe no mundo real, como algo separado e independente de mim. Colocando isto em termos pessoais, o comportamento restaurado é eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi (SCHECHNER, 2003, p. 5).

Sendo um dos iniciadores do programa de estudos da *performance*, Richard Schechner reitera que cada performance servirá, entre outras coisas, para afirmação de identidades e, qualquer que seja o tipo de performance, “são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar.” (SCHECHNER, 2003, p. 1-2). *Fazer performance* na perspectiva do autor pode ser entendido em relação a ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas. Assim, ser é quando as pessoas teorizam a própria realidade, fazer e mostrar-se fazendo devem ser entendidas como ações contínuas, sempre em mudança, e explicar as ações demonstradas é a reflexão e a compreensão que se faz do mundo na *performance*.

O comportamento das mulheres do grupo *Balanço da roseira* na preparação para a encenação é definido por cada etapa na organização da *performance*. A atuação nos ensaios é fundamental à composição do cenário para as apresentações. Cada regra estabelecida pelas participantes do grupo, cada decisão coletivamente tomada, configuram passos para o ápice, que é a apresentação pública. Em *Introdução à poesia oral*, Paul Zumthor apresenta a poética oral como um discurso circunstancial, que corresponde a “uma situação de escuta”, na qual “convenções, regras e normas que regem a poesia oral abrangem, de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite, seu objetivo a curto prazo” (ZUMTHOR, 2010, p. 164-165).

Com a cantoria arrumada, o ensaio transcorre sem transtornos – harmonia de pensamentos e objetivos –, as participantes se consideram prontas para a apresentação. Há ainda o nervosismo e o receio de não agradar ao público. Elas pensam em tudo isso, mas nada que se torne um impedimento à *performance* que virá.

4.2 NA CADÊNCIA DA VOZ, NA DANÇA CIRCULAR: A *PERFORMANCE* DAS MULHERES QUE CANTAM RODA

Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo.

Clarice Lispector

A epígrafe diz respeito a uma voz para além do corpo que a pronuncia; abstrata, separada de um corpo, sua manifestação em linguagem, a voz que ultrapassa essa palavra coisa, sua concretização. E, na atuação do grupo *Balanço da roseira*, a concretização da palavra coisa se dá na performance que as mulheres elaboram. Schechner (2003) encontra sete funções para a performance: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco” (SCHECHNER, 2003, p. 10), e reitera que nenhuma performance exercerá todas essas funções, embora existam performances que dão ênfase a mais de uma.

No grupo *Balanço da roseira*, podemos observar através das *performances* e das entrevistas concedidas por cada integrante que o entretenimento é uma das motivações identificadas por elas para continuarem cantando. As participantes veem a atividade no grupo como uma forma de relembrar a juventude e cantam por divertimento, lazer. Mas não se encerra no ato de entreter. É também fazer algo belo. Percebem beleza e encantamento no canto, na dança, na roda, além de compreenderem a atuação do grupo como marca da cultura local. Schechner (2013) reitera que as muitas maneiras de entender a performance se revelam como um conceito vantajoso. Essa multiplicidade de interpretações possibilita a investigação dos comportamentos performativos que estão em continuidade, considerando a fluidez das performances da vida cotidiana, bem como da construção de identidades.

Rituais, brincadeiras e jogos, e os papéis da vida cotidiana são performances pois são convenções, contexto, uso e tradição ou como queira chamar. Não se pode determinar o que “é” uma performance sem se referir às circunstâncias culturais específicas. Não há nada inerente a uma ação em si, que a faça uma performance ou desqualifique-a de ser uma performance. A partir da observação do tipo de teoria da performance que estou propondo, cada ação é uma performance. Mas a partir da observação da prática cultural, algumas ações serão consideradas performances e outras não; e isso vai variar

de cultura para cultura, de um período histórico a outro período histórico.⁴² (SCHECHNER, 2013, p. 38).

Nessa variação do que é ou não considerado performance, com as mudanças a cada período histórico e de uma cultura a outra, Zumthor distingue quatro situações performanciais “de acordo com o momento em que o canto se insere”: convencional, natural, histórico ou livre. Na denominação convencional, o tempo é intermitente, de acontecimentos ritualizados. Exemplo disso é a ligação da performance do grupo *Balanço da roseira* à celebração de uma festa religiosa específica: o canto de abertura nas apresentações tem a base melódica do canto da Folia de Reis, festa católica ligada à comemoração do Natal, com data fixada em 6 de janeiro, assim como o uso da dança do pau-de-fitas, cuja popularidade se deu também através das festas de Reis. E, no grupo, é utilizada para homenagear o evento ou seu organizador.

No tempo ritual se articulam, na prática da maioria das religiões, as performances da poesia litúrgica. Em países de tradição cristã, se encontram inúmeros cânticos, cuja utilização constitui, entre nós, uma das últimas tradições poéticas orais quase puras. [...] O laço ritual se distende às vezes, mas conota, como uma marca original, performances já banalizadas (ZUMTHOR, 2010, p. 168).

Outra situação performancial se dá no tempo natural, o tempo “das estações, dos dias, das horas”, tempo que, para o autor, propicia a poesia, pois está ancorado no que é vivido, tal qual a quebra comunitária do licuri no período de sua colheita, determinada por esse tempo natural, no período em que os licurizeiros frutificam. Em entrevista, a coordenadora do grupo declara que “tendo safra sempre tinha festa”. Era quando acontecia, à noite, o licuri roubado – a comunidade se reunia e chegava de surpresa na casa de algum vizinho para ajudar a quebrar o licuri colhido. Chegavam cantando “Dona da casa bem que eu lhe dizia que essa surpresa eu vinha fazer um dia. E eu dizendo você pode acreditá, que hoje nois vadeia até o sol raiá”. O trabalho era embalado pelo canto e, ao final, a roda era feita para festejar.

⁴² “Rituals, play and games, and the roles of everyday life are performances because convention, context, usage, and tradition say so. One cannot determine what ‘is’ a performance without referring to specific cultural circumstances. There is nothing inherent in an action in itself that makes it a performance or disqualifies it from being a performance. From the vantage of the kind of performance theory I am propounding, every action is a performance. But from the vantage of cultural practice, some actions will be deemed performances and other not; and this will vary from culture to culture, historical period to historical period” (SCHECHNER, 2013, p. 38, tradução nossa).

[...] o canto acompanhando o trabalho, orientado para seguir esses ciclos [...]. A noite, cálida de mistérios, é um tempo forte, que a maioria das civilizações considera sensível à voz humana: seja interditando seu uso, seja fazendo da noite o tempo privilegiado, ou até exclusivo, de certas performances [...] (ZUMTHOR, 2010, p. 169).

No tempo livre, nada liga a performance ao que é vivido, o canto é o que lhe resta, e o desejo de cantar não mais se mantém atrelado ao canto do trabalho ou a uma comemoração religiosa. O conceito de Zumthor (2010) é que, embora o tempo seja sentido em toda performance, em virtude da própria natureza da comunicação oral, na performance ritual essa regra constitui os sentidos do poema, enquanto na performance de tempo livre esse efeito se dilui.

O laço que ata a performance ao fato vivido se afrouxa facilmente. Resta a maravilha do canto. A alegria ou a tristeza provocadas pelo acontecimento ou pelo humor, por seu turno, talvez suscitem mais um puro desejo de cantar do que o gosto por uma canção em particular: pouco importa o texto; apenas importa a melodia; a relação “histórica” é rompida, o tempo é abolido (ZUMTHOR, 2010, p. 170).

