



NA PANCADA DA PEDRA, NO RITMO DA RODA:



Feitura de mulheres na poética oral de Quixabeira



MARLINE ARAÚJO SANTOS

**NA PANCADA DA PEDRA, NO RITMO DA RODA:
Feitura de mulheres na poética
oral de Quixabeira**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra.
Alvanita Almeida Santos.

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Santos, Marline Araújo.

Na pancada da pedra, no ritmo da roda: feitura de mulheres na poética oral de Quixabeira /
Marline Araújo Santos. - 2022.
124 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Alvanita Almeida Santos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2022.

1. Literatura e sociedade. 2. Cultura popular - Quixabeira (BA). 3. Tradição oral - Quixabeira
(BA). 4. Interpretação oral. 5. Feminismo. 6. Feminismo e arte. 7. Velhice. 8. Velhice - Aspectos
sociais. I. Santos, Alvanita Almeida. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III.
Título.

CDD - 808.5098142

CDU - 808.5(813.8)

Às que antes de mim vieram

e nem sabiam onde eu ia chegar.

AGRADECER (v.tr. | v.intr.)

Agradecer é o que preciso após passar quatro anos do doutorado, sendo os dois últimos em meio a uma pandemia; é o que sinto diante ao Divino Espírito Santo que me acompanha a cada amanhecer e me dá coragem para mais um dia. O agradecer é profundo e sincero, é esse sentimento de que não estou só e que não são só meus pais por mim, pois há uma ancestralidade que me acompanha. Aos meus mais velhos e às minhas mais velhas sou grata. Bença. Há o sentimento de desfrutar da Bahia Recôncavo, temperada à dendê por mainha e da Bahia sertão com cuscuz e carne do sol de um pai catingueiro. Celebro a vida e os afetos que fui catando nas veredas por onde me embrenhei: de Jacobina à Quixabeira; de Quixabeira à Senhor do Bonfim; de Senhor do Bonfim à Campo Formoso e de lá pra Santa Inês – sempre na caatinga, do velame a macambira, sem ter quem derrame meu mugunzá. É o que sinto por ter encontrado Alvanita dando osadia às minhas inventas, aos guias, aos professores do PPGLitCult que abriram caminhos para que eu pudesse conhecer diferentes saberes. É o sentimento de alegria e acolhimento em cada um dos meus pariceiros; trocas, lágrimas e gaitadas. Uma ruma de gente sabida que me ensinou, e ensina, muito da vida, me dando a benção de minha avó em suas vozes: Deus lhe dê capricho, juízo e vergonha! E nessa laúza braba, seguimos juntas. O que sou, o que me tornei, com um tanto de cada gente e do que me ofertaram: “eu sou uma, mas não sou só”. Por isso celebro as rodas e suas cantadeiras.

*lembre-se do corpo
da sua comunidade
respire o ar do povo
que costurou seus pontos
é você quem se tornou você
mas as pessoas do passado
são parte do seu tecido
– honre as raízes*

rupi kaur

RESUMO

A presente tese tem como objeto de estudo a poética oral, tomando por base os grupos de roda composto por mulheres do município de Quixabeira, região noroeste da Bahia que integra o Território de Identidade da Bacia do Jacuípe, a 300 km da capital, Salvador. Partindo da compreensão das rodas como o fazer literário de uma tradição oral, esta tese se ancora numa proposta linguística que fuja ao padrão acadêmico ocidental como uma tomada de consciência e posicionamento político. Com aporte necessário para tal uso da linguagem em Lélia Gonzalez (1984) e Glória Anzaldúa (2000), são apresentadas os primórdios da pesquisa com autores como Maria Lugones (2019) Amadou Hampaté-Bâ (2010), Paul Zumthor (2005; 2010; 2014). Nessa perspectiva, a palavra poética é materialização da existência e quando cantada, a voz alcança formas outras de comunicação. A noção de voz e ritmo a partir desses autores conduz às relações entre corpo, dança, música e a poética oral, encontradas também em Leda Martins (2003) e Aleida Assman (2011). A construção das rodas como fazer literário vai se dar por analogia, comparando-as à outras quatro produções orais: 1) os cocos apresentados por Maria Inez Ayala (1999); 2) o xirê descrito e analisado por Juracy de Arimatéia Rosa Júnior (2018); 3) o samba de roda do Recôncavo, por Nina Graeff (2015); 4) os cantos de trabalho da pesquisa de Sandro Santana (2012; 2017). Além dos aspectos estéticos da roda, esta pesquisa aponta para uma análise da categoria mulher fora do grupo hegemônico encontrado no feminismo branco eurocentrado. Um conceito de mulher generalizado exclui dessa categoria de análise mulheres negras, velhas, de zonas rurais, entre outras. Dessa forma, são empreendidas análises de quatro rodas que tratam do Dia Internacional da Mulher. Assim, são elencados para este estudo o feminismo negro, interseccional e decolonial apresentado por bell hooks (2015; 2017; 2019); Djamilia Ribeiro (2017; 2018) e Angela Davis (2017; 2018). Em uma análise final, as rodas são compreendidas como um projeto de vida para a velhice de suas cantadeiras; artifício que alimenta uma memória coletiva com base em suas memórias individuais. Socializando, entretendo e divertindo as rodas são o meio encontrado de reorganizar a vida. Este é, portanto, um estudo direcionado à compreensão dos grupos de rodas no município de Quixabeira não só pela perspectiva da tradição oral, mas sendo reconhecida pela comunidade como feitura de mulheres velhas, atravessado pelo olhar feminista.

Palavras-chave:

Poéticas Oraís.

Feminismos.

Velhice.

Quixabeira.

Rodas.

ABSTRACT

This thesis has as study object the oral poetics, based on the circle dances groups composed by women of the Quixabeira county, Bahia northwestern and that composes the Territory of Identity Jacuípe Basin, to 300 km from the capital, Salvador. Starting from the understanding that circle dances are a literary aesthetic of an oral tradition, this thesis have been anchored in a linguistic proposal that escapes the western academic standard as an awareness and political position. With the necessary contribution for such use of language in Lélia Gonzalez (1984) and Glória Anzaldúa (2000), the beginnings of research are presented with the perspective of authors such as Maria Lugones (2019) Amadou Hampaté-Bâ (2010) and Paul Zumthor (2005; 2010; 2014). In this perspective, the poetic word is materialization of existence and, when it has been singing, the voice reaches other forms of communication. The notion of voice and rhythm from these authors leads to the relationships between body, dance, music, and oral poetics found also in Leda Martins (2003) and Aleida Assman (2011). The construction of circle dances as a literary aesthetic of an oral tradition has been taking, by analogy, in comparison to four other oral productions: 1) cocos presented by Maria Ignez Ayala (1999); 2) xirê described and analyzed by Juracy de Arimatéia Rosa Júnior (2018); 3) samba de roda do recôncavo, by Nina Graeff (2015); 4) work songs by Sandro Santana (2012; 2017). Beyond aspects aesthetics, this research points to an analysis of the women category of outside the hegemonic group found in white, eurocentric feminism. A generalized concept of women excludes black women, old women, women from rural areas, among others, from this category of analysis. In this way, has been analyzed four circle dance songs about International Women's Day. Has been listing for this study the black, intersectional and decolonial feminism presented by bell hooks (2015; 2017; 2019), Djamila Ribeiro (2017; 2018), Angela Davis (2017; 2018) and Ochy Curiel (2014). In a final analysis, the circle dances are understood as a life project for the old age of her singers; artifice that feeds a collective memory based on their individual memories. Socializing, entertaining and having fun at the wheels are the way found to reorganize life. This is, therefore, a study directed to the understanding circle dance groups in Quixabeira county not only from the perspective of oral tradition, but, being recognized by the community as making women, and analyzed by black feminism.

Keywords:

Oral poetics.

Feminisms.

Old age.

Quixabeira.

Circle dances.

