

ENTRE O QUE SE CANTA E O QUE SE CONTA: MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO NO REPERTÓRIO DO BALANÇO DA ROSEIRA

Marline Araújo Santos¹

Resumo: No presente artigo é analisado o repertório do grupo *Balanço da roseira*, grupo de rodas 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. 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, guardados na memória das mulheres que integram o grupo. 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). No segundo bloco, tem-se um conjunto de composições novas, elaboradas para um evento ou festejo específico. Tal análise está orientada pela tese de José de Souza Martins (2012) – na qual a cultura campestre 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.

Palavras-chave: memória, representação, rodas, *Balanço da roseira*.

CANTANDO RODAS, CONTANDO HISTÓRIAS

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. 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 Iúri 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).

No repertório das rodas cantadas pelo *Balanço da roseira*, em que se unem cantos que evocam o trabalho da quebra do licuri² e novas composições, percebe-se a memória coletiva

¹ Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens, Uneb, Campus I. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, UFBA. Professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, Campus Santa Inês. marlinearaujo@hotmail.com.

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 carnoso. Enquanto verde, possui o endosperma líquido que se

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.

Transmitidos ao longo dos anos e guardados na memória das mulheres que integram o grupo *Balanço da roseira*, estão os versos da tradição oral local. São analisadas neste trabalho quatro letras de canções desta temática, das doze registradas pelo grupo. 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 interjeccional³, 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 nas relações amorosas.

No segundo conjunto de rodas cantadas pelo *Balanço da roseira*, tem-se um repertório de 10 cantigas, composições novas, sendo quatro destas cantigas analisadas neste trabalho. 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 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

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).

³ 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).

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.

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.

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.

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.

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 heróis⁴.

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 aboiado na reiteração da frase “Eu sou boiadeiro”, uma vez que esta se repete nas vozes do grupo em um canto responsivo.

⁴ 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).

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”. 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).

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 quadras⁵, 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 aboiou”, 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”⁶ (SPINA, 2002, p. 46).

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

⁵ Estrofes de quatro versos.

⁶ 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”.

sendo elaborada. Os aspectos da vida rural são registrados, dessa forma, como elemento constituinte dessa identidade.

Na roda nº 3, 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 3

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).

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).

A presença da cultura ibérica no Nordeste é vista, sobretudo, em seu cancioneiro 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, folguedos 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 4

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”.

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).

O paralelismo, 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.

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).

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”.

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.

Compartilhando coletivamente as lembranças individuais, as mulheres do *Balanço da roseira* constroem uma memória coletiva. 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”.

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.

AS RODAS E O COTIDIANO DO BALANÇO DA ROSEIRA

O segundo conjunto de rodas a ser analisado está relacionado ao tempo presente. 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. Sobre a autoria destas composições, embora tenham três integrantes do grupo destacadas pelas

entrevistadas como autoras, 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. 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.

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. 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.

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.

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.

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 Mininha⁷

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

⁷ Mininha é o cognome da coordenadora do grupo, Ednalva Brito.

cultura. Em *Cultura e representação*, Stuart Hall (2016) compreende a representação como uma das principais práticas de produção da cultura: “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).

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.

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.

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.

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.

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. 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.

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.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. As melodias do boi e outras peças. São Paulo: Duas cidades, 1987.
- BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. 12. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Literatura oral no Brasil. São Paulo: Global, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.
- 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.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Armadilhas da memória e outros ensaios. São Paulo: Ateliê Editorial, 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.

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

HALL, Stuart. Cultura e representação. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

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

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

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.

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.

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

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

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