Constata-se, através das entrevistas realizadas, que esse é um sentimento recorrente nas mulheres que integram o grupo: o desejo de cantar, sem predileções pelo que é cantado, ou pela situação que as conduz ao canto, o som melódico da voz é o mais importante a despeito da poesia que acompanha esse canto. “Cantar pra gente é tudo”, segredam-me, “se a gente não cantar a gente entristece”. Em entrevista concedida no ano de 2016, uma das integrantes afirma ser a atuação do grupo um misto de prazer, entretenimento e responsabilidade, posto que ela se alegra ao cantar, constituindo um divertimento, pois a faz lembrar da juventude, além de manter a própria mente em atividade. Nessa mesma entrevista, Dona Creuza diz que as participantes do grupo são frequentemente convidadas a se apresentarem em escolas do município de Quixabeira, para que os mais jovens conheçam um pouco de como viviam os antigos moradores da cidade. Assim, a responsabilidade ultrapassa o compromisso consigo e se estende ao outro.

As rodas são, nestes termos, elaboradas com ações que se complementam. O canto, a dança, o cenário, a vestimenta, o público, são partes constituintes da *performance* do grupo *Balanço da roseira*. No entanto, dos elementos que integram a atuação do grupo, as participantes conferem maior atenção e cuidado à voz, por sua beleza e potencial. Durante as entrevistas, revelam que, para fazer parte grupo, ter

“voz boa” é fundamental, e é o que as distingue dos outros grupos existentes no município. O “saber cantar”, atestam, inclui potência da voz, afinação e ritmo, “que é pra roda ficar bonita”. Para Zumthor, “esta coisa que é a voz” é lugar simbólico e alteridade, presença de dois ouvidos, nomadismo e movência, tem na linguagem o seu lugar e essa presença vocal somente se plenifica na experiência poética. Em *Performance, recepção e leitura*, o autor apresenta estas cinco teses para identificar a voz coisa e, em *Introdução à poesia oral*, expõe a presença da voz como “querer dizer e vontade de existência”.

Ora, a voz ultrapassa a palavra. [...]. A voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço. [...]. A voz se *diz* enquanto diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanção que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita. As emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem [...] (ZUMTHOR, 2010, p. 11, grifo do autor).

Esse ouvido sensível à emoção da voz exige a arregimentação de todos os elementos que compõem a *performance* para plenificar o que são, o que fazem, ficando visíveis as relações da poética oral com a valorização da presença da voz em torno de uma memória e do desejo de perpetuação. Se a voz, por suas características, supera a palavra, segundo Zumthor (2010, p. 199), quando cantada “ela exala sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra”. O sentido do texto oral é ampliado através do canto, mediando a comunicação entre o espectador-ouvinte e as intérpretes.

Ser “cantadeira de roda” é um ofício. As mulheres do *Balanço da roseira* nunca fizeram aula de canto, mas apresentam timbres e afinações distintos em uma harmonização das vozes. Cantam unidas, com expressão corporal, e usando a potência das vozes em coro. O canto, antes presente no cotidiano das participantes do grupo, era uma forma de expressão habitual, uma extensão do dia a dia e esta atividade era também vista como uma forma de lazer. Com o canto esmaecido na vida diária das comunidades, as apresentações do grupo *Balanço da roseira* são um dos poucos contextos em que as integrantes do grupo praticam o canto. Uma das integrantes afirma: “não sou cantadeira de roda, estou aprendendo agora para ajudar, acompanho o grupo”. Apesar disso, concorda que é preciso ter qualidade vocal, cantar com ritmo e afinação, o que para o grupo é uma qualidade inata, mas que pode ser aperfeiçoada.

A *performance* vocal se liga ao texto e ao corpo que emana essa voz, em primeiro tom – a chamada primeira voz –, aguda e nasalada, acompanhada de um tom abaixo, uma voz um pouco mais grave, a segunda voz, à semelhança dos repentistas e seu canto de improviso. Por esse motivo, a coordenadora do grupo afirma que, para “cantar roda”, não basta querer cantar, é preciso “saber” cantar, um “dom” que, para ela, não é algo disponível a todos. Zumthor corrobora a informação não no sentido de um dom gratuito, mas na qualidade do saber-fazer: “em outros termos, *performance* implica competência. Mas o que é aqui competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na *performance*, eu diria que ela é o saber-ser” (ZUMTHOR, 2014, p. 34).

Com o grupo *Balanço da roseira*, esse “saber-ser” envolve primordialmente o canto, e um canto ritual, com características e atuações peculiares. Ao organizarem as apresentações, a escolha das duplas de canto se dá de acordo com a afinidade entre as integrantes do grupo, bem como a afinação entre as vozes de cada dupla, e isso pode variar a cada apresentação, pois consideram que “tem vozes que não se dão muito bem”. Como anteriormente descrito, as duplas se dão em variações no tom de voz, sopranos e contraltos, embora todas afirmem ser capazes de cantar em qualquer um dos tons, tudo depende da dupla que é escolhida para a apresentação.

Assim, se a intérprete escolhida para dar início ao canto, em sua maioria uma voz soprano, a primeira voz, mais aguda, o fizer em um tom baixo, ou seja, no tom do contralto, a segunda voz, sua parceira de canto, fará o tom necessário para a harmonia das vozes. Do ponto de vista dessa configuração de canto, nota-se que a “afinação”, que é desejada pelo grupo, é condutora também de significados que extrapolam o lugar da linguagem dita, dando lugar às possibilidades interpretativas das formas poéticas.

O canto depende mais da arte musical que das gramáticas: ele se coloca, por essa razão, entre as manifestações de uma prática significativa privilegiada, a menos inapta, sem dúvida, para tocar em nós o cordão umbilical do sujeito, onde se articula nos poderes naturais a simbologia de uma cultura. No *dito*, a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade de seu espaço. Por isso, a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas (ZUMTHOR, 2019, p. 200, grifo do autor).

Tal qual Cecília Meireles, que canta “porque o instante existe”, as mulheres do grupo *Balanço da roseira* cantam pelo instante, pelo prazer, pela crença naquilo que continuam a fazer. A noção de *performance* atrelada à ideia de competência, Zumthor (2014, p. 34) define como o saber-ser, “um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta”. É por ele fundamentada através dos quatro traços da *performance* apresentados por Dell Hymes (1973) em *Breakthrough into performance*: *performance* é reconhecimento, “faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”; a *performance* está sempre situada em um contexto que é tempo cultural e situacional, algo que “ultrapassa o curso comum dos acontecimentos”; há três tipos de atividades no grupo cultural de cada homem, o comportamento, a conduta e a *performance*; a *performance* modifica o que se sabe sobre o conhecimento que ela transmite: “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2014, p. 36).

O entendimento de *performance* como transformação também é abordado por Schechner em seu livro *Performance studies: an introduction*. No capítulo 3, em que trata de ritual, o autor define *performance* como a ritualização de gestos e sons. Explora então as variações do ritual, o sagrado e o secular, temas relacionados ao ritual para os estudos de *performance*, até chegar às transportações e transformações. Usando exemplos de rituais religiosos, Schechner (2013) trabalha o conceito de transportações como uma experiência que transforma quem as pessoas são: “Um *performer* deixa seu mundo cotidiano e, por meio de preparações e aquecimentos, entra na *performance*. Quando a *performance* acaba, o *performer* se acalma e retorna para a vida ordinária”⁴³ (SCHECHNER, 2013, p. 72, tradução e grifo nosso).