RESUMEN

La presente tesis tiene como objeto de estudio la poéticas de la oralidad, a partir de los grupos circulares compuestos por mujeres del municipio de Quixabeira, región noroeste de Bahia que integra el Territorio de Identidad de la Bacia do Jacuípe, a 300 km de la capital, Salvador. Partiendo de la comprensión de los círculos como obra literaria de tradición oral, esta tesis se ancla en una propuesta lingüística que escapa al estándar académico occidental como conciencia y posición política. Con la necesaria contribución a tal uso del lenguaje en Lélia Gonzalez (1984) y Glória Anzaldúa (2000), los inicios de investigación con autores como María Lugones (2019), Amadou Hampaté-Bâ (2010), Paul Zumthor (2005; 2010; 2014). Desde esta perspectiva, la palabra poética es la materialización de la existencia y cantada, la voz alcanza otras formas de comunicación. La noción de voz y ritmo de estos autores conduce a las relaciones entre cuerpo, danza, música y poética oral, también encontradas en Leda Martins (2003) y Aleida Assman (2011). La construcción de la roda como obra literaria se realizará por analogía, comparándolas con otras cuatro producciones orales: 1) los cocos presentados por María Inez Ayala (1999); 2) el xirê descrito y analizado por Juracy de Arimatéia Rosa Júnior (2018); 3) la samba de roda del Recôncavo, de Nina Graeff (2015); 4) los rincones de trabajo de la investigación de Sandro Santana (2012; 2017). Además de los aspectos estéticos de la rueda, esta investigación apunta a un análisis de la categoría de mujeres fuera del grupo hegemónico que se encuentra en el feminismo blanco eurocéntrico. Un concepto generalizado de mujer excluye a las mujeres negras, ancianas, rurales, entre otras, de esta categoría de análisis. De esta manera, se emprenden análisis en cuatro ruedas que abordan el Día Internacional de la Mujer. Así, el feminismo negro, interseccional y decolonial presentado por bell hooks (2015; 2017; 2019); Djamilia Ribeiro (2017; 2018) y Ángela Davis (2017; 2018). En definitiva, las ruedas se entienden como un proyecto de vida para la vejez de sus cantores; artificio que alimenta una memoria colectiva a partir de sus memorias individuales. Socializar, entretenerse y divertirse sobre las ruedas es la forma encontrada para reorganizar la vida. Se trata, por tanto, de un estudio dirigido a comprender los grupos de ruedas en el municipio de Quixabeira no sólo desde la perspectiva de la tradición oral, sino también siendo reconocidos por la comunidad como la fabricación de ancianas, atravesadas por la perspectiva feminista.

Palabras clave:

Poéticas de la oralidad.

Feminismos.

Vejez.

Quixabeira.

Ruedas.

SUMÁRIO

1. EU E AS RODAS – PRÓLOGO	17
2. QUEM PUXA E QUEM TIRA A RODA?	30
2. 1. NO CAMINHO DO DECOLONIAL	36
2. 2. QUEM RODA QUANDO A RODA RODA	39
2. 3. É RODA, É PERFORMANCE	46
3. A RODA – UM MODO DE VIDA E UM FAZER LITERÁRIO	52
3. 1. PISO E REPISO: ORALIDADE E CORPORALIDADE NA RODA	56
3. 2. NA PANCADA DA PEDRA, NO RASTAR DOS PÉS	62
3. 3. EU SOU SUAS PARICEIRAS	65
4. FEITURA DE MULHER	74
4. 1. FOGO DE MUNTURO	80
4. 2. CHAMA A MULHERADA!	85
5. A RODA NA BELA VELHICE	94
5. 1. TU É FII DE QUEM? ANCESTRALIDADE E COMUNIDADE	99
5. 2. SOBRE TORNAR-SE VELHA	102
5. 3. MEMÓRIA E VELHICE	106
6. ARREMATA AÍ!	111
7. REFERÊNCIAS	115



EU E AS RODAS — Prólogo

*Sem angústia,
ninguém é aortal.*

Heloísa Buarque de Holanda

Isto não é uma tese¹. Volteja na minha mente começar a escrever assim. Parece uma tese, tem a estrutura de uma tese, mas não é o que se espera de uma. E o que se espera? Distanciamento do objeto, imparcialidade, análise de dados... tudo muito objetivo. Se é isso o que você espera, não encontrará aqui. Primeiro que ao me propor pesquisar uma produção oral, já deixo de ter um objeto de estudo, mas sujeitos de uma pesquisa: não há imparcialidade e distanciamento se o que me leva a esta pesquisa são meus afetos e minha história de vida. Gosto quando Chimamanda² diz “eu sou uma contadora de histórias e gostaria de contar a vocês algumas histórias pessoais”. É, Chimamanda, às vezes acho muita *osadia* de minha parte, mas eu também sou uma contadora de histórias e o que vou contar aqui também faz parte de um tanto da minha história pessoal.

A poesia também é parceira nessa contação. Encontrei em rupi kaur³ e Ryane Leão conforto e confronto, me ajudando, e muito, nesta produção. Em “*O que o sol faz com as flores*”, de rupi kaur, encontrei o texto que marquei como epígrafe. Mas agoniada como sou, estava lendo inúmeras outras coisas e tudo foi ficando pela metade junto com as ideias. O livro do momento era “*Mulheres que correm com lobos*”, de Clarissa Éstes, e mais um texto marcado para epígrafe. Os dois textos se aproximam muito e fragmentada como sou, bebo um tanto de cada um para fazer o meu.

Esta é uma tese que conta histórias de mulheres, mulheres que contam e cantam suas histórias. Sou a primeira mulher da minha linhagem a escolher o próprio caminho. Conto minha história e outras histórias, pelas que vieram antes de mim – e que nem sabiam quão longe eu chegaria – e para as que virão depois. E lhes digo mais: o caminho que hoje eu faço, só foi possível porque mesmo as que não são da minha linhagem, compartilharam seus conhecimentos e suas histórias. Um bando de mulher sabida que não

① A frase faz referência a uma série de pinturas produzidas por René Magritte entre os anos de 1928 e 1929 chamada “*La trahison des images*” (A traição das imagens). Na obra mais conhecida dessa série, está grafado, na pintura, *Ceci n'est pas une pipe* (Isso não é um cachimbo). O paradoxo da obra está justamente no conflito entre a imagem e o texto, expressando dúvidas sobre as possibilidades de representar a realidade.

② Chimamanda Ngozi Adichie, escritora nigeriana reconhecida como uma das mais importantes jovens autoras anglófonas, sua obra foi traduzida para mais de trinta línguas e apareceu em inúmeros periódicos, como as revistas *New Yorker* e *Granta*.

③ A autora opta por grafar seu nome em minúsculo em suas obras. Assim, em respeito a decisão da escritora, mantenho a grafia do nome tal qual assina suas poesias.

*Este é
um livro de histórias
de mulheres, apresentadas
como marcos ao longo do caminho.
Elas são para você ler, refletir e pros-
seguir na direção da sua própria liberdade
natural e conquistada, do seu carinho para
consigo mesma, para com os animais, a terra, as
crianças, as irmãs, os amantes e os homens. Já
vou lhe avisar: as portas para o mundo da Mulher
Selvagem são poucas, porém valiosas. Se você
tem uma cicatriz profunda, ela é uma porta; se
você tem uma história muito antiga, ela é uma
porta. Se você gosta do céu e da água tanto
que mal consegue aguentar, isso é uma
porta. Se você anseia por uma vida
mais profunda, mais plena, por
uma vida sã, isso é uma
porta*

(ESTÉS, 2018, p.35).

*"sou
a primeira mulher da
minha linhagem a ter liberdade
de escolha. a construir o futuro como
bem entender. dizer o que vier à minha
mente quando eu quiser. sem ouvir o barulho
do chicote. são centenas de primeiras vezes pelas
quais sou grata. cenas que a minha mãe e a mãe
dela e a mãe dela não tiveram o privilégio de viver.
é uma verdadeira honra. ser a primeira mulher da
família que pode sentir seus próprios desejos. não é
à toa que quero experimentar esta vida ao máximo.
antes de mim tenho gerações de barrigas famintas.
as avós devem estar gritando de dar risada.
reunidas em volta de um fogão de barro lá do
outro lado. bebericando masala chai leitoso
em um copo fumegante. elas devem
achar uma loucura ver uma das suas
mulheres vivendo de um jeito
tão grandioso"*

(kaur, 2017, p. 211).

ficou calada. De cá eu também falo, e aqui escrevo. Antes de mim, tenho mulheres que foram silenciadas e impedidas de escrever. Eu falo, eu escrevo. A porta que abro para a mulher que me tornei está nas rodas.

A ideia de uma tese sempre passa pelo conceito da originalidade. Não só isso, há questões como relevância do estudo, a quem importa, onde será aplicado. Se só importa a mim, para que e para quem escrever? Com as angústias de quem deseja um trabalho autoral, fiz a proposta para Eli de Castro⁴ de uma construção da tese em imagens. O resultado está aqui e nos muitos áudios que trocamos para essa construção, ele define este trabalho conjunto como "a elaboração de uma identidade artística e cultural para nossa região".

Nessa elaboração, nossas memórias estão enlaçadas como nossas vidas: somos primos e temos em Quixabeira⁵ nosso lugar de pertença, além de sermos forasteiros na vida, seguimos nossa carreira em outros lugares. As memórias dos que não conhecemos também nos acompanha: nosso avô tocava viola e cavaquinho e era presente em muitas das rodas de samba por aqui – ele também forasteiro, vindo de Mundo Novo, segundo nossa avó.

