

HISTÓRIAS CONTADAS NAS RODAS DO BALANÇO DA ROSEIRA: NOTAS SOBRE A CULTURA POPULAR

COUNTED STORIES ON THE BALANÇO DA ROSEIRA CIRCLES: NOTES ABOUT POPULAR CULTURE

Marline Araújo Santos

IFBAIANO/BA

Márcia Rios da Silva

UNEB

Resumo: Neste artigo, procede-se a uma reflexão sobre cultura popular, tomando por base a atuação do grupo *Balanço da Roseira*, integrado por mulheres do município de Quixabeira/BA. Nos eventos e festividades, o grupo apresenta um repertório de cantigas denominadas rodas, narrativas orais que registram práticas da vida rural, constituindo uma memória cultural do lugar. As análises buscam apoio de estudiosos, dentre eles, Canclini (2015) e Abreu (2016) sobre culturas, Martins (2012), acerca das populações rurais, e Spina (2002), sobre cantigas medievais.

Palavras-chave: Cultura popular; Cantigas de roda; *Balanço da roseira*.

Abstract: In this paper, it has made a reflection about popular culture, based on the *Balanço da Roseira* performance group, composed by women from the Quixabeira / BA county. In the events and festivities, the group have showed a repertoire of songs called circles, oral narratives that register rural life practices, constituting a cultural memory of the place. The review has sought support from scholars, among them Canclini (2015) and Abreu (2016) about cultures, Martins (2012), about rural populations, and Spina (2002), about medieval songs.

Keywords: Popular culture; circlesongs; *Balanço da roseira*.

A vitalidade das culturas populares no contexto contemporâneo instiga uma reflexão sobre os modos pelos quais suas práticas artísticas se mantêm em meios aos contínuos processos de modernização cultural. De acordo com Nestor Garcia Canclini (2015, p. 159), “o mundo moderno não se faz apenas com aqueles que têm projetos modernizadores”. Ao tratar de cultura

popular, tida como uma forma de “resistência à modernidade”, o autor analisa a apropriação, pelos projetos modernos, de bens históricos e tradições populares, ao tempo em que constata o seguinte: enquanto os projetos modernos renovam a sociedade, as tradições deste meio social podem ser prolongadas.

Canclini nos convoca para a uma reflexão sobre as contradições expressas nos discursos de “conservação” de um patrimônio cultural, como valor inquestionável e perene, embora sem utilidade atual, apenas como forma de “guardar modelos estéticos e simbólicos” (CANCLINI, 2015, p. 160). Para compreender tais relações, é imperativo analisar 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).

Assim, 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).

O texto da Constituição Federal do Brasil de 1988 declara que compõe o 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). Essa Carta estipula incentivos à produção de bens e valores culturais, estabelecendo a porcentagem dos valores da receita tributária para o financiamento de programas e projetos culturais. Para a UNESCO, constituem o 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 constitui-se não só por aspectos físicos, como por tradições, saberes, línguas, festas, transmitidos oral ou gestualmente, “recriados coletivamente e modificados ao longo do tempo”.

De acordo com Canclini, o popular não se concretiza de forma “pura”, isolada. Portanto, as manifestações culturais populares constituem-se como processos híbridos, uma vez que suas ações, segundo esse pesquisador, são interseccionadas também pelos ministérios de cultura e comércio, fundações privadas, rádios e redes sociais. Ainda nessa perspectiva, Stuart Hall (2009, p. 241) apresenta a cultura 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.

Por essa perspectiva, buscamos uma reflexão sobre cultura popular tomando como foco de análise um grupo de mulheres cantadoras de rodas, do município de Quixabeira no estado da Bahia, de modo a entender o campo de luta na qual estão inseridas, como agentes de forças de preservação do popular¹. Conhecido como *Balanço da roseira*, o grupo se destaca pelas apresentações feitas em alguns espaços e lugares do município onde moram, durante as quais dançam e cantam um repertório de cantigas designadas de rodas.² Essa atuação sinaliza o modo pelo qual elaboram e negociam a permanência de sua prática artística, marcada por traços residuais de uma tradição, ainda mantidos, que remontam à presença da cultura ibérica na região, desde o início da colonização, apesar das transformações sociais.