A voz é instrumento através do qual as mulheres do grupo *Balanço da roseira* deixam o seu mundo cotidiano. Presente no universo da *performance*, as vozes ecoam por intermédio do canto, remetem à memória de cada integrante, são lembranças de tempos idos. A voz, para Zumthor, não é sinônimo de oralidade. A “voz é uma coisa”, pode ser descrita, e às suas qualidades são inferidos valores simbólicos. A linguagem humana é “impensável sem a voz”, e a voz “ultrapassa a palavra”. Voz que emerge da história da humanidade, nas origens vocais da poesia nos cantos e

⁴³ “A performer leaves her daily world and by means of preparations and warm-ups enters into performing. When the performance is over, the performer cools down and re-enters ordinary life” (SCHECHNER, 2013, p. 72).

danças rituais, nas narrativas épicas, não se limita à pronúncia de uma determinada língua, mas exige a presença de um corpo em ação, corpo em *performance*. “Um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana, a parte mais suave deste corpo e a menos limitada [...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 12).

Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como a figura de uma promessa. [...] O que ela nos libera, anterior ou interiormente à palavra que veicula, é uma questão sobre os começos [...]

Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro, com o otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia, dissimula as marcas do que se perdeu e que afeta irremediavelmente a linguagem e o tempo. Por isso a voz é palavra sem palavras [...] (ZUMTHOR, 2010, p. 12).

Corpo que fala, a voz é sua representação. Uma voz sem corpo é sempre assustadora. A presença da voz na enunciação da palavra “constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil” (ZUMTHOR, 2014, p. 13). Partimos assim do sonoro para o visual, posto que a *performance* é, sobretudo, constituída da forma. “Ordem de valores encarnada em um corpo vivo”, a *performance* do grupo *Balanço da roseira* traz esse corpo do qual emanam a voz e o ritmo da roda como dança circular. As apresentações são sempre assim organizadas, em círculo, dando voltas e, alternadamente, cada dupla se coloca no meio da roda e todas dançam enquanto cantam. A roda é parte da *performance*, uma simbologia de união e comunidade. Ao se reunirem em círculo, as mulheres do grupo “fazem a roda”, e a roda determina o ritmo das cantigas.

[...] no uso mais geral, *performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual [...] qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal. A noção de performance (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada (ZUMTHOR, 2014, p. 41).

“O ritmo é sentido, intraduzível em língua por outros meios” (ZUMTHOR, 2010, p. 184). Edinalva Brito, Mininha, antes de iniciar a entrevista, diz que o ensaio que estava marcado não “deu certo”, nem todas estavam disponíveis no horário e, por isso, “a roda não funcionou”. “Roda é ritmo”, ela afirma, “se não entrar no ritmo da roda, não dá certo”. O ritmo que a roda dita, é para o grupo fundamental na atuação performancial, pois é preciso que o canto esteja unido ao ritmo imposto pela formação da roda. Esse corpo que se move para dar o “ritmo da roda” é, para Zumthor (2010, p. 185-186), parte essencial na *performance* da poesia oral: “A impressão rítmica bem complexa que a performance cria provém do encontro de duas séries de fatores: corporais, ou seja, visuais e táteis [...]; e vocais, portanto auditivos”.

Octavio Paz (1982) afirma que o poema é totalidade, frase ou conjunto de frases que compõem o todo, e o que constitui a frase formando a linguagem é o ritmo, cuja função primordial distingue o poema das outras formas literárias. Provocando expectativas, o ritmo desperta em nós um desejo; quando interrompido, provoca um choque. Ao ter continuidade, o ritmo nos coloca em atitude de espera por algo que somos incapazes de nomear.

O ritmo não é medida, nem algo que está fora de nós; somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo”. Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apoiam (PAZ, 1982, p. 70).

Da mesma forma que o ritmo está ligado ao sentido da poesia, unem-se dança e ritmo musical: “não se pode dizer que o ritmo é a representação sonora da dança; nem tampouco que o bailado seja a tradução corporal do ritmo. Todos os bailados são ritmos; todos os ritmos, bailados. No ritmo está a dança e vice-versa.” (PAZ, 1982, p. 70). Assim, a totalidade da *performance* do *Balanço da roseira* pode ser marcada na presença da voz, no ritmo da roda, no empenho do corpo; esse corpo que se coloca a serviço do ritmo acompanhado pela voz. Imagem e sentido, o ritmo se afigura como “atitude espontânea do homem frente à vida, não está fora de nós: expressando-nos, ele é nós mesmos. É temporalidade concreta, vida humana irrepetível” (PAZ, 1982, p. 74).

No livro *Na madrugada das formas poéticas*, de Segismundo Spina, encontramos ainda uma classificação do que o autor chama de “cantos primitivos”, considerando as práticas rituais e atividades lúdicas: canto mágico, canto mimético,

canto iniciático, canto ctônico, canto social-agonal e canto de ofício. Este último está associado ao trabalho humano como “estimulante e sedativo do esforço muscular”. Na perspectiva do autor, os cantos que acompanham o trabalho cooperativo alcançaram desenvolvimento significativo em sociedades agrícolas, “onde o trabalho adquire uma forma coletiva (danças e cantos por ocasião da colheita, da manipulação de certos produtos, etc.)” (SPINA, 2002, p. 41). As atividades que compunham o cotidiano das comunidades agrícolas – que é o espaço de memória do grupo *Balanço da roseira*, a quebra e retirada do licuri – desenvolviam “a regularidade rítmica, e com ela a música, que vem facilitar os movimentos e suavizar o sacrifício do trabalho” (SPINA, 2002, p. 23).

A “regularidade rítmica” do canto no grupo *Balanço da roseira* leva ainda em consideração a forma sonora de cada cantiga, formas também decorrentes do refrão e paralelismos na composição poética, bem como da repetição de cada verso e estrofe. A repetição na *performance* das rodas é, segundo Spina, “elemento embrionário”; um dos fatores que determina a repetição é a situação emocional em que os intérpretes estão colocados, como um mantra que, inúmeras vezes repetido, conduz a alma ao Nirvana. A cadência da repetição dos versos cantados promove essa elevação de espírito, alcança onde o texto, apenas escrito, não alcançaria: “a repetição significa a expressão mais simples da concentração do espírito, em virtude da qual se espera poder provocar o efeito desejado” (SPINA, 2002, p. 47).

Seja com uma ou mais estrofes, as rodas são repetidas inúmeras vezes durante a *performance* do grupo *Balanço da roseira*, e a disposição das intérpretes de cada “roda” é o que determina quantas vezes ela continuará sendo cantada. Zumthor determina o ritmo, a expressividade e a repetição como os elementos determinantes na gênese do canto. A repetição dessa única quadra a torna refrão ou pode se encontrar rodas em que o refrão se dá como resposta a um ou dois solistas, semelhantes ao canto responsorial litúrgico, que é, segundo Spina (2002, p. 53), “uma segunda fase do solo salmódico dos primeiros tempos do Cristianismo, é um exemplo do segundo tipo, isto é, o solista canta um versículo do salmo, e os fiéis intervêm em coro com a execução do refrão”.

Qualquer que seja a linguagem utilizada, verbal ou não, palavra ou corpo, haverá um ritmo, ritmo esse que determinará o significado de cada enunciação, atraindo o universo em diálogos profícuos. Não há nada em nós além de linguagem: “a linguagem é o homem, e é algo mais” (PAZ, 1982, p. 63).

No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam atendendo a certos princípios rítmicos. [...] O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliteraões, paronomásias e outros processos – convoca palavras. [...] A criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução (PAZ, 1982, p. 64).

Contribuindo para a produção de sentidos na composição da poética oral, o refrão divide o canto e caracteriza diferentes *performances* com aspectos estéticos que vão da matéria sonora à visual. Na inter-relação do sonoro ao visual, o grupo *Balanço da roseira* concretiza sua *performance*, indo além da poética oral, posto que essa voz que ecoa e traz uma memória vem de um corpo manifesto e atuante que transborda significados nessa junção. No *Balanço da roseira*, o “corpo vivo” ao qual “essa coisa que é a voz” pertence “são assim integrados a uma poética” (ZUMTHOR, 2010, p. 217).