É por que importa essa genealogia? É um moer e remoer de memórias pra selecionar o que importa aqui. Dá uma vontade danada de falar de tudo, todos, todas, todes, mas é preciso recortar pra caber. *Rumbora* então traçar uma trajetória de vida como pesquisadora cosendo esse fazer com a vida pessoal, já que não dá pra desamarar uma coisa da outra. É quando tudo isso começa? Precisar o início não é possível, nenhuma vida e trajetória pode ser linear e se eu 'tô na roda, a minha vida vai voltejando aqui também'.

④ Eli de Castro é graduado em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), possui Licenciatura Plena em Artes pela Universidade Candido Mendes do Rio de Janeiro, Pós-Graduação em Ensino de Artes pela Faculdade Regional de Filosofia, Ciências e Letras de Candeias. Atualmente leciona Artes para o Ensino Fundamental pela Prefeitura da cidade de Senhor do Bonfim, Bahia, na comunidade Quilombola de Tijuacu, é Ilustrador e Quadrinista do Studio e Selo Editorial Aresta & Contorno, idealizador do projeto extracurricular de arte QART em Quixabeira, coordenador do mesmo, professor de Artes Visuais, Escrita Criativa e Poeta.

⑤ O município de Quixabeira, com população estimada em 8.939, conforme IBGE (2021), está situado na região noroeste do estado, que compõe o 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. 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 *sideroxylonobtusifolium*, também conhecida como quixabeira ou quixaba, pode chegar a 15 metros de altura, armada de espinhos, e produz um pequeno fruto negro adocicado.

Figura 1 – Figura1 – Localização de Quixabeira na Bahia.



Repare no pontinho vermelho da imagem. Nesse mundaréu que é o estado da Bahia, é desse pontinho que parto – pra uns, o fim do mundo, pra mim, o começo de tudo.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Quixabeira_\(Bahia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Quixabeira_(Bahia)). Acesso em 27 fev. 2020

Conheci as rodas quando trabalhava no município de Quixabeira, entre 1999 e 2011. Foi em uma conversa informal com Mininha, uma das cantadeiras de roda e então coordenadora do grupo *Balanço da roseira* que tudo começou. Passamos a tarde falando das rodas, de como era “antigamente”, do trabalho e da vida em comunidade. Falamos de como as rodas faziam com que ela e outras mulheres se sentissem felizes e participantes de algo maior ao cantar roda. Cantamos rodas, contamos histórias. Gravei tudo e, a partir dali, a ideia de pesquisar mais sobre as rodas foi crescendo.

Ouvi aquela gravação muitas vezes. Vi algumas rodas em Quixabeira. A roda me chamava pra dentro. Dela ou de mim? Um dia descobri que eu já conhecia as rodas desde a minha infância, só não sabia o que era. Eu explico! Sou daqui, da Quixabeira, não como “nascida e criada”, eu escolhi ser daqui; meu local de pertencimento. Minha família paterna é de Quixabeira, cresci andando por aqui, nas férias. Aos 19 anos, comecei a trabalhar como professora na rede pública de ensino municipal da cidade.

Ouvi meu pai e minha tia cantar rodas pra fazer “resenha”. É que nas rodas se arrumava namoro e casamento, notícias da comunidade eram cantadas, pequenas crônicas do cotidiano local eram feitas e muitas vezes pautadas nas sátiras. Criticar comportamentos considerados desviantes da sociedade era comum nas rodas. Os nomes não eram revelados, mas em um município que hoje não chega a 10.000 habitantes, saber de quem se falava na roda, não era uma tarefa difícil. Esse *arrudeio* todo é pra dizer que eu já estava nas rodas e elas já estavam, de alguma forma, presentes na minha vida.

Arrudeio:

Dar a volta; em uma conversa, arrudeio é ser prolixo, dar muitos detalhes.

Fiz a seleção para o Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, no Campus I da Universidade do Estado da Bahia para a turma de 2015. As rodas eram meu projeto de pesquisa. Passei com as rodas e me vi pesquisadora, embora muitas questões, com as quais hoje me deparo, não faziam parte do meu pensar. O que não é vergonha nenhuma: é uma labuta diária a vida de um pesquisador. Vou juntando minha bagagem nesse correr trecho, mas pra isso, voltar pra Quixabeira era necessário; era preciso ouvir as rodas e suas cantadeiras.

Em março de 2017 defendi minha dissertação "Cantando rodas, contando histórias: o Balanço da roseira e a cultura popular em Quixabeira"⁶. Curioso pensar no título que escolhi para a dissertação. Contar essa história vem das que se foram e aqui registro minha homenagem a querida professora Terezinha Novaes. Em uma das conversas que pude ter com ela, me contou que se juntou às cantadeiras de roda não por talento, mas pra fazer volume, ajuntamento, para ajudar a cantar e contar. Honrando sua memória aqui, repito o que disse a ela na ocasião: sua presença na roda é essencial. Sua partida deixa uma história grandiosa de educação no município e para a Escola Estadual onde dedicou a vida, que hoje leva seu nome. Como a professora Terezinha me ensinou, na impossibilidade de cantar eu me junto às cantadeiras para contar e contando vou encontrando também parte de mim, minha versão Maria Bandeira, minha bisavó, que nem da Quixabeira era, forasteira pela vida como eu:

A energia para contar histórias vem daquelas que já se foram. Contar ou ouvir histórias deriva sua energia de uma altíssima coluna de seres humanos interligados através do tempo e do espaço, sofisticadamente trajados com farrapos, mantos ou com a nudez da sua época, e repletos a ponto de transbordarem de vida ainda sendo vivida (ESTÉS, 2018, p.33)

O que construí para a tese, é um desdobramento da pesquisa realizada na dissertação. No primeiro momento da pesquisa, que é a dissertação, eu faço o recorte local – dando informações sobre onde está situado o município de Quixabeira e o Território de Identidade da Bacia do Jacuípe, ao qual pertence. Ali também apresento um dos grupos de roda do município, o Balanço da Roseira – e é a partir das memórias das mulheres desse grupo que traço o perfil das cantadeiras de roda e suas performances. Ainda na dissertação, apresento e analiso 13 (treze) rodas que as cantadeiras do Balanço da roseira tem no seu repertório e que são compartilhadas por todos os grupos do município, fazendo parte da memória coletiva, sendo 10 (dez) rodas compostas para eventos específicos.

No ano seguinte, após a defesa do mestrado, ingresso no doutorado do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. A partir daí, a pesquisa iniciada na dissertação foi ganhando o contorno da tese e as mudanças no projeto já se apresentaram no primeiro semestre. As disciplinas cursadas, os eventos em que participei, as conversas nos corredores com os colegas, tudo são pedaços dessa construção. Somado a vida acadêmica, as experiências no trabalho, a convivência com diferentes profissionais e com meus alunos e alunas, elementos que contribuíram para essa jornada. Assim como Djamila Ribeiro relata da sua experiência, "fui aprendendo a falar por outras vozes, a me enxergar através de outras perspectivas" (RIBEIRO, 2018, p.17).

Talvez por isso tenha me marcado profundamente a vivência com a turma de Zootecnia da 3ª série do ensino médio de 2018 do IF Baiano. Uma turma pequena, com 21 alunos, majoritariamente de meninos e meninas negres a quem apresentei nas aulas de literatura a escritora Conceição Evaristo.

⁶ Disponível em <http://saberaberto.uneb.br/bits-tream/20.500.11896/637/1/CANTANDO%20RODAS%2C%20CONTANDO%20HISTORIAS.pdf>

Tínhamos 3 aulas geminadas: a tarde de segunda-feira deles, era quase toda comigo, das 13h30 às 16h10. Turma pequena, nos aproximamos por causa do linguajar: me perguntaram se eu sabia o que era *invurtá*. “Oxe”, respondi prontamente, “Faninho, da rua do açude, lá em Quixabeira, *invurta* e vira lobisome”. Risos, muitos risos. Me ensinaram o caminho do *invurtamento* pelo Campus. Uma vereda estreita, descambando a ladeira num chapadão vermelho, no meio dos calumbi, velame, pega-pinto. Verdade que a gente tem alguns ipês amarelos no caminho também. Achei o código pra eles confiarem em mim, partilhávamos de um mesmo modo de falar.