Como se pode constatar através de muitos estudos, tais práticas vêm resistindo à imposição de valores da cultura hegemônica. As integrantes do grupo *Balanço da roseira* confirmam essa resistência demarcando um espaço do feminino na cultura local, em um movimento social que lhes dão uma visibilidade peculiar para um contexto cultural que ainda guarda valores patriarcais seculares. As mulheres do *Balanço da roseira* se reúnem para cantar as “rodas” aprendidas em sua infância e adolescência nas atividades da zona rural ou em festejos locais. Atualmente, o grupo conta com a participação de 10 mulheres, entre 55 e 72 anos de idade, e as apresentações não têm calendário fixo. Com a formação do grupo, outras “rodas” foram criadas por algumas integrantes. É comum ouvi-las dizer “vamos cantar roda”, “hoje vai ter roda”, “vamos cantá roda que é pra nosso bem”, reiterando, com isso, a importância dessa prática na construção de uma rede de sociabilidade.

O grupo atribui a si a primazia na criação de grupos de rodas do município, no ano de 1998.³ Sobre sua formação, as entrevistadas afirmam que na cidade há várias pessoas, homens e mulheres, conhecedoras das rodas outrora cantadas durante o trabalho nas quebras de licuri, debulhas de milho, feijão etc. O licuri, um pequeno fruto de palmeira nativa, o licurizeiro, é encontrado na região semiárida do Nordeste e durante muito tempo fez parte de uma economia de subsistência das populações da zona rural. Como tantas outras atividades no meio rural, a quebra do licuri era acompanhada do canto, que abrandava o esforço da atividade braçal cadenciando o bater das pedras.⁴ Em algumas ocasiões, a quebra de licuri em comunidade se tornava um acontecimento especial, conhecido como “roubar licuri”, que terminava em festa com rodas, sambas

¹ O município de Quixabeira, com pouco mais de 10.000 habitantes, conforme o censo 2015 (IBGE), está situado na região noroeste do estado, em uma área circunscrita como Território de Identidade da Bacia do Jacuípe, a 300 km de Salvador. De clima semiárido, sua vegetação também é formada pela fauna e flora características do bioma da caatinga.

² Para o desenvolvimento dessas reflexões sobre o *Balanço da roseira*, foi realizada entre 2015 e 2016 uma série de entrevistas com as integrantes do grupo, dentre as quais, a coordenadora.

³ Não há registro público oficial no município de criação dos grupos, embora a prefeitura reconheça a sua existência e atuação nos eventos organizados, às vezes, concedendo apoio financeiro, ainda que pouco. Em relação ao *Balanço da roseira*, há vídeos e fotos feitos pelas integrantes, alguns, disponibilizados nos perfis que duas integrantes mantêm na rede social *Facebook*.

⁴ Na quebra do licuri, uma atividade manual, se dá o “bater das pedras” pela forte pressão de um pequeno pedaço dessa rocha sobre o fruto, que se encontra em outra pedra.

e batuques.

Por ocasião de festejos do município ou em comemorações particulares, quando se reuniam aqueles que sabiam de tais cantos, formava-se ali a “roda”, sem organização prévia, e todos cantavam. A ideia do grupo, conhecido como “Mulheres da roda” até 2015, surgiu quando uma professora do município, hoje coordenadora, ouviu as rodas e sugeriu a formação do grupo, com cerca de 20 pessoas, para uma apresentação no aniversário da cidade. Assim, essas mulheres passam a entender que uma memória cultural, constituindo-se já na infância e adolescência, vai reuni-las em um processo de socialização. Ressalte-se que esse canto não se limitava, naquele tempo, ao momento do trabalho. As festas locais davam espaço às canções, já conhecidas de muitas.

No município de Quixabeira, há mais dois grupos, o *Grupo de roda de Jaboticaba*, do povoado de Jaboticaba, composto por mulheres, e o *Raízes do samba*, ambos com atuação diferenciada, formação ou vinculação de pertencimento distinta. O grupo de Jaboticaba tem vínculos com a Cooperativa de Produção da Região do Piemonte da Diamantina/COOPES e a Associação dos Trabalhadores Rurais de Jaboticaba e se apresenta em eventos de destaque, a exemplo da Festa anual do licuri, promovida pela COOPES, em parceria com a *Slow Food*, uma associação internacional.⁵ O grupo *Raízes do samba*, por sua vez, agrega mulheres e homens, e nas apresentações as mulheres preferem a dança, enquanto os homens cantam, tocando instrumentos musicais. Quanto ao *Balanço da roseira*, não há vínculo institucional com qualquer órgão ou entidade, e atualmente nenhuma das integrantes depende economicamente da quebra do licuri. De início, elas se viam esporadicamente em festejos, e quem soubesse “cantar roda” participava da cantoria. Depois de um tempo, algumas passaram a se encontrar com certa regularidade. Vez ou outra, reúnem-se em eventos específicos.⁶ Para elas, cantar é uma atividade que traz benefícios à vida.