O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato. Eu o ouço, vejo-o, virtualmente eu o toco: virtualidade bem próxima, fortemente erotizada; um nada, uma mão estendida seria suficiente: impressão tanto mais potente e rechaçada quanto o ouvinte pertença a uma cultura que proíba, sobremaneira, o uso do toque nas relações sociais. Entretanto, uma outra totalidade se revela, interna, sinto meu corpo se mover, eu vou dançar... (ZUMTHOR, 2010, p. 218).

A dança se afigura então elemento constituinte da *performance* do *Balanço da roseira*, embora não aconteça em todas as *performances* realizadas. Na adaptação das *performances*, elas também se apresentam em situações nas quais a dança não é utilizada. No que diz respeito à dança, assim como a poesia, mantém uma íntima relação com a música: “a dança não deixou de contribuir para a organização rítmica do verso” (SPINA, 2002, p. 37). A dança também se desenvolve durante a *performance*, como a voz, e, para Zumthor (2010, p. 226), dança, gesto e voz “são figurações da vida, mas, contrariamente, pode-se detê-los sob o olhar, fixá-los, pintá-los, fazê-los estátuas. É por isso que eles são mais afirmação que conhecimento, e menos testemunho que experiência”, manifestando uma “ligação primária entre o corpo humano e a poesia [...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 221).

Não mais utilizando as cantigas como canto de trabalho, o *Balanço da roseira* segue com o canto em uma postura de necessidade existencial; tal qual encantamento, repetem o som em uma busca por um tempo mítico. Para Octavio Paz,

“o mito é uma realidade flutuante, sempre disposta a se encarnar e voltar a ser”, e é função do ritmo, pela repetição, fazer com que o mito regresse. Sendo o tempo do poema “distinto do tempo cronométrico”, para o poeta, o que passou voltará a ser de duas maneiras, na criação poética e, depois, na recriação, quando revivemos as imagens evocadas pelo ritmo do poema. Este “é tempo arquetípico, que se faz presente mal os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas são o que chamamos de versos e sua função é recriar o tempo” (PAZ, 1982, p. 78).

O poeta lírico, ao recriar sua experiência, convoca um passado que é futuro. [...] O ritmo poético é a atualização desse passado que é um futuro que é um presente: nós mesmos. A frase poética é tempo vivo, concreto – é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e tornar a morrer e renascer de novo. A unidade da frase, que na prosa se dá pelo sentido ou significado, é conseguida no poema graças ao ritmo (PAZ, 1982, p. 81).

Imbricados dessa forma, dança e palavra cantada se completam, uma dando o ritmo à outra, musicalidade e movimento em função da poética oral, e compondo o cenário propício para a manifestação de uma cultura popular. O corpo é a concretude do discurso, “o corpo encena o discurso” (ZUMTHOR, 2010, p. 224), e não seria ingênuo pensar que a circularidade da dança do grupo *Balanço da roseira* é correlata ao canto que se repete. Postas em roda, círculo ritual, as participantes cantam, dançam e rodam, e enquanto a roda se mantém em movimento, aos pares, elas se unem em outra dança, também dando voltas, no centro do círculo formado.

A dança, prazer puro, pulsão corporal sem outro pretexto que ela própria é, também, por isso mesmo, consciência. Tanto a dança de um só, quanto a de casal ou a coletiva, todos os tipos de dança aumentam a percepção calorosa de uma unanimidade possível. Um contrato se renova, assinado pelo corpo, selado pela efígie de sua forma, liberada por um instante (ZUMTHOR, 2010, p. 226).

A cadência da voz marcada pelo balanço do corpo é para Zumthor (2010) traço que prolonga e esclarece o dito, ou melhor, o entoado, manifestando o que não se revela apenas no texto oral. Dança acompanhada de canto faz o jogo necessário para o ritual que se estabelece nas apresentações do grupo.

Nas canções de grupos – sejam representadas [...] sejam em roda ou em fila, [...] – gesto e voz, regulados um pelo outro, consolidam a unidade do jogo, reveladora de um desenho comum: embora as

circunstâncias o dramatizem, é a comunidade de um destino que o sela. O efeito coesivo do ritmo pode ser acrescido pelo uso de matracas, de palmas, de outros procedimentos de escansão forte. A parte cantada, acompanhada ou não, é geralmente sustentada por um solista ou por um coro, os dançarinos retomando o eco ou respondendo por um estribilho (ZUMTHOR, 2010, p. 227-228).

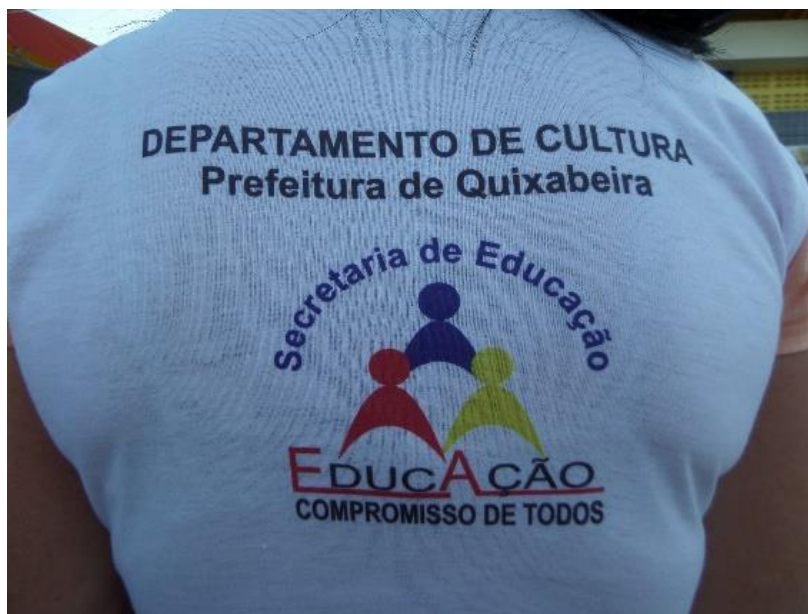
Com relação aos elementos visuais, unem-se ao canto a dança e os acessórios utilizados. O “corpo vivo” emana a voz, move-se na dança e se enfeita para a *performance*, “indissociáveis, ainda que possa diferir a relação que os une. O paramento com efeito pode ser ou não codificado: amplificado ou não por acessórios” (ZUMTHOR, 2010, p. 230). Contribuindo para a *performance*, o vestuário do grupo *Balanço da roseira* evoca uma representação estereotipada da figura sertaneja, em que as mulheres usam vestidos de chita – no caso delas, uma saia rodada e uma camiseta de malha com o nome do grupo. Outra vestimenta existiu antes dessa, confeccionada por elas: um vestido longo rodado.

Imagem 9 – Fardamento do grupo.



Fonte: a pesquisadora (2017).

Imagem 10 – Fardamento do grupo: detalhe das costas.



Fonte: a pesquisadora (2017).

No vestuário fornecido pela prefeitura, vê-se, na parte da frente da camiseta de malha, o logotipo do grupo, em letras pequenas, do lado esquerdo do peito. Nas costas da camiseta, o logotipo da Secretaria de Educação da prefeitura de Quixabeira aparece tomando toda a parte superior. É possível, dessa situação, depreender que os agentes que se dispõem a contribuir na atuação do grupo reiteram o que mais importa ali. Quem o apoia deve receber destaque em lugar da manifestação popular. Designar o popular nesse espaço é, portanto, determinar “a posição de certos atores no drama das lutas e transações” (CANCLINI, 1996, p. 239).