Mas era um suplício tantas horas de aula seguidas. Eu estava lendo “*Olhos D’água*”, de Conceição Evaristo⁷, indicação de leitura dos afetos construídos nas aulas do doutorado. Pensei: os meninos são poucos, vou começar a aula lendo um conto pra eles. Eu nem imaginava onde isso ia desembocar. Escolhi, de cara, ler o conto “*Maria*”. Leitura pausada, silêncio completo na sala. Cheguei a pensar que eles dormiam. Que nada! Ouvi suspiros à medida que o conto se aproximava do fim. Ouvi o fungar de quem segura uma lágrima. Terminou. Um murro na mesa! “Ela não tinha que morrer!” Ouvi a frase ecoar na sala. A leitura do conto *Maria* causou tamanho impacto naquela turma que, depois de respirarem e conversarmos depois do conto, um dos meninos pediu: “pró, a senhora pode ler uma história dessa mulher em todas as nossas aulas?” E lemos. Todas as aulas eles se reuniam perto de minha mesa pra ouvir mais um conto. Lemos todo o livro de contos *Olhos D’água* durante o restante do ano letivo.

Nosso lema se tornou: “*eles combinaram de nos matar, mas a gente combinamos de não morrer*”. Repetido pela turma na aula da saudade. Repetido nas mensagens que eles ainda me mandam, nos posts que fazem no *instagram* e ainda me marcam. Naquele ano, eles fizeram o E.N.E.M, a frase de verificação nos cadernos de prova era de Conceição Evaristo, o lema que eles levaram pra vida. Uma das meninas disse que alguém na sala de aplicação da prova chamou o fiscal e disse que a frase estava escrita errada. Ela corrigiu: não tá errada, isso é literatura, é a frase de um livro. Vozes que se multiplicam por aí. Espie, não é só a academia que muda a gente, que nos acorda política e socialmente. É uma soma, uma rede de conexões. E as ideias fluem, transitam entre pares, se multiplicam.

Invurtá:

Virar vulto; desaparecer.

⑦ Este relato esteve presente no memorial apresentado para qualificação. No entanto, no processo de reestruturação da tese, fui impactada com a notícia de uma professora, em Salvador, que foi intimada juridicamente por propor um trabalho com a leitura de *Olhos D’água*. O assombro de vivenciar tamanha censura me motivou a manter o relato na introdução da tese, como ponto de resistência em favor da autonomia dos profissionais de educação. Se uma obra literária é censurada, o que vivemos é uma ditadura, ainda que velada. Portanto, resistiremos!

Nessa ruminação percebo e compreendo também que eu, mulher, pesquisadora e vinda da Quixabeira, meu local de pertencimento, preciso me questionar por falar do que falo. Penso nas minhas origens: minha avó Ana, única mulher entre dois irmãos, que não aprendeu a ler “pra não mandar cartas pra macho” – história contada por ela com profunda tristeza. Os irmãos foram à escola, ela não. Ela se realizou vendo a filha, única mulher entre quatro irmãos, “se formar professora”. Minha tia Jozenita foi a primeira professora formada em magistério no município, da primeira turma de professoras no Colégio Estadual de Quixabeira, hoje Colégio Estadual Professora Terezinha Novaes.

Penso um pouco antes também, minha bisavó, mãe do meu avô Leonardo. Maria Bandeira, mulher preta, rejeitada por minha avó, sua nora e pela sociedade, chamada de puta e feiticeira. Maria Bandeira era rezadeira, feiticeira, bradava sem temor que cada um dos seus filhos tinha um pai diferente, não aguentava ver uma roda de samba. Enquanto o filho tocava viola, ela sambava. Maria Bandeira não pode conviver com os netos, meu pai foi na casa dela uma única vez, escondido de minha avó. Diz que foi recebido com um abraço: “meu pio!” – e água fresca do pote em um copo de alumínio que chegava a brilhar.

Reconheço nas histórias da minha família a opressão que minha avó sofreu por não poder estudar, entre tantas outras; mas não posso ignorar que minha bisávia foi discriminada por ser mulher e por ser preta. Me pergunto onde eu entro nessa genealogia? Qual o meu papel ao reconhecer essas opressões não apenas no seio familiar, mas também em outras esferas sociais? Lendo mulheres negras – Angela Davis, Sueli Carneiro, bell hooks, Djamilia Ribeiro, Lélia Gonzalez entre tantas outras – compreendo que algumas de nós, mulheres, somos mais visíveis.

Eu, mulher, catingueira, nascida e criada no sertão baiano, professora, pesquisadora, neta de Naninha e bisneta de Maria Bandeira, posso escrever, publicar, ministrar aulas e palestras. Uso da minha voz para contar a história delas e de outras. Parte da minha proposta de pesquisa, impedida pela pandemia que ainda nos atormenta, era, justamente, dar espaço para as vozes das cantadeiras de roda; elas, as verdadeiras produtoras desse conhecimento que me proponho apresentar e analisar. Mas preciso, antes de qualquer outra coisa, reconhecer minha situação de privilégios diante dessas mulheres e de sua produção poética.

É foi *rusgando* aqui nas teorias que me inauguro pesquisadora de poéticas orais, com todos os desafios teóricos, práticos e metodológicos que se apresentam na trajetória de quem se aventura pelas oralidades. A pesquisa em poéticas orais e a elaboração de uma tese nesse campo imprime em nós, pesquisadores, não somente as vivências daqueles que nos dispomos a estudar, mas revira algo dentro de nós no campo dos afetos. Nos permitimos afetar e ser afetados durante o processo. Nossa metodologia é desafiadora e única, pois demanda algo que extrapola o verbal. O corpo. A vida. O movimento. Mexer com gente vivo e bulindo é outra história. Nossa metodologia é construída à medida que nos aventuramos em campo.

Nesse *cunverseiro* todo, isto é que é: esta é uma tese que conta minha história e de outras mulheres a partir da roda, poética oral feita por mulheres no município de Quixabeira, Bahia; que usa de uma estética das artes visuais pra sua construção e tem como sujeitas da pesquisa as cantadeiras de roda e seus ensinamentos. Mas repare, eu não fui a campo dessa vez. Uma pandemia estourou em nossas vidas e não tivemos condições de ir a campo. Frustração. Queria outra coisa. Mas é gente vivo e bulindo – e que a gente quer que continue assim – então foi preciso rever o projeto de pesquisa. E como este estudo se fez? Lembra o que eu disse *nestante* que nas pesquisas em oralidades somos afetados por elas? *Apois*.

Apresentei na qualificação esse impasse. E o que ouvi da professora Bel Fares foi: te coloca na roda, menina! Quem mais sabe da roda aqui é você! A roda está em você. Espie! Não to *ispiculando* nada, nem de *pilera* com vocês. O material de pesquisa está nas entrevistas que fiz a época do mestrado, nas apresentações que assisti, nas conversas informais com mulheres do município e em mim. Eu sou daqui. Eu sei das rodas e de sua dinâmica. As rodas estão em mim. É a partir do que tenho coletado, de onde venho e do que sou, faço as escolhas teóricas e metodológicas para esta escrita.

Dessas escolhas, preciso dizer das que norteiam a pesquisa de cabo a rabo: o feminismo negro e os estudos decoloniais. Repare! Não é que eu tome conta do que não me é devido com esses estudos, mas esmiuço aqui uma pesquisa iniciada há 6 anos e, naquela época, falar de feminismo era quase um tabu. Não que eu não me considerasse feminista, mas me faltava teoria para discutir o tema. Medo de não dar conta da discussão. Medo de falar disso, pensei: não tenho bagagem pra tanto. Silenciei a possibilidade de uma discussão mais aprofundada sobre feminismo na dissertação. Não que não o mencione,

Rusgar:

Lutar; insistir; questionar.

Cunverseiro:

Muita conversa; conversa demorada.

Ispicular:

Investigar; questionar. Quando alguém pergunta muita coisa táispiculando.

Pilera:

Brincadeira; o que hoje se chama de trolagem.

não dá pra falar de uma produção de mulheres e esquecer essa categoria de análise. Mas foi uma discussão breve, sem muito falatório. Hoje, faria diferente. Mas não é que já estou fazendo?

Ao optar pelas teorias do feminismo negro para dar prumo a minha pesquisa, encontrei o aporte necessário para falar das cantadeiras de roda em Quixabeira. A partir das teorias do feminismo negro compreendi que na combinação de opressões – seja raça, classe ou qualquer outra forma de discriminação – não deve existir primazias nas categorias. Perceber as intersecções é imprescindível e imperativo! Não é uma “briga” para ver quem sofre mais, é reconhecer que nessas categorias há relações mútuas e relações cruzadas (DAVIS, 2011, p. 7). Isso me coloca, como pesquisadora, na condição desafiadora de observar e analisar as diferenças existentes em cada realidade. E é na diferença que mora o espaço da criatividade.