A iniciativa de mulheres em se tornarem protagonistas de manifestações culturais populares, como a das integrantes do *Balanço da roseira*, alcança um reconhecimento que teve uma contribuição inegável dos movimentos feministas, bem como da atuação de mulheres pesquisadoras, que propiciaram condições para que pautas reivindicatórias fossem e sejam analisadas com base em novos enfoques e percepções. No encontro com esse grupo, pôde-se ouvir histórias que dão conta de papéis de gêneros atribuídos às mulheres. Segundo Guacira Louro (1997, p. 21), falar de gênero e, especificamente, do feminino, é tornar visível o que esteve ocultado, 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”.

Quando se considera um conjunto de convenções de papéis de gênero, constata-se que essa prática agrícola é uma tarefa atribuída ao universo feminino. Nas entrevistas com as integran-

⁵ Sem fins lucrativos, essa associação se propõe a defender a biodiversidade alimentar no mundo, colocando-se como promotora de um modelo de agricultura que considera sustentável, que é o que respeita o meio ambiente e a identidade cultural. Nesse sentido, financia projetos em diferentes países, em torno de 50, incluindo-se o Brasil. Foi 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.

⁶ O despertar do grupo para um maior engajamento nas atividades do município ocorre em 2001, com a iniciativa de uma professora do município.

tes, algumas confirmam essa atribuição, ao tempo em que sinalizam marcadores socioeconômicos: “Criei minhas filhas quebrando licuri”. Enquanto os homens se ocupavam da lavoura, para as pequenas despesas diárias, as mulheres quebravam o licuri para comercializarem nas feiras livres da cidade ou na própria comunidade.

Das rodas que fazem parte do repertório de novas canções, criadas após a formação do grupo, duas delas rememoram essa atividade. A primeira, com uma estrofe de quatro versos, omite o peso de uma tarefa outrora realizada, em favor da exaltação do canto coletivo: “Quixabeira é boa/Eu não vou sair daqui/Vamos cantar roda/Na quebra do licuri”. São marcados nessa quadra o que se faz – “vamos cantar roda” – e quando se faz – “na quebra do licuri”. A cidade de Quixabeira, sede do município, é igualmente exaltada como lugar de pertencimento. Portanto, “Eu não vou sair daqui”.

A segunda roda é composta de duas estrofes, de quatro versos cada uma: “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”. Dada a morosidade da tarefa, o licuri é quebrado por um grupo, enquanto outro extrai a amêndoa. A agilidade na execução é desejada, visto que haverá a recompensa. Segundo algumas entrevistadas, nas quebras comunitárias homens e mulheres se mantinham separados, ocupando diferentes espaços da casa. Desse modo, se antes estavam apartados por conta de uma divisão social de trabalho, reencontram-se agora no espaço da arte, com o canto e a dança. Quando as integrantes cantam essa roda, com duas quadras – a qual segue o esquema de rimas ABCB –, o terceiro verso da primeira estrofe é retomado no primeiro verso da segunda. Uma dupla de mulheres inicia o canto entoando a primeira estrofe, e o grupo canta a segunda, proporcionando um encantamento ao público que as assiste.

Ressalte-se no grupo a preservação de histórias locais, tecidas por práticas diversificadas – como as atividades cotidianas lúdicas ou de trabalho –, as quais articulam saberes e trocas sociais. Ao serem indagadas nas entrevistas sobre o aprendizado das cantigas, as integrantes demonstram a sua força e logo vêm as lembranças de uma experiência vivida na zona rural, expondo, assim, modos de juntar, sentir e pensar. Nas reminiscências, se sobressaem imagens e representações em torno da atividade da “quebra do licuri”. Tendo na base comum das recordações um labor da infância ou adolescência, as entrevistadas externaram sentimentos de emoção e alegria – ao rememorem a juventude, a vida em comunidade – e, por vezes, declararam o desejo de reviver tal momento. Reunidas agora em torno de uma lembrança comum, o que desejam é cantar, e a identidade que se forja sinaliza que a preservação dessa memória está circunscrita à permanência da memória do grupo. Quando ocorrem as apresentações públicas, a roda é formada, e as integrantes, através da interpretação que fazem do meio social, tornam-se representativas da sociedade a que pertencem.