Ao analisar a cultura “como um instrumento voltado para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social”, Canclini aponta para a necessidade de perceber as culturas das classes populares “como resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, a elaboração específica das suas condições de vida e a interação conflituosa com os setores hegemônicos” (CANCLINI, 1983, p. 12). O modo como as culturas populares se adaptam, resistem ou encontram um lugar para sobreviver, é, para o autor, o terreno do confronto entre a cultura antiga e sua refuncionalização atual. Ao questionar por que sobrevivem e proliferam, Canclini (1983) reitera a absorção das culturas populares pelo capitalismo e como a cultura dominante refuncionaliza o popular “com a finalidade de subordiná-las à organização transnacional do simbólico” (CANCLINI, 1983, p. 134).

Isso exposto, o popular não consiste em um conjunto de objetos ou tradições, mas sim, numa posição e numa prática. Seus sentidos e valores vêm sendo conquistados nas relações sociais, e o que mais lhe importa são os seus usos e não a origem, “a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade” (CANCLINI, 1983, p. 135). Ora, ainda que admitam que as intervenções do poder público poderiam acontecer em maiores proporções, aceitam o que lhes é concedido a despeito das condições em que se apresentam essas concessões. E, apesar de alguns setores acreditarem que nas culturas populares se encontrará o substrato das tradições como resistentes à globalização, “a adoção da modernidade não substitui necessariamente suas tradições. [...] a pura preservação das tradições nem sempre é o caminho mais apropriado para se reproduzirem e melhorarem de situação” (CANCLINI, 1996, p. 227). No entanto, o autor observa que, apesar das negociações acontecerem com o objetivo de melhorar as condições do popular, é preciso questionar-se se tais negociações contribuem para que os grupos sejam, efetivamente, cidadãos.

[...] quando a dominação econômica se mescla com intercâmbios de serviços, é compreensível que a conduta prioritária dos artesãos não seja o confronto; agem demonstrando uma complexa combinação de papéis sociais. [...] Na linha do interacionismo simbólico, diremos que a negociação é um componente-chave para o funcionamento das instituições e dos campos socioculturais. As identidades se constituem não só no conflito bipolar entre classes, mas também em contextos institucionais de ação – uma fábrica, um hospital, uma escola – cujo funcionamento se torna possível na medida em que todos os seus participantes, hegemônicos ou subalternos, os concebem como uma “ordem negociada” (CANCLINI, 1996, p. 232).

Essa observação nos reporta à teoria de Hall (2009) sobre a desconstrução do popular. As negociações feitas, apropriação e expropriação, nas quais a cultura popular, as tradições e atividades existentes e sua reconfiguração “parecem persistir; contudo, de um período a outro, acabam mantendo diferentes relações com as formas de vida dos trabalhadores e com as definições que estes conferem às relações estabelecidas uns com os outros [...]” (HALL, 2009, p. 232). A luta contínua sobre a qual Stuart Hall (2009) se refere é percebida nos momentos em que presenciamos os acordos feitos entre a cultura popular e o dominante, “o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa em seu interior” (HALL, 2011, p. 233).

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural (HALL, 2011, p. 239).

Perceber a presença de um “fardamento”, concedido pelos governantes locais, que enaltece essa negociação, é também compreender como a cultura popular se mantém com relação “às instituições da produção cultural dominante” (HALL, 2011, p. 236). É, ainda, atentar para o fato de que não existe uma cultura popular pura, pois o popular estará sempre no “campo de força das relações de poder e de dominação culturais” (HALL, 2011, p. 238).

Somados ao vestuário descrito, que é fardamento padrão, cada uma utiliza os acessórios que lhe convêm: colares, brincos, laços de fita, tiaras etc., elementos escolhidos sem intencionalidade, sem interferir na *performance* ensaiada. A saia rodada é o elemento fundamental para a teatralidade das apresentações. A *performance* explora mais esse elemento para a sua completude, na qual “a vestimenta do executante assume valores diversos” (ZUMTHOR, 2010, p. 230). O corpo que emana a voz e se reveste de gestualidade na dança, é também o corpo que carrega a indumentária, o enfeite. Tal indumentária separa as integrantes do grupo, durante a *performance*, dos seus ouvintes-espectadores, apresenta-as estando como fora do comum e as associa aos estereótipos de beleza estabelecidos para as cantadeiras de roda no grupo social onde se exibem. A *performance* explora, dessa maneira, a importância dos elementos visuais na compreensão do que é expressado pelo corpo, pela voz.

Além do corpo, a “decoração”, tudo o que cai sob o olhar, às vezes regulado pelo mesmo rótulo e com tanto rigor quanto a roupa: alcança-se aqui, no encadeamento das formas, os confins onde a poesia oral torna-se teatro, totalização do espaço de um ato. Resultado de uma intenção integrada à poesia oral desde sua canção primeira, o teatro está presente em cada performance, toda virtualidade, prestes a ali se realizar (ZUMTHOR, 2010, p. 231).

Além dos acessórios da indumentária, há ainda o uso de instrumentos da *performance*. O grupo *Balanço da roseira* não faz uso de instrumentos musicais, mas há um instrumento amplificador da voz que, por muitas vezes, é necessário: o

microfone. Quando em apresentações públicas, nas quais muitas pessoas estão ao redor, para que o canto seja ouvido, o uso de tecnologias faz-se necessário. Segundo Schechner (2013), a introdução de novas tecnologias pode, sutilmente ou de maneira mais óbvia, mudar um ritual já estabelecido. Para Zumthor (2010, p. 266), o uso específico do microfone na *performance* “aumenta o espaço vocal e reduz distâncias auditivas. Mantendo a visão e a presença física do corpo, beneficia tecnicamente a *performance*, sem modificar nenhum dos seus elementos essenciais”.

Imagem 11 – Apresentação do grupo *Balanço da roseira* utilizando o microfone.



Fonte: a pesquisadora (2017).

Se considerarmos a organização em torno da *performance* do grupo e todos os elementos já apresentados para a concretização dessa *performance*, podemos perceber aí o estabelecimento de um ritual. Ora, Schechner (2013) também afirma que os rituais proporcionam estabilidade e ajudam as pessoas a realizarem mudanças em suas vidas, gerando novas identidades, “dão a impressão de permanência”, de “estar sempre sendo”. Essa é sua forma executada publicamente. Mas basta um

pouco de investigação para mostrar que “quando as circunstâncias sociais mudam, os rituais também mudam”⁴⁴ (SCHECHNER, 2013, p. 81).

Segundo Schechner (2013), a mudança da *performance* estética para o ritual acontece quando uma apresentação específica se torna algo pertencente à comunidade. De tal maneira, “a tendência de se mover em ambas as direções está presente em todas as *performances*” (SCHECHNER, 2013, p. 81)⁴⁵. Aquele canto de ofício, durante as quebras de licuri, hoje se apresenta com indumentária específica, postura e dança, introduzindo novas realidades sociais, ou seja, rituais e *performances*, assim como tradições, também podem ser inventados.

A necessidade de construir comunidade é fomentada pelo ritual. E se rituais oficiais quer não satisfaçam ou sejam absurdamente exclusivo, novos rituais serão inventados, ou rituais mais antigos serão adaptados, para atender às necessidades sentidas. Não só os rituais têm sido inventados por atacado, mas rituais antigos têm fornecido há muito tempo material para a indústria artística ou têm sido usados como uma espécie de entretenimento popular.⁴⁶ (SCHECHNER, 2013, p. 83).