É compreender que ao falar de mulheres, e estamos falando das cantadeiras de roda de Quixabeira, eu preciso me perguntar quem são essas mulheres. Elas não podem ser vistas como um bloco único. São todas mulheres? Sim. Mas há mulheres de diferentes classes, raças e idade que precisam ser visibilizadas do ponto de onde partem. Há mulheres negras oriundas de comunidade quilombola, residentes na sede do município e em zonas rurais; mulheres brancas, da zona rural, da sede e outros distritos e vilas. Mulheres que não foram alfabetizadas e as que tiveram educação acadêmica. Mulheres velhas e mulheres na fase adulta. Algumas vivenciaram as rodas na vida em comunidade exercendo a atividade agrícola e outras que aprenderam as rodas, “já crescidas”.

Do feminismo negro, vou ao decolonial. E já que puxei a conversa, carece de explicar, não é? Confesso que da Decolonialidade, só ouvi falar nas veredas do doutorado. E era tanta gente falando disso que me senti obrigada a rusgar um tanto mais no assunto. De forma prática, a primeira coisa que entendi da proposta decolonial, é indagar sobre essa forma de conhecimento acadêmico ocidental que disseram pra gente que era o certo e o único possível. Se falo de literatura oral, de uma cultura popular, como o saber academicista vai dar conta de entender e, mais que isso, aceitar essa poética? A proposta é deixar de dar o nome dos outros e usar os nomes que damos às nossas coisas.

Esse feminismo decolonial propõe outra narrativa, uma que considere outros saberes. E foi assim que, enfim, deixei de dar outros nomes às *rodas*. Durante a pesquisa do mestrado, e registrado na minha dissertação, chamo de cantiga, de quadra, de canção e, poucas vezes, chamei de *roda*. Atentei pra isso. Entendi que é *roda* e ponto. É *roda* a performance, é *roda* a poética, é *roda* a cultura, é *roda* um modo de vida. Então repare, essa tese que eu vou construindo é contrária ao saber acadêmico, objetivo, distante do objeto de pesquisa. Primeiro que nem é objeto, não é? São sujeitos, melhor, sujeitas! Pessoas, mulheres vivas e *bulindo*. Elas estão na roda, exercendo um feminismo coletivo, ainda que não se denominem ou se identifiquem com o feminismo acadêmico que vou costurando aqui.

Mas surge outro desafio. É bonito de falar que eu vou toda errante e forasteira do conhecimento acadêmico ocidental. Mas estou aqui escrevendo uma tese no molde que é pra ser – a despeito do meu palavreado; estou aqui pensando teorias e até o linguajar me foge e fica todo empertigado, professora mestra, doutoranda e vai lá usar palavreado de catingueiro? E é só isso? Preciso também pensar no que fazer para que a proposta decolonial não se amarre à epistemologia. São muitos caminhos que se cruzam, terra seca de chão batido em muitos anos de formação e vivência acadêmica. Aqui e acolá

vai surgindo um verde *fulôbrindo*. Preciso evidenciar meu lugar como ponto de partida ético ao refletir o feminismo nas *rodas* por uma perspectiva decolonial.

Achei um livro bom danado de ler. Carecida que eu ando dessa teoria. Uma ruma de escrita de mulher sabida juntada por Heloísa Buarque de Holanda em "*Pensamento Feminista hoje: perspectivas decoloniais*". É uma fala de Heloísa que prenuncia esta pesquisa: "*sem angústia, ninguém é autoral*". Na introdução, ela fala da necessidade de nós, mulheres acadêmicas, pensarmos um feminismo decolonial brasileiro, haja vista nossas necessidades específicas, não apenas como único país da América Latina a falar o português, mas principalmente por ser um país que não se reconhece em seus povos originários, não se vê afro-indígena. E pra isso, é preciso futucar um tanto de coisa: nossas noções de origem, de tradição, nossa mestiçagem e assim o livro foi costurado com esse ajuntamento de mulher que pensa o feminismo na perspectiva decolonial. Tô querendo aqui me juntar a elas.

Vou começar com quem mexeu mais comigo e com o que ando ruminando de cá. Ochy Curiel, uma das mais importantes teóricas feministas na América Latina, escreve sobre metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. Dentro dessa metodologia, ela aponta a necessidade de produzir um conhecimento "que leve em conta a geopolítica, a "raça", a classe, a sexualidade, o capital social e outros posicionamentos" (CURIEL, 2020, p.131). Para essa questão ela chama Patricia Hill Collins, que se aprofundou nesse pensamento a partir da reconstrução do pensamento feminista negro:

Se a consciência feminista negra surge da experiência, se são as feministas de origem africana (e não apenas, podemos expandir para outras e outros sujeitxs subalternizadx) que melhor podem interpretar as próprias realidades é porque a experiência vivida é uma fonte de conhecimento e elas mesmas deveriam investigar sua vida (CURIEL, 2020, p.131).

A partir da experiência vivida, em minha proposta inicial de pesquisa, pretendia entrevistar as cantadeiras de roda e as nomear coautoras da tese. Essa sugestão foi dada pela professora Maria de Fátima na disciplina Expressões Identitárias. A ideia seria transcrever as falas das cantadeiras na produção, para que elas mesmas definissem o que é a roda e como é a roda como feitura de mulheres. No entanto, a eclosão da pandemia fez com que esse rumo da escrita fosse alterado e, hoje, tomo por base conversas informais e entrevistas passadas à época do mestrado.

Na impossibilidade de ir a campo para fazer as entrevistas e complementar essa escrevinhança com quem de fato sabe das rodas, ou seja, suas cantadeiras, penso em trabalhos futuros que possam ser feitos pelas que vierem depois de mim. É por que isso? Ainda ruminando o que Curiel diz, é porque "esse trabalho não é sobre categorias analíticas, e sim sobre realidades vividas que precisam de uma compreensão profunda acerca de como foram produzidas" (CURIEL, 2020, p.132). É entenda, ela não está dizendo que só quem sofre certas opressões é que pode ou deve pesquisar e entender as realidades que atinge outras pessoas e sim que existe o que ela chama de "*privilegio epistêmico*" que dever ser considerado na produção do conhecimento.

O terreno em que piso fica então perigoso. Posso ceder à tentação de transformar as cantadeiras de roda como "o outro" da minha pesquisa, matéria-prima para minha condição de privilégios. O que fazer, além de questionar meus privilégios? Não quero que esta produção seja só mais uma "colonização discursiva e uma violência epistêmica" (CURIEL, 2020, p.135). Uma primeira

proposta de desengajamento epistemológico é utilizar o termo roda para definir a produção poética estudada. A escolha pelo termo “roda” passa pelo princípio de reconhecer os conhecimentos produzidos por elas, as cantadeiras. Outra proposta de desengajamento se dá quando, a partir da leitura de Lélia Gonzalez, vi que era possível a libertação de uma linguagem essencialmente acadêmica.

Por tudo isso, nesta pesquisa eu não caminho, eu giro, danço conforme o ritmo da roda. Esse volteio que faço vai desde a mudança reflexiva dos aportes teóricos que eu tinha voltados aos Estudos Culturais, desembocando nas práticas decoloniais, até os métodos de pesquisa remodelados em função da pandemia. Em um dado momento era imperativo entrevistar as cantadeiras de cada grupo para que esse texto não fosse apenas um reflexo meu, como pesquisadora e ouvinte das rodas, mas desse espaço às vozes dessa poética oral. No entanto, o ritmo ditado pelo tempo vivido nos exige o distanciamento social, coloca uma pausa nas rodas, me leva a pensar em outros espaços de pesquisa.

Tenho o registro das conversas de algumas das cantadeiras do *Balanço da roseira* e anotações sobre conversas informais com Edinalva Brito, a coordenadora do *Balanço da roseira*; Dona Nega, líder do grupo *Meninas Sabiá* e Isaurina, representante do *Raízes do samba*. Sobre o *Grupo de roda da Pimenteira*, não tenho nenhum registro além dos vídeos com a apresentação coletiva dos grupos em uma Feira de conhecimento realizada em 2015. Recebi ainda das integrantes do *Meninas Sabiá*, a cópia de um livreto publicado por uma editora local, a Tomabartes Produtora, sob a organização da Associação dos Pequenos Produtores de Jaboticaba e com texto redigido por Iolanda Almeida Santos Matos – que faz um breve percurso histórico do grupo – e as letras das rodas cantadas pelo grupo.