Ainda nas entrevistas, a quebra do licuri é descrita como uma tarefa árdua, que tem início com o corte dos cachos da palmeira do licurizeiro, muitas vezes, colhidos em propriedades alheias. Feita a colheita, os cachos são carregados em um cesto, sobre a cabeça, até a residência. Em segui-

da, os frutos são retirados dos cachos, colocados para secar. Após a secagem, procede-se à quebra do coco e retira-se a sua amêndoa. Trata-se de uma tarefa demorada, muitas vezes realizada em mutirão, uma experiência do trabalho coletivo que era realizado na vida em comunidade. Com o crescimento das cidades, e as transformações sociais e econômicas ocorridas na zona rural, tais comunidades praticamente se encontram desfeitas, tornando-se escassa a quebra comunitária do licuri.

O repertório de cantigas novas do *Balanço da roseira* dá uma ideia das transformações, visto que boa parte de suas letras faz referências a eventos ou festividades no município de Quixabeira. Somando um total de 10 rodas, as letras foram elaboradas para um evento ou festejo específico, em determinada data. Portanto, quando da participação em festas da padroeira de determinado local, são feitos versos em louvor à santa. Se ocorre uma comemoração do dia internacional da mulher na cidade, as rodas exaltam mulheres tidas como guerreiras e práticas que valorizam o sexo feminino. Por ocasião de uma feira educativa ou evento promovido por instituição de ensino, os versos fazem alusão a tais encontros. Na composição das rodas novas, as melodias das rodas antigas são mantidas e algumas letras também antigas são adaptadas aos temas específicos. Nem todas as composições novas são anotadas pelo grupo, pois, às vezes, são criadas de improviso. Outras são compostas previamente, a coordenadora do grupo as registra, entregando-as a cada integrante para aprenderem a nova letra.

Ao se evocar nas rodas novas uma experiência de trabalho em tempos pretéritos, como a da lida comunitária na quebra do licuri, ocorre uma ressignificação do vivido. Desse passado, vêm as boas lembranças, contrastando com os dizeres das entrevistas, nas quais as integrantes ressaltam a dureza na quebra do licuri. No repertório das rodas, emerge uma memória coletiva que se perpetua com a partilha das recordações de cada participante do grupo. A produção oral relacionada ao canto de ofício – o que acompanha o trabalho cooperativo – desempenha, assim, um papel relevante na construção de uma identidade local que vem sendo elaborada.

Nas rodas antigas, as letras fazem alusão, em ínfimos relatos, a práticas ou situações vividas no campo: relação do homem com a natureza, criação de animal, chegada de boiadas na região, labuta dos vaqueiros, ninhos de passarinhos e travessia de riachos. Em algumas rodas que reportam ao passado da vida em comunidade, há uma imposição melódica superior ao conteúdo dos versos – o que pode ser observado quando das apresentações do grupo –, fazendo-se acompanhar do canto interjeccional,⁷ que assegura o ritmo do canto. Duas rodas que aludem a experiências do meio rural ilustram a presença do canto interjeccional quando cantadas pelas mulheres do *Balanço da roseira*.⁸ A primeira traz três versos, com a dupla repetição do verso final: “A boiada veio de Minas/Cheia de gado mineiro/Eu sou boiadeiro/Eu sou boiadeiro/Eu sou boiadeiro”. A indicação da procedência da boiada, do estado de Minas Gerais, conhecido pela forte economia

⁷ O sentido do canto interjeccional “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).

⁸ O município de Quixabeira é conhecido na região por sua Feira de Gado, realizada semanalmente, reunindo comerciantes de animais de várias partes do estado da Bahia.

gerada com a atividade pecuária, situa um universo de práticas na região, onde o boiadeiro cumpre o seu ofício, tocando a boiada, tangendo o gado sertão adentro.