Ainda em Schechner (2013, p. 87) encontramos a afirmação de que cada *performance* entretém e ritualiza, e que o ritual é também “uma forma das pessoas se conectarem a um coletivo, lembrar ou construir um passado mítico, para construir um solidarismo e para formar ou manter uma comunidade”⁴⁷. Percebe-se assim que, aos seres que se entregam à *performance*, une-se uma situação específica: “a *performance* não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço” (ZUMTHOR, 2014, p. 42). E é nessa junção de elementos que se dá a ideia de teatralidade que Zumthor apresenta, extraída de um artigo de Josette Féral. Das proposições apresentadas por Féral, Zumthor destaca o espaço como constituinte da teatralidade performancial, em que há um público que já espera pela *performance* e ali identifica “uma alteridade espacial marcando o texto” (ZUMTHOR, 2014, p. 42).

⁴⁴ “They give the impression of permanence, of “always having been.” That is their publicly performed face. But only a little investigation shows that as social circumstances change, rituals also change” (SCHECHNER, 2013, p. 81, tradução nossa).

⁴⁵ “The tendencies to move in both these directions are present in all performances” (SCHECHNER, 2013, p. 81, tradução nossa).

⁴⁶ “The need to build community is fostered by ritual. And if official rituals either do not satisfy or are egregiously exclusive, new rituals will be invented, or older rituals adapted, to meet felt needs. Not only have rituals been invented wholesale, but older rituals have long provided grist for the artistic mill or have been used as a kind of popular entertainment” (SCHECHNER, 2013, p. 83, tradução nossa).

⁴⁷ “[...] a way for people to connect to a collective, remember or construct a mythic past, to build social solidarity and to form or maintain a community” (SCHECHNER, 2013, p. 87, tradução nossa).

Por esta razão, nenhuma *performance* é repetida da mesma forma que a anterior, há as particularidades de cada momento, e o contexto de recepção será diferenciado. Dessa forma, pode-se compreender o que Schechner (2003) apresenta em seu artigo, quando afirma que uma *performance* “ocorre apenas em ação, interação e relação. A performance não está *em* nada, mas *entre*” (SCHECHNER, 2003, p. 2). Esse *entre-lugar* em que se encontra a *performance* é apontado por Paul Zumthor (2014, p. 36) como uma ação em curso, algo que não se encerra em si mesmo, um “desejo de realização”, uma constante transformação.

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização (ZUMTHOR, 2014, p. 36).

Sendo a *performance* essa ação em curso, a concretização do ato comunicativo no momento presente, é também um momento da recepção: “momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2014, p. 52). Assim, a recepção acontece através da audição, associada a outros sentidos. O texto oral não pode ser visto de forma restrita à enunciação verbal. Há uma completude do seu significado quando associado à voz, aos gestos, às expressões corporais. O corpo físico daqueles que enunciam o texto e os efeitos dessas vozes são fundamentais no envolvimento do público.

Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores. A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva. [...]. Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão [...] (ZUMTHOR, 2014, p. 56).

Esse momento de interação entre o público “espectador-ouvinte” e a *performance* do grupo, nos conduz aos estudos de recepção. Na concepção de Zumthor (2010), o ouvinte é parte da *performance* e sua participação é tão importante quanto a do intérprete, sendo a recepção da poesia oral “um ato único, fugaz, irreversível... e individual” (ZUMTHOR, 2010, p. 257). Único e individual, pois é pouco

provável que duas pessoas tenham uma percepção similar de uma mesma *performance*.

A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido. As marcas que esta re-criação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova *performance*: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. É assim, em parte, que se enriquecem e se transformam as tradições (ZUMTHOR, 2010, p. 258).

As transformações da tradição são percebidas entre as integrantes do grupo. Cada uma, ao ser solicitado que cante uma das cantigas que conhece desde a mais tenra idade, traz à memória contextos diferentes e diferentes versos. A poesia oral como canto de trabalho teve para as participantes do grupo recepções diferenciadas, e a forma como “recuperam” esse texto para as *performances* atuais enriquece o repertório do grupo. Ainda mais, o público que o grupo *Balanço da roseira* tem hoje também refletirá outras percepções do momento da *performance*, o que nos permite afirmar que existe “na pessoa do ouvinte, dois papéis: o de receptor e o de coautor” (ZUMTHOR, 2010, p. 258). O ouvinte, portanto, não é mero destinatário da mensagem, há uma relação de reciprocidade na *performance* estabelecida entre o intérprete, o texto e o ouvinte: “a recepção é um espaço de interação” (BARBERO, 2002, p. 57).

As mulheres do grupo *Balanço da roseira* identificam essa participação do espectador-ouvinte quando afirmam que há distinções nas apresentações que fazem. As apresentações a convite em ambientes educacionais, como universidades e escolas, exigem uma *performance* para ser vista, na qual a participação do público não é esperada. Já nos eventos realizados em praças públicas, feiras e afins, a *performance* do grupo é “medida”, quando esse espectador-ouvinte interage durante o canto, “entra na roda”, para com elas cantar e dançar. Durante as entrevistas, as integrantes do grupo revelam que não fazem distinção dos locais onde se apresentam. Sejam espaços abertos (praças e feiras), com a interação direta do público, seja em ambientes fechados (auditórios, salas de aula) sempre que são convidadas, se fazem presentes. No entanto, admitem que cantar em um espaço aberto com o burburinho da multidão não lhes agrada muito, pois a voz que tanto prezam não pode ser ouvida

com nitidez. Apreciam a participação do grupo, desde que não “atrapalhem” o momento da roda.

Para o *Balanço da roseira*, a voz é ferramenta não apenas da memória; não se trata de cantar e transmitir o passado. É recolhendo artefatos de memórias distintas que essas mulheres reconstroem sua história, importando muito além do que se diz, o como se diz, atualizando a construção social em que se dá a recepção da poética do grupo, garantindo sua construção cultural. Dessa forma, recepção e transmissão partilham um ato único, conduzindo ao prazer do texto literário, à fruição do texto oral que se mantém vivo, atuante, e propicia lugar de convívio para uma comunidade, relacionando-se diretamente com as pessoas e sua vida cotidiana. Essa vida cotidiana é, para Barbero (2002), a motivação para os estudos de recepção, vendo-a como espaço “em que se produz a sociedade e não só onde ela se reproduz [...] a vida cotidiana é o lugar em que os atores sociais se fazem visíveis do trabalho ao sonho, da ciência ao jogo” (BARBERO, 2002, p. 58-59).

Nesse jogo de encenações e trocas entre as mulheres que integram o grupo *Balanço da roseira* e seus espectadores-ouvintes, percebemos um ato comunicativo em que acontece o encontro com a obra, e a percepção de cada sujeito, nessa comunicação, se dará de forma imediata, distinta e imprevisível. Destacam-se então os elementos que constituem a literatura e a poesia, demarcados por Zumthor (2014), e, por conseguinte, a produção poética do *Balanço da roseira*: os produtores do texto, nesse caso, as mulheres que compõem as cantigas de roda, “fabricando objetos que se poderia qualificar poéticos ou literários”; o conjunto de textos – o repertório do grupo, “socialmente considerados como tendo um valor em si próprios” e a participação de um público “recebendo esses textos como tal. Em cada um desses pontos articula-se um elemento ritual: textos *identificados como tal*, produtores *assim identificados*, público *iniciado*” (ZUMTHOR, 2014, p. 49, grifos do autor).

Recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. [...] A performance é outra coisa. [...] designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata (ZUMTHOR, 2014, p. 51).