Além desses registros, fui convidada a participar da culminância de um projeto na Escola Municipal de Ensino Fundamental Quixabeira (EMEF) em 2019, que buscou apresentar as rodas para os discentes e comunidade como patrimônio cultural do município e homenagear as cantadeiras de roda. O projeto estruturado pela professora Claudia Santana tomou por base o texto da dissertação redigida por mim e foi intitulado “Cantando histórias”, para contar a história local através das rodas. Nesse projeto, os professores do EMEF mediarão a pesquisa dos alunos ao conduzir a elaboração de perguntas para entrevistar as cantadeiras, cada turma se responsabilizou para ensinar aos outros as rodas aprendidas durante a pesquisa.

Essas são as ferramentas que disponho para a construção da tese que ora se apresenta: a maturação do pensamento desde o início do mestrado com os dados coletados para a construção da dissertação; a conversa com integrantes de outros grupos, sem ainda formalizar a pesquisa; o encontro com o livro do grupo, “*Meninas sabiá*”, e o evento realizado no EMEF. Associados a esses elementos, tenho o aporte teórico adquirido nos primeiros dois anos do doutorado, bem como o repensar as rodas desde meu primeiro contato com tal poética oral.

Com tudo isso amarrado, começo por nomear o que faço, entregando o título da tese: “*Na pancada da pedra, no ritmo da roda: feitura de mulheres na poética oral de Quixabeira*”. Este texto está organizado em quatro seções que giram em torno de estudos sobre poéticas orais, a roda e suas múltiplas interpretações, teorias feministas e decoloniais tendo como sujeitas de pesquisa as cantadeiras de roda do município de Quixabeira, suas performances e textos das rodas. Para cada seção há uma arte de abertura produzida por Eli de Castro com base no que descrevi sobre o que trazia cada seção. É importante também dizer que, assim como as rodas têm ritmos diferentes, um cadenciado

próprio para cada roda cantada, as seções também tem ritmos distintos, a depender do tema que se apresenta e de como esse tema me afeta.

Na seção “Quem puxa a roda?” apresento a minha proposta de linguagem para a tese, os desafios da pesquisa em poéticas orais e a metodologia para a elaboração nesse campo. Mas isto é que é: a roda não serve apenas para alegrar, antes forma uma consciência e ação social; os corpos que ali rodam são conhecedores dos seus espaços e de uma poética da oralidade em particular. As rodas são o resultado do conhecimento que os legitima. O desejo de cantar, de se fazer ouvir, de sentir a vida pulsar através do canto, é mais forte do que qualquer luz ofuscante sobre esses seres luminescentes. A roda é movimento, corpos moventes em ação; ação cíclica, num constante reiniciar, reinventar. Reinventar as rodas é, olhe só, rodar e fazer as outras rodarem; é rodar de mãos dadas, é rodar aos pares, enlaçadas, e continuar cantando para que outras mulheres entrem na roda. É compreender e partilhar o conhecimento de que a roda “é pra nosso bem”, para o bem de todas.

Na seção 2 “A roda – um modo de vida e um fazer literário”, trago para a roda aspectos de outros cantos, outras poéticas orais para que, por analogia, eu possa compor a roda como uma estética literária particular, caracterizando seu feitiço através da circularidade de sua formação e execução. Nesta seção, vou espiralando pelos cocos apresentados por Maria Ignez Ayala onde encontro parenças com as rodas, vou ao samba de roda da maneira que Nina Graeff dá o tom, entro no sagrado do xirê, observando as parenças na apresentação da roda; circulo pela pesquisa de Sandro Santana ao falar de outra Quixabeira, que não a minha. O giro não cessa e de mão em mão, penso na simbologia da roda a partir da definição oferecida por Chevalier em seu Dicionário de símbolos, nas escritas do corpo através do pensamento de Aleida Assmann, em Espaços da Recordação no corpo que dança, por Roger Garaudy e seu pensamento de como a dança pode conduzir a vida. Nesse giro espiralar, o conceito de oralitura, tal qual é apresentado por Leda Martins, me acode pra que outra roda tenha início nessa feitura de tese.

Na terceira seção começo outra roda, outro giro: “A roda como um fazer de mulheres”. Partindo do princípio de que só quem canta roda é mulher, trago pra roda as teorias feministas, mais especificamente o feminismo negro, interseccional e decolonial. Essa escolha se justifica, porque não encontrei no feminismo branco eurocentrado aspectos que me valessem nesta análise, pois o conceito de mulher generalizado exclui dessa categoria de análise mulheres negras, velhas, de zonas rurais, entre outras. A interseccionalidade que o feminismo negro oferece se mostra muito mais eficaz, já que os corpos que dançam nas rodas de Quixabeira são de mulheres pretas, brancas, adultas, velhas, trabalhadoras rurais, funcionárias públicas.

A partir da compreensão da roda como espaço do feminino na poética oral, revisito a dissertação produzida por mim ao observar as três rodas compostas para o Dia Internacional da Mulher e refaço suas análises considerando a teoria feminista negra apresentada por bell hooks (2018), Djamila Ribeiro (2018) e Angela Davis (2017;2018). Acordo politicamente a partir das vozes de outras mulheres, como Gloria Anzaldúa, Chimamanda Adichie, Patricia Hill Collins. Nesse espiralar de estudos, chego ao pensamento feminista atravessado por perspectivas decoloniais através de Lélia Gonzalez (1988), María Lugones (2008), Luiza Bairros (1995), Ochy Curiel (2014).

Através dessas teóricas é que melhor compreendo o *chamamento* de Angela Davis, o esforço para “erguer-nos enquanto subimos”! Esse é também o convite da roda: criar “um movimento de mulheres revolucionário e

multirracial, que aborde com seriedade as principais questões que afetam as mulheres pobres e trabalhadoras”; incluir na pauta “as preocupações específicas das mulheres de minorias étnicas”; associar “nossa organização popular, nosso envolvimento essencial com a política eleitoral e nosso engajamento como ativistas nas lutas das massas” para que possamos a longo prazo “transformar fundamentalmente as condições socioeconômicas que produzem e alimentam de maneira contínua as várias formas de opressão a que estamos sujeitas” (DAVIS, 2017).

Na seção quatro, volteio na roda e suas mulheres, como as mulheres velhas. A velhice como identidade da roda, pensando em quem faz roda na Quixabeira. Cismei nas minhas observações que as rodas agem como artifícios da velhice alimentando uma memória coletiva com base nas memórias individuais das cantadeiras; roda é memória de velhas; velhas sábias. Seja para socializar, entreter e divertir, ou ainda, como modo de reorganizar a vida, a roda está presente na velhice. Envelhecer é projeto de vida: ou envelhece, ou morre. As cantadeiras, velhas sábias, já me diziam isso nas *rodas* “vamos cantar roda que é pra nosso bem”. *Roda* é projeto de vida, de velhice vista, de bela velhice.

É sabe o que mais? Quero mais é entrar na roda, como tantas outras mulheres rodam e fazem rodar a vida; transformação perene, ciclo contínuo; movência e potência. Compreendo e aceito o convite “vamos cantar juntas / mulher de Quixabeira” porque é na roda que “vamos nos organizar / para o que der e vier”. É já que pra ser pesquisadora é preciso perguntar, vou indagando, futucando, escrafuchando... labuta de quem pesquisa. É assenta? É eu sei? Diz aí!





QUEM PUXA E QUEM TIRA A RODA?

*"Por ser daqui, conheço as ruas e calçadas
Conheço o interior das casas
E o interior de quem vive dentro das casas
E o interior do interior
Conheço histórias que há milênios são contadas
Outras que foram apagadas
Conheço histórias que ainda estão encasuladas
Só esperando acontecer"*

(Tó Brandileone/Vinicius Calderoni – 5 a seco)



Todo princípio de escrita atravessa o momento difícil, que é o famigerado recorte. Após a produção de uma dissertação dentro do mesmo tema e alguns ensaios para disciplinas distintas neste caminho do doutoramento, me parece que as ideias ficam num *repiso* em meu juízo e na escrita. Falar das rodas de Quixabeira é um *repiso* mesmo, já que as palavras nos definem e nos revelam, e eu sigo nessa *labuta* tem uns anos. Querer a feitura de uma escrita que me liberte dos moldes acadêmicos enraizados ao longo dos anos não facilita fazer o recorte necessário para o *esmiuçar* de uma tese.