Na letra dessa roda, são firmadas e se valorizam, pela repetição de um mesmo verso, uma identidade e um papel de gênero, exercido majoritariamente por homens: “Eu sou boiadeiro”. Nas apresentações do *Balanço da roseira*, o verso se repete nas vozes do grupo em um canto responsivo. Quando se apresentam nos eventos, as mulheres repetem o terceiro verso por mais duas vezes. Os três primeiros são cantados por uma dupla, previamente escolhida para “tirar” a roda, enquanto as repetições são entoadas por todo o grupo. Quanto às reiteraões, o medievalista Segismundo Spina as considera um “elemento embrionário, fundamental, do canto primitivo”, sendo comum “a repetição da mesma ideia com palavras sinônimas”. Portanto, são frequentes 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; grifos do autor).⁹

A segunda roda, com duas quadras e evocando o meio rural, traz o paralelismo em sua estrutura: “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”. A letra expõe o despreparo do jovem vaqueiro no ofício, o que o torna vulnerável aos perigos da mata. O canto insinua que nesse aprendizado não deve ser dispensado o canto do trabalho, nesse caso, o aboió, na condução do gado. Segundo Mário de Andrade (1987, p. 54), o aboió é “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”.¹⁰ Ainda, um “canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado” (CASCUDO, 1980, p. 2-3), “melodia vocalizada por meio de vogais apenas, livres de texto poético” (MENDES, 2015, p. 22).

Os cantos que acompanham o trabalho cooperativo têm um papel relevante na construção de uma identidade local. Para Câmara Cascudo (2006), a poética foi a “forma mais ampla e popular trazida d’Europa. [...] E a poética musicada. O canto ritmava e desenvolvia o idioma”. Nesse contexto, foram elaborados vários cantos, entre eles, os de trabalho, “entoados em uníssono, cadenciando as tarefas feitas em conjunto” (p. 366). Em sua composição, se sobressaem as quadras, tidas como 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 cancionero espanhol ou português” (CASCUDO, 2006, p. 367).

⁹ “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” (SPINA, 1996, p. 405).

¹⁰ Segundo Andrade (1989, p. 1-2), “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 aboió”.

Os versos interjeccionais surgem no final de cada verso, contribuindo para a melodia e o ritmo. 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. Segundo 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 relação 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 com uma quadra, e as outras participantes cantam os versos seguintes. Quando a roda tem duas estrofes, a dupla escolhida para “tirar a roda” canta a primeira, e o grupo, a segunda. Por serem cantos curtos, o grupo repete a mesma roda quantas vezes julgar necessário em uma apresentação.

Algumas rodas antigas aludem a relações amorosas e de amizade, próximas aos temas ou situações encontrados nas cantigas de amor e de amigo do trovadorismo medieval. São queixas de desilusões amorosas ou louvação na busca de um par. Segundo Manuel Rodrigues Lapa (1981), ao se analisar textos, o que mais importa na produção do conhecimento sobre as culturas é o pulsar da realidade, pressentida nos documentos do passado, apresentando o ritmo da vida. Nas rodas, como destacado pela coordenadora do grupo *Balanço da roseira*, são as histórias de um povo que pulsam nessas narrativas orais, pois cada cantiga surgiu de um acontecimento – fugas clandestinas, traições, cujos protagonistas sofreram constrangimentos sociais –, singular para cada sujeito. Portanto, desse repertório, que compõe uma extensa malha textual da cultura popular, certas canções não são divulgadas, pois guardam segredos.

No âmbito da cultura brasileira, ao se pensar sobre a visibilidade ou reconhecimento das práticas artísticas dos grupos populares, não se podem ignorar as políticas públicas culturais e os estudos sobre manifestações da cultura popular, para se entender o lugar que seus protagonistas ocupam no campo da luta forjado pela cultura dominante. 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, e assim ocorre a chamada descoberta do povo.

A noção de cultura popular foi então elaborada por oposição à cultura legitimada e vai ser demarcada, visando a uma normatização, 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 iguais” (BURKE, 2010, p. 35). Assim, ao fazerem um levantamento desse patrimônio, muitos estudiosos do conhecimento produzido pelo povo – do que passa a ser visto como folclore – ignoram que, na abstração “povo”, encontram-se agentes de diferentes etnias, crenças, raça e religião, em espaços e contextos históricos e sociais distintos.

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*”, por sua vez, pensada por Herder para nomear o conjunto de canções que havia coletado 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 Athenaeum* em 1846.¹¹ 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” (ABREU, 2003, p. 2).

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, inventariando produções culturais de diferentes regiões, tecendo, assim, um discurso de identidade nacional. Na avaliação de 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 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).