Sendo um grupo que se expressa em uma poética oral, no *Balanço da roseira* a “formação” desse quadro de comunicação se dará pela voz, a enunciação do texto poético oral; a “transmissão” acontece através do gesto – a dança, a circularidade do grupo – associado à voz “formadora”. A “recepção” se concretiza pela audição acompanhada da visualidade da *performance*; para Zumthor (2014), ambas tendo em vista o discurso que é performatizado e constituindo um ato único de participação.

[...] em situação de oralidade pura, se mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção. Todas as funções desta (ouvido, vista, tato...), a inteligência, a emoção se acham misturadas simultaneamente em jogo, de maneira dramática, que vem da presença comum do emissor da voz e do receptor auditivo, no seio de um complexo sociológico e circunstancial único (ZUMTHOR, 2014, p. 66).

Todos os artifícios utilizados na *performance* são resultantes de uma ação integrada que concedem “ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação” (ZUMTHOR, 2014, p. 69) e totalizam a significação da poética oral. Ora, se “a performance é o único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2014, p. 37), é somente pela *performance* que traz a audição e a virtualidade da enunciação poética, que chegamos ao que Zumthor (2014) chama de *performance* completa. Conclui-se, nas palavras do autor, que “a performance é ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (ZUMTHOR, 2014, p. 67). E, embora o nosso corpo permaneça estranho à nossa consciência de viver, não sendo totalmente nem sentimento, nem lembrança, somente através do nosso corpo podemos nos manifestar: “a percepção é profundamente presença” (ZUMTHOR, 2014, p. 78).

Toda presença é precária, ameaçada. Minha própria presença para mim é tão ameaçada como a presença do mundo em mim, e minha presença no mundo. A presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo, rumo a esses elementos misteriosos aos quais dirigem as flechas que tento aqui esboçar, sem que seja possível determinar, de maneira precisa, o lugar para onde elas convergem. Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto (ZUMTHOR, 2014, p. 79).

A “leitura poética” realizada no ato da *performance*-recepção coloca o sujeito no mundo, pois assim se descobre algo que lhe é exterior. O que eu percebo na

presença de um corpo-voz-gesto-musical é virtual, lembranças do corpo que se empenha na significação do mundo. Para Zumthor (2014, p. 75), essa concepção do texto poético percebido pelo corpo que lhe dá sentido é “da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível”, e redimensiona a consciência do “estar no mundo”, propicia o “prazer poético”. Entre as mulheres que integram o grupo *Balanço da roseira*, essa consciência do prazer motivado pela poesia e compreendido pelo corpo, daquilo que diz respeito não só a elas mesmas, mas também àquilo que é exterior a todas, ultrapassa as linhas de suas vidas cotidianas, pois alegam que sem o canto elas esquecem o que são, tamanha é a experiência que partilham na *performance* do grupo: “o que o gesto recria, de maneira reivindicatória, é um espaço-tempo sagrado. A voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência” (ZUMTHOR, 2010, p. 232).

Convém concluir esse percurso reflexivo: a *performance* do *Balanço da roseira* inclui o canto, a divisão de vozes das duplas, a busca pela harmonia, a melodia que se repete como um mantra. Mas a *performance* não se encerra no canto. Há o texto adaptado para o momento presente fazendo uso das melodias já conhecidas, a exaltação, nesses textos, do que forjam em suas identidades: a vida em comunidade, a quebra do licuri e o espaço de luta do feminino. Contribuem ainda os espaços concedidos para as *performances*, como são ocupados e as circunstâncias para essa produção. No corpo que se move na cadência da roda, carrega-se a indumentária e acessórios evocando uma “origem sertaneja”. A saia que balança ao som do canto, a dança circular que compõe a roda, os pares que dançam e rodam, emanam a voz e dão o contorno da roda. Dessa maneira, a poesia ganha força com a presença dessas mulheres, e toda encenação que envolve as *performances* que realizam possibilita a existência de uma multiplicidade de elementos da linguagem. Uma poesia que fala a elas e sobre elas, contribuindo para a formação cultural, para o que as torna humanas.

5 SAINDO DA RODA

O *Balanço da roseira*, ao desfazer a roda, se despede do público cantando: “Ô diga adeus, morena roxa, adeus / Adeus ô diga adeus que eu vou embora / Não faça eu sair chorando / adeus, adeus / por esse caminho afora”. A tradição oral que se instaura no município é ressignificada diante das necessidades das integrantes do grupo. Afirmam que cantam por prazer, como entretenimento, para lembrar o passado e manter a memória ativa. Religiosas, acreditam ter recebido o canto como um dom divino. Cantar é sempre agradecer. Dessa forma, rompem as fronteiras com o passado, adaptando seu canto, sua musicalidade, ao que lhes circunda.

Para Zumthor (2010), o poeta oral tem a seu favor o momento da escrita como um artesão dispõe do material para desenvolver suas habilidades, fazendo uso do que lhe é disposto no momento. Nas rodas, esse material é musical e verbal, e é material preexistente: na música, a melodia de que se tem memória; no texto, o cotidiano da comunidade. Nesse aspecto, não é possível que haja performance “sem ação memorial” (ZUMTHOR, 2010, p. 251), e cada integrante do grupo “possui seu próprio repertório, retirado do acervo memorial da comunidade e, frequentemente, um pouco flutuante no curso dos anos” (ZUMTHOR, 2010, p. 252).

Esse traço flutuante da memória favorece a produção atual do grupo *Balanço da roseira*, uma vez que, em qualquer apresentação do grupo, são mesclados o canto memorial com os versos que aprenderam na infância em situações particulares, e as novas produções, conforme o espaço para o qual foram convidadas. Através da voz, transmitem a identidade que construíram, e a reconhecem como parte dessa memória coletiva que as une, segundo Zumthor, uma *relembração*: “a re-criação de um saber, a todo instante questionado em seu detalhe, e onde cada performance instaura uma nova integridade” (ZUMTHOR, 2010, p. 254).

Na ausência de instrumentos, a força da voz do grupo é potencializada, a harmonia nas duplas que se formam para a performance é valorizada, aquilo que transmitem ultrapassa o texto, palavra – é existência e comunidade, necessidade de cantar e de ser ouvida, marcar a vida corriqueira em um momento glorioso que as conduza a uma nova memória coletiva. Através da performance, seja das canções memorizadas na infância ou daquelas que produzem, o texto oral busca desejo de reconhecimento e ganha significado “perfil de zonas incertas, vibrações, uma

mutação; não uma totalidade, mas uma intenção totalizante, desde já provida dos meios de se manifestar” (ZUMTHOR, 2010, p. 253).

Para o autor, a voz poética é atrelada à história da humanidade, entrecruzando ações de um corpo vivo e em movimento à presença de uma voz que transcende o uso corriqueiro da linguagem. Essa voz poética indicada não está ligada à transmissão de uma mensagem em particular, mas é capaz de se fazer ouvir e alcançar outros sentidos, o visual, o tátil, por meio da performance, sua concretização. A presença do corpo, a expressão do movimento através da dança, a vestimenta das mulheres, a melodia das cantigas, o ritmo dado pela roda, são elementos que se fazem entender no interstício da palavra que, no grupo *Balanço da roseira*, não é dita, mas é cantada. No texto poético oral há, portanto, corporeidade, “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (ZUMTHOR, 2013, p. 75).