Sigo *iscrafuchando* essa possibilidade de produção que conversa com a poética oral e a arte visual. Das conversas com a poética oral produzida no município de Quixabeira, faço uso da oralidade com os regionalismos locais e acrescento ao texto escrito a visualidade das produções do artista local, Eli de Castro. Assim, a imagem que abre a primeira seção traz os marcos iniciais da pesquisa: a representação da Quixabeira, árvore com seus frutos e espinhos, indicando o meu ponto de partida e local de pertencimento, apresenta-se, ainda, o licurizeiro, fonte de renda e sustento de muitas famílias no município ainda hoje. Vejo também as mãos que quebram o licuri, atividade em que as cantadeiras indicam que aprenderam a cantar roda, bem como a roda com homens e mulheres numa representação da comunidade: tudo isso dentro de círculos concêntricos repletos de ícones desse universo sertanejo.

É assim que esse tal de fazer acadêmico me desafia, pois não posso ignorar que há um método nessa composição. Metodologia essa construída à medida que fui me aventurando na pesquisa, mais especificamente quando fui pensar nos verbos que iriam me agenciar na reformulação do projeto de pesquisa durante as aulas de metodologia⁸. A partir daí, entendi que cada verbo iria exigir de mim um modo de fazer e, quando penso que não, ó eu querendo *istuciar* coisa!

Mudei de rumo e foi aí que eu vi *a cor da chita*⁹! Escolhi então uma estratégia a partir da linguagem: uma oralidade que não me escapa, um palavreado sempre presente e que me identifica. Cisei com isso, de escrever com o mesmo palavreado que cresci ouvindo por aqui, na Quixabeira, e que até hoje uso no meu dia a dia. Nem sei se *assenta*, mas *encafeifei* de ir experimentado, brincando. E não se aborreça se uso aqui o tom da brincadeira – eu sei que pode parecer, em um primeiro momento, *desmantelo*, pouco caso com a sobriedade da academia que nos rege – mas tem motivo e a gente *esmiuça* na origem da palavra “brincar”.

brincar
brincar |
v. intr. | v. tr.
brin·car
- Conjuguar
verbo intransitivo
1. Divertir-se.
2. Entreter-se com
alguma coisa infantil.
3. Galhofar; gracejar.
4. Agitar maquinalmente.
5. Proceder levemente.
6. [Figurado] Agitar-se
(diz-se das ondas).
verbo transitivo
7. Enfeitar com ornatos; rendilhar.
“brincar”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/brincar> [consultado em 10-01-2022].

brincadeira
brinca-
deira | n. f.
brin·ca·dei·ra
substantivo feminino
1. Ato de brincar.
2. Divertimento.
3. Dito ou ato que, por divertimento ou troça, se faz para iludir ou enganar alguém. = PARTIDA
4. [Popular] Borga.
5. Bailarico.
“brincadeira”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/brincadeira> [consultado em 10-01-2022].

repiso:
Repiso é o moído no ouvido, sabe? Quando o assunto nunca acaba e sempre se volta pra o mesmo tema. Conversa de mãe, por exemplo, é repisada; dão sempre os mesmos conselhos.

labuta:
labuta é a luta diária, todos os afazeres de uma pessoa; Dizer: tô na labuta é afirmar que segue na mesma função, ou está envolvido nos compromissos do dia a dia; labuta também pode ser um desassossego, uma não conformação de determinada situação.

esmiuçar:
é perguntar, investigar, querer saber. Gente *esmiuça*deira é aquele povo que pergunta tudo e não quer deixar passar nenhum detalhe. Se eu digo que fulano tá *esmiuçando* a minha vida, é porque tá investigando, querendo saber.

iscrafunchar:
mexer nas coisas, procurar algo; mas não é qualquer busca, é uma procura insistente.

istuciar:
Inventar; criar algo quando um sujeito fica maquinando fazer coisa nova, a gente diz: fulano *istuceia* é coisa!

Ⓢ Na disciplina metodologia ministrada pela professora Suzane Lima, ela propôs como atividade avaliativa um plano de trabalho. Neste plano, apresentei como objetivos:

- *iscrafunchar* – investigar as rodas conhecidas pelos grupos, criando um compêndio desses textos;
- *matutar* – refletir sobre as estéticas corporais presentes nas rodas como performances;
- *futucar* – discutir os processos identitários que atravessam as rodas como produtos da cultura popular local.

Ⓢ Ver a cor da chita: expressão popular que pode ser usada como sinal de dúvida ou de advertência sobre perigo iminente.

Espie! Na sua etimologia, a palavra "brincar" vem do latim *vinculum*, que quer dizer laço ou algema e é derivada do verbo *vincire*, que significa prender, seduzir, encantar. *Vinculum* virou brinco e originou o verbo brincar¹⁰. Então, o que proponho com a brincadeira, é manter o laço com essa linguagem que me amarra a esse coletivo regional. Essa oralidade compartilhada está em mim e nos meus e é também meu ponto de encantamento – foi a partir da oralidade que me vinculei e me encantei com a poética oral das cantadeiras de roda do município de Quixabeira. *Apois!* É nessa estratégia da linguagem brincante como potência criadora, que vou *istuciando* a tese.

Na Quixabeira, cantar roda é também brincar roda. Quando a gente fala em brincar roda, apesar da palavra ser associada à infância, coisa de criança, essa brincadeira de roda tem outra dimensão. Quando se fala de manifestações da cultura popular, o termo "brincante" aparece num rompimento desse marco temporal da brincadeira. Não há, nas culturas populares, limitação da idade para brincar. Brincar roda é brincadeira de gente grande.

Segundo Moreira (2015, p.57), brincar é "uma forma de expressão e de constituição humana que não abarca apenas a infância" e é por esse motivo que "podemos argumentar que o brincar é uma necessidade ontológica que se estende ao longo de toda a nossa trajetória".

Brincar roda é experiência de vida. Atravessa os corpos das cantadeiras que seguem sendo brincantes ultrapassando essa barreira de tempo imposta por uma sociedade que opta por enxergar a vida em uma linearidade, no lugar da circularidade como é proposta por outros modos de vida. Essa força da roda brincadeira é o que potencializa a escrita que aqui me proponho, mas tal qual dizem adulto não brinca e há toda uma teoria construída e cientificamente aceita dizendo que na produção de uma tese não se pode brincar e, ainda assim, eu que não brinquei nas rodas de Quixabeira, brinco na roda acadêmica através do meu escrevinhar.

Por muitas vezes, o que pegou pra mim nessa história de linguajar é o diabo da teoria zunindo no ouvido, dizendo o que eu posso ou não posso escrever em uma tese. E tu não é mestra, estudando pra ser doutora? Quer o que com esse palavreado? Esse palavreado sou eu. E me angustio e me reviro pra cozer essa escrita. Sim, uma escrita cozinhada, experimentada. Quase que num caldeirão de bruxa – feitiçaria de Maria Bandeira, e no meio dessa *livrusia* toda, eu cheguei no texto de Lélia Gonzalez que me *alumiou* o juízo. Lendo *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, compreendi que a escolha da linguagem que me identifica é ato político e resistência.

Apois:

O *apois* é usado como o então, indicando uma conclusão.

Livrusia:

Agonia, aperto de mente, zoadia.

Alumiar:

Iluminar, trazer luz.

Choqueei:

Quando a gente toma um susto; recebe uma notícia inesperada.

Osar:

Se osar é ter coragem de fazer as coisas; meter a cara; arriscar

É por meio da linguagem que encontro a potência da poética oral que pesquiso. Com sua escrita, Lélia (1984) lançou em mim a proposta de fugir do padrão acadêmico e assim me firmo na decisão de usar o vocabulário que conheço, que vem do meu local de pertença, a Quixabeira, de onde vem as *rodas*. Eu *choqueei* com aquele texto e fiquei me perguntando se eu também podia me *osar* assim. Li de novo. Me disseram que era um texto raso, sem profundidade teórica. E eu de cá: como assim? Ó a profundidade do que é dito quando Lélia explica as noções de consciência e memória:

Por isso, a gente vai trabalhar com duas noções que ajudarão a sacar o que a gente pretende caracterizar. A gente tá falando das noções de *consciência* e de *memória*. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente

considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse jogo aí, das duas, também chamado de dialética. E, no que se refere à gente, à crioula, agente saca que a consciência faz tudo prá nossa história ser esquecida, tirada de cena. E apela prá tudo nesse sentido. Só que isso ta aí... e fala (GONZALEZ, 2020, p.78-79).

Nessa de explicar consciência e memória, a linguagem vai para o campo não de facilitadora, mas de resistência, de escolher quem ela quer que entenda o que está sendo dito. Alex Ratts e Flávia Rios ao tratarem da linguagem utilizada por Lélia (1984), realizam a apresentação desta como parte de uma transformação pessoal ao longo da trajetória da intelectual. Sua liberdade de expressão escrita e falada passou a ser uma marca identitária de sua produção intelectual. Adotando palavras e expressões populares, Lélia Gonzalez agregava gíria e dialeto, usava da economia linguística em seus artigos – pra (para), tava (estava), entre outros – marcando o uso do que chamou de pretuguês. Na comunicação “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, que foi o meu primeiro contato com essa escrita transgressora de Lélia, há mais do que uma linguagem da qual intento fazer uso. Há uma subversão de pensamento, uma metodologia que marca também a transformação pela qual passo como pesquisadora, professora, mulher.