Em muitas pesquisas sobre culturas populares realizadas no Brasil, tanto um repertório das narrativas orais quanto um conjunto de produções textuais tidas como literárias passam a ser vistas como a 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 atravessa o século XX, possibilitando a formação de um legado institucional valioso, como o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), que vai abrigar ricos acervos museológicos.

A partir da gestão de Vargas, outra tradição é criada com a relação entre governos autoritários e políticas culturais (FERNANDES: 2013). Contudo, o planejamento da cultura no Brasil durante a ditadura militar revela nuances a serem observadas ao longo da sua trajetória. Segundo

¹¹ Tal concepção 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*. Concluem que tal noção englobava narrativas, costumes tradicionais, superstições, crenças e linguagem popular. Tais estudos se estendem à Europa e chegam aos Estados Unidos em 1888, onde é criada a *American Folklore Society*, fundada por Franz Boas. No Brasil, a repercussão dos estudos europeus e americanos chega na segunda metade do século XIX.

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 tem início com a criação do Conselho Federal de Cultura, em 1966, tido 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). Porém, apesar da atenção maior ao âmbito cultural, o CFC trouxe consigo o controle e regulamentação por parte da administração.

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

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 que era considerada subversiva por esse governo e, em contrapartida, incentivou-se a produção que correspondia ao que a cultura hegemônica impunha como “valores da cultura brasileira”. De forma ambígua, o investimento em infraestrutura atendeu tanto ao objetivo de “integração nacional” quanto aos interesses da indústria cultural. 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).

No entendimento de Miguel Jost (2016), até 2002 as políticas culturais no Brasil seguiram duas diretrizes, uma, patrimonial, outra, pedagógica. Com a primeira, pela lógica do acúmulo, tem-se a organização de acervos, como museus, bibliotecas etc. Com a segunda, visando levar a cultura para o povo, busca-se implantar uma ideia de cultura distinta da que era próxima de uma parcela significativa da população pertencente a extratos econômicos e sociais baixos. Portanto, o popular era pensado pelo viés folclorizante, ao se catalogar as manifestações populares, sem considerar sua importância e atuação a quem lhe diz respeito, a população que a produz. No primeiro decênio do século XXI, entre 2003 e 2008, de acordo com Jost, as políticas culturais de governo expressaram um novo entendimento dos bens simbólicos e práticas culturais populares.

Para 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”.¹² O governo Lula e o ministro Gilberto Gil se depararam com as complicadas tradições no departamento da cultura, como o autoritarismo e intervenções do Estado, uma instituição fragilizada, poucos recursos orçamentários etc. Sob sua

¹² 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).

gestão, esse Ministério desvincula da política cultural a ideia de uma “identidade nacional”, ao trazer 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. Na gestão do ministro, “formular políticas culturais é fazer cultura” (GIL, 2003, p. 11). Segundo Célio Roberto Turino Miranda (2005), o objetivo do programa Pontos de Cultura é “[...] a ampliação do acesso aos bens organizados da cultura”, com metodologia diferenciada do programa, pois, “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 chegam 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). Como se vê, num alinhamento com a problematização posta por Canclini (2015), a criação dos Pontos de Cultura responde aos direcionamentos da Constituição e da UNESCO.

A despeito da compreensão plural e democrática da política cultural nas normatizações desse ministério, o campo das práticas artísticas traz um panorama diverso. Particularmente nos lugares mais distantes dos centros de poder, muitos agentes envolvidos nas manifestações populares desconhecem essa nova concepção de política cultural, e os poderes públicos estaduais ou municipais não têm se alinhado com a abrangência esperada. Por vezes, a atuação dos grupos locais de pequenas cidades do interior expõe a dificuldade de se conseguir apoio institucional para a sua sobrevivência como grupo organizado.

A título de exemplo, constata-se a vulnerabilidade do grupo *Balanço da roseira* pela ausência de políticas públicas locais efetivas de fomento às culturas populares, o que o deixa dependente de algumas mediações. Na IX Festa Regional do Licuri, organizada pela Cooperativa de Produção da Região do Piemonte da Chapada Diamantina/COOPES em 2016, com apoio da prefeitura municipal, do Sindicato dos Trabalhadores e Trabalhadoras Rurais de Capim Grosso e de Quixabeira, da Associação de Pequenos Produtores de Jaboticaba e da Escola Família Agrícola de Jaboticaba, só os grupos de Jaboticaba e Alto do Capim tiveram assegurada a sua participação.