A performance configura uma experiência, mas ao mesmo tempo é a própria experiência. Enquanto ela dura, suspende a ação do julgamento. O texto que se propõe, no ponto de convergência dos elementos desse espetáculo vivido, não provoca interpretação. A voz que o pronuncia não se projeta nele (como o faria a fala na escrita): ela se faz, no texto e com o texto, toda-presente; entretanto, não mais que a voz, ele não se fecha. [...]. Proclama a existência do grupo social, reivindica para este (sem lhe pedir sua opinião) o direito de falar, o direito de viver. O que ali se investe, mais que pretextos temáticos, é uma vontade indiscreta, um grito para o outro, um desejo de suprir sua expectativa desde já indulgente mas que quer ser exigida: assim talvez se desatará o laço, se acalmará a ameaça, surgirão forças escondidas (ZUMTHOR, 2010, p. 264).

Em Quixabeira, os cantos de ofício ligados ao cotidiano da vida no campo e às práticas religiosas da comunidade contribuíram para essa tradição que ora se inventa. Fazem parte de uma memória coletiva que remonta a uma estrutura social não mais vivida, pois esse universo agrário e familiar em que o trabalho coletivo era frequente não se perpetua na vida regular das integrantes do *Balanço da roseira*. As relações estabelecidas pelo grupo em seus espaços se dão por meio das trocas culturais e na reestruturação dos lugares de fala.

Fica evidente que o *Balanço da roseira*, assim como os outros grupos de manifestação da cultura popular no município de Quixabeira, necessitam de ações e políticas públicas culturais que contribuam no processo de resignificação dessas práticas e na formação de uma identidade cultural com atuações dentro e para a comunidade.

É, portanto, função permanente da performance unificar e unir. Há entre as mulheres que integram o grupo o desejo de pertencimento e a identificação de uma memória que lhes aproxima. Desejo de perpetuar uma lembrança, prazer ou entretenimentos, seja o que for que as motiva, são resultados das experiências vividas, e a performance do grupo soma-se a essas experiências, forjando uma identidade cultural, inventando novas tradições, tornando as “rodas” um bem comum nesse grupo social em que são produzidas.

Ítalo Calvino, ao referenciar “a literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso de viver”, propõe o equilíbrio entre o peso e a leveza, que é força motivadora observada no canto do *Balanço da roseira*. Calvino fala de mulheres que, em séculos e civilizações mais próximas de nós, suportavam o fardo pesado de uma vida de limitações. Leves, voavam à noite em cabos de vassouras ou palhas de milho, para suportarem as agruras da vida. O peso e a leveza em oposição: assim é o *Balanço da roseira*, o voo a outro mundo fazem as integrantes ao rodar e dançar, rodar e cantar, ora para esquecer o peso que a vida oferece, ora para celebrar a leveza que a vida concede.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. Disponível em: <<http://www.museucasadoportal.com.br/sites/default/files/artigos/pdf/Artigo%203%200%20Martha%20Abreu.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2016.
- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas cidades, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. São Paulo: EDUSP, 1989.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 13, n. 35, 1999.
- BAHIA. Decreto nº 12.354 de 25 de agosto de 2010. Institui o Programa Territórios de Identidade. *Diário Oficial*, Salvador, ago. 2010. Disponível em: <<http://governo-ba.jusbrasil.com.br/legislacao/1024959/decreto-12354-10>>. Acesso em: 10 abr. 2016. (conferir)
- BARBERO, Jesús Martín. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- BAUMAM, Zygmunt. *Identidade: entrevista à Benedito Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BEZERRA, Maria de Lourdes. *Os trovadores: de fonte lusitana para o nordeste brasileiro*. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/os-trovadores-de-fonte-lusitana-para-o-nordeste-brasileiro/21470/>>. Acesso em: 23 dez. 2016.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- BOGDAN, R.; Taylor, S. *Introduction to qualitative research methods: A phenomenological approach to the social sciences*. New York: J. Wiley, 1975.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 12. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para sair e entrar na modernidade*. 4. ed. Tradução Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza e Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

_____. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CONSELHO REGIONAL DE DESENVOLVIMENTO RURAL SUSTENTÁVEL DA BACIA DO JACUÍPE - CODES. *Plano territorial de desenvolvimento sustentável*. Disponível em: <http://www.seplan.ba.gov.br/arquivos/File/politica-territorial/PUBLICACOES_TERRITORIAIS/Planos-Territoriais-de-Desenvolvimento-Sustentavel-PTDS/PTDS-Territorio-Bacia-do-Jacuipe.pdf>. Acesso em: 15 set. 2016.

COOPES. Disponível em: <<http://www.coopes.org.br/>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

CUNHA, Eneida Leal. A emergência da cultura e a crítica cultural. *Cadernos de estudos culturais*. Campo Grande, MS, v. 1, n. 2, p. 73-82, jul./dez. 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Revista de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 20, jul./ago. de 2012, p. 33-87.

DRUMOND, Marcos Antônio. *Licuri Syagrus coronata (Mart.) Becc*. Documentos 199. Petrolina, EMBRAPA Semiárido, 2007. Disponível em: <<http://www.infoteca.cnptia.embrapa.br/bitstream/doc/152644/1/SDC199.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

ECHEVERRI, Rafael. *Identidade e território no Brasil*. Brasília: IICA, 2009.

FERNANDES, Frederico. *O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica*. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/633>>. Acesso em: 04 maio 2016.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 3, n. 1, jan./jun. 2013, p. 173-192.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FRADE, Cáscia. *Folclore/cultura popular: aspectos de sua história*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_aspectos.pdf>. Acesso em: 11 set. 2016.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

GIL, Gilberto. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília, Ministério da Cultura, 2003.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Disponível em: <www.ufrgs.br/neccso/word/texto_stuart_centralidadecultura.doc>. Acesso em: 04 maio 2014.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOBBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

IBGE. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=292593&search=bahia|quixabeira>>. Acesso em: 27 set. 2015.

JODELET, Denise. *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

JOST, Miguel. Apointamentos de aula no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia – UNEB. Minicurso *Políticas públicas de cultura no Brasil: uma perspectiva crítica e teórica*. 07-09 de nov. 2016.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. Coimbra: Coimbra Editora, 1981.

LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MARTINS, José de Souza. *A sociedade vista do abismo: novos estudos sobre exclusão, pobreza e classes sociais*. 4. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

MENDES, Adriano Caçula. *Aboio no sertão paraibano: um canto no trabalho, um trabalho no canto*. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

MIRANDA, Célio Roberto Turino de. *O Estado e as culturas populares*. In: Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005. Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares; Brasília, 23-26 de fevereiro de 2005.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Tradução Pedrinho A. Guareschi. 5. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

NOBLICK, L. R. *Palmeiras das caatingas da Bahia e as potencialidades econômicas*. SIMPÓSIO SOBRE A CAATINGA E SUA EXPLORAÇÃO RACIONAL. EMBRAPA, Brasília, 1986.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERAFÁN, Mireya E. Valencia; OLIVEIRA, Humberto. *Território e Identidade*. Coleção Política e Gestão Culturais. Salvador: Secretaria de Cultura, Governo do Estado Bahia, 2013.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

SANTANA, Sandro. *Música e Ancestralidade na Quixabeira*. Salvador: EDUFBA, 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. Disponível em: <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RC_CS63.PDF>. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, Out. 2002, p. 237-280.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 3. ed. New York & London: Routledge, 2013.

_____. O que é performance? *O PERCEVEJO*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/o-que-e-performance-schechner.html>>. Acesso em: 15 maio 2016.

SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005. *SEPLAN*. Disponível em: <<http://www.seplan.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=51>>. Acesso em: 09 dez. 2015.

SÊGA, Rafael Augustus. *O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90/13/13art8.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

SERPA, Angelo. *Territórios da Bahia: regionalização, cultura e identidade*. Salvador: EDUFBA, 2015.

SLOW FOOD. Disponível em: <<http://www.slowfoodbrasil.com/>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *A lírica trovadoresca*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.