O grupo *Raízes do samba* é oriundo de uma comunidade remanescente de quilombo do Alto do Capim, reconhecida pelo Governo Federal e cadastrada na Fundação Cultural Palmares em 2012. O grupo de *Jaboticaba* atua em parceria com associações de trabalhadores rurais, COOPES e Prefeitura Municipal. Em 2013, algumas integrantes desse Grupo foram a Turim, na Itália, para participarem do evento Terra Madre, pela *Slow Food*, onde apresentaram o licuri como um alimento saudável. A experiência da viagem teve como resultado a fundação da COOPES após o retorno dos agentes envolvidos na excursão à Itália. Para as integrantes do *Grupo de roda de Jaboticaba*, a viagem as deixou orgulhosas, por terem sido responsáveis pelo “show do licuri”.

Sem vínculo com associações ou entidades afins, o grupo *Balanço da roseira* marca presença nas festas religiosas, feiras educacionais, ocasiões que contribuem para a persistência do grupo na ocupação de tais espaços. Esse movimento expõe o desejo das participantes, que é o de ver sua prática artística reconhecida como produção da cultura local. Nesse sentido, a demarcação do espaço torna-se pertinente e é corroborada pelo escopo dos estudos de cultura, que é o de ter um efeito prático, “onde possa fazer diferença em termos de conscientização e ação políticas” (CEVASCO, 2003, p. 158). São, portanto, as vivências dessas 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, contribuem na construção de uma identidade cultural, participam de um campo de luta no qual, através das rodas, criam uma memória coletiva que se opõe à cultura hegemônica.

No desejo de pertencimento e na identificação de uma memória que as aproxima, há o intento de perpetuar uma lembrança, prazer ou entretenimento. Seja o que for que motiva as mulheres do *Balanço da roseira*, 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 da identidade.

No repertório produzido atualmente, as rodas remetem ao elemento 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).

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. Segundo Jodelet (2001, p. 21), “as representações sociais são fenômenos complexos sempre ativados e em ação na vida social”, “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”.

Sob essa perspectiva, compreendem-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 entendida 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 o repertório do grupo, são articulados rito e comunicação, simbolizações e interpretações da vida. O *Balanço da roseira* reivindica

a confirmação da sua existência através da simbolização do que faz como produção 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).

Como expressão artística da cultura popular de Quixabeira, as rodas do *Balanço da roseira* visibilizam uma memória cultural, 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, “vítimadas 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. Segundo o autor, o sociólogo rural deve reconhecer os “equivocos 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 como 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 grupo *Balanço da roseira* aprendeu as rodas observando outras mulheres 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. Por isso, “vamos cantá roda que é pra nosso bem”.

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%20%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.
- 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.
- 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, 2015.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. ilustrada. São Paulo: Global, 2002.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- COOPES. Disponível em: <<http://www.coopes.org.br/>>. Acesso em: 11 fev. 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.
- GIL, Gilberto. *Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil*. Brasília, Ministério da Cultura, 2003.
- JODELET, Denise. *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.
- JOST, Miguel. *Apontamentos de aula*. Curso “Políticas públicas de cultura no Brasil: uma perspectiva crítica e teórica”. Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/UNEB. Novembro/2016.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação*. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- 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.

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.

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

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

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

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

UNESCO. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/worldherita-ge/intangible-heritage/>>. Acesso em: 06 jul. 2016.

Marline Araújo Santos

Professora de Português e Língua Inglesa no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano/Campus Santa Inês-BA, é licenciada em Letras pela Universidade do Estado da Bahia. Cursou o Mestrado em Estudo de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/UNEB. Desenvolve pesquisa sobre literatura e culturas populares.

Márcia Rios da Silva

Professora da Universidade do Estado da Bahia, com atuação na graduação e no Mestrado em Estudos de Linguagens. Licenciada em Letras pela Universidade Federal da Bahia, cursou o mestrado, na área de Teoria da Literatura, pela UFBA. Realizou o doutorado em Letras na UFBA, na área de Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, com pós-doutorado pela PUC-RS. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens/UNEB. Publica ensaios e artigos em periódicos e coletâneas, tendo publicado o livro *O rumor das cartas; um estudo da recepção de Jorge Amado* (EDUFBA, 2006).

Enviado em 10/09/2017.

Aceito em 30/10/2017.