E, diga aí, se não seria incoerente de minha parte falar de poesia oral ignorando a linguagem de quem a produz? Uma linguagem que também é minha! E não é só isso, romper com esse vocabulário formal, acadêmico, esse linguajar cheio de *xilutria*, é distanciar a pesquisa de quem mais interessa: as cantadeiras, estas que produzem o conhecimento que me meti a pesquisar. Sigo aprendendo com os passos, ou melhor, com a escrita de Lélia Gonzalez e me ajunto com outras. É Gloria Anzaldúa (2009, p.312) que diz: “eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho de minha língua”. E como ela (espie minha *osadia*) – sim, é como ela mesmo – entrei nessa pra ser mais uma mulher sabida. Assim, sei que vou ter minha voz: mulher, nordestina, catingueira do interior da Bahia. Minha *língua ferina*.

Ah! A carta de Anzaldúa. Nessa carta para mulheres escritoras do Terceiro Mundo, do fim do mundo, de onde o vento faz a curva, eu vou *caçando* um jeito de me encontrar, me definir. Ainda que sujeita às ameaças de um funcionamento hegemônico de sociedade que diz que essa minha língua não cabe no espaço acadêmico (ANZALDÚA, 2000, p.230), que com ela eu terei problemas, que eu não tenho como sustentar essa *presepada*. *Apois*, é agora que eu não desisto mesmo!

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no

Xilutria:
Um requinte desnecessário; frescura; cheio de “não me toque”.

mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever (ANZALDÚA, 2000, p.232).

Isso de escrever para me encontrar, me definir para me convencer de que eu num tô doida, de que isso importa ser dito, escrito, lido. Essa experiência de ser questionada, de qual é o valor do que faço e porque faço, do medo de não escrever e não existir, não é *sugesta* não! Vou então *tarefando* as teorias, as quais me dão espaço e possibilidade de criação e que me dizem que eu posso, com minha linguagem, com minha escrita, estruturar uma tese, fazer novas teorias. Mulheres que vieram antes de mim e me guiam nessa construção teórica dando o suporte que preciso para sustentar a teoria que apresento. Ler a carta de Anzaldúa foi também me ver escritora desse lugar de improbabilidades.

Por todos os lugares onde andei, meu jeito de falar sempre foi algo marcante, identificador. No trabalho, entre as pessoas com quem mais convivo e fora do meu círculo familiar, minha linguagem sempre me identificou: eu, forasteira, em Campo Formoso, Senhor do Bonfim, Santa Inês. Meu "quixabeirês" foi motivo de risadas por muitas vezes, foi nessa graça, na brincadeira, que eu vou seguir pesquisadora. Nem sei se sempre sustentei esse linguajar, mas tem uns dias que ele me acompanha e me coloca nesse lugar de diferença. Compreendo, então, que "a identidade é relacional" e "é, assim, marcada pela diferença" (WOODWARD, 2014, p.9) Em meus 10 anos trabalhando na prefeitura de Quixabeira, a linguagem nunca foi identitária, até eu sair para outros lugares. Tudo ainda Sertão, tudo ainda Bahia, mas um outro linguajar, quando cheguei em Senhor do Bonfim, Campo Formoso e Santa Inês.

Organizo o pensamento e entendo as questões trazidas por Kathryn Woodward: a minha identidade, que se dá pela linguagem e pelo que ela representa, foi construída e sustentada pela exclusão, pois eu era o diferente, o outro. Nessa condição, a autora afirma que uma das maneiras para essa construção de quem somos se dá pelo "apelo a antecedentes históricos", numa "descoberta do passado" (WOODWARD, 2014, p.11-12). Dessa forma, compreendo que é pela ancestralidade paterna que busco o vínculo com Quixabeira e aí a memória de minha bisavó, Maria Bandeira, se apresenta.

Sugesta:

Mentira; engano. Quando alguém conta uma história duvidosa: "deixe de sugesta!"

Tarefando:

Trabalhando; cuidando dos afazeres diários

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. (WOODWARD, 2014, p.40)

Foi me vendo nesse lugar de forasteira, no lugar da diferença, que fiz da linguagem o meu local de identificação. Marcando a diferença no palavreado me conecto ao meu lugar de pertença, como também dou sentido ao que faço aqui. E tudo se dá na linguagem. Nesse ir e vir, Kathryn Woodward me leva de volta a Stuart Hall, velho conhecido das escritas no mestrado. É ele quem diz que “pertencer a uma cultura é pertencer, *grosso modo*, ao mesmo universo conceitual e linguístico, saber como conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens” (HALL, 2016, p. 43). Produzindo a tese, falo de dentro da roda, como parte da cultura que a produz e é assim que dou sentido às rodas, por meio da linguagem.

Trazer para esta tese aspectos da minha oralidade, fortemente influenciada pelas relações sociais e poéticas orais produzidas em Quixabeira, é a base estrutural desta escrita. Defender que não seria possível outra forma de falar das rodas que não fosse partilhando da identificação com a oralidade das cantadeiras, é a escolha política que determina os caminhos desta pesquisa. Sabedora de todos os questionamentos que podem vir a partir dessa escolha, assumo meu local de pertença e identificação social – minha ancestralidade quixabeirense – e carrego essa marca para o espaço acadêmico, para minha escrita e produção.

Estratégia linguística de dizer e de confundir, penso no muito que aprendi com as rodas, e me lembro de uma que conclui: “se essa roda não desanda, eu faço ela desandar”¹¹. É essa a impossibilidade de uma escrita enquadrada no padrão ocidental hegemônico, na rigorosa estrutura acadêmica que não me permitia desandar a roda, fazer girar. A partir do momento que escolho romper com esse padrão, eu faço a roda desandar. E me volto, mais uma vez, ao que diz Lélia Gonzalez quando ressalta que “a umbanda, através de suas cantigas ou pontos, fala da memória histórica efetiva de um povo oprimido que não se vê representado na “história” oficial”. Leio essas e outras afirmações compreendendo que, de forma semelhante, as rodas falam da memória de Quixabeira, pela visão de um grupo social que se vê excluído de parte das interações sociais.

Se tive incertezas ao traçar esse caminho? É certo que sim. Ao assumir o risco de ter uma escrita e um modo de dizer em uma tese de doutoramento em Literatura e Cultura entendo que exponho um modo de pensar que desagrade. Mas, se a teoria que aqui é construída chegou nesse ponto, a minha obrigação é aprimorar e avançar nesse pensamento. Esmorecer? Jamais! Esse é o começo de laços intelectuais de dentro e fora da academia; laços também afetivos que, irmanados, dão conta dessa escrita onde me enveredo. Todos os atos e escolhas aqui elaborados, são políticos e de resistência. A escolha da linguagem regional e de uma escrita mais liberta de formalidades é empoderamento.

Falar aqui de empoderamento, em seu conceito, é pensar em novos rumos de estruturação da lógica academicista, rompendo com o que está posto – e imposto – entendo que a linguagem é mais um campo de luta e instrumento de transformação social. A palavra empoderamento, em sua origem estadunidense, registra o significado de “ganhar liberdade e poder para fazer o que você quer ou controlar o que acontece com você”¹². Empoderar é unir forças e habilidades individuais com um propósito coletivo, favorecendo mudanças políticas e culturais. Não se empodera sozinha: é uma ação circular; um corpo que age sobre outro corpo e se transforma mutuamente. Essa ação de empoderar-se por meio da linguagem é o ato de tomada de posse de quem sou, do que me identifica em paralelo a uma poética oral com a qual partilho memórias, histórias e construções sociais.

¹¹ Ô na chegada da Bahia/Quero ver pisar/Se essa roda não desanda/ Eu faço desandar – roda registrada por Edinalva, cantadeira do grupo Balanço da roseira e encaminhada para mim durante a pesquisa de mestrado de 2015 – 2017.

¹² Tradução retirada do livro Empoderamento, de Joice Berth.

1.1 NO CAMINHO DO DECOLONIAL

As cantadeiras costumam dizer que uma roda puxa outra e assim compreendo que estruturar esta tese com elementos da oralidade puxa outra conversa, dessas de gente sabida. Vou puxar assunto e papear com os Estudos Culturais, pois em sua agenda de atuação está a condição de ter um efeito prático. O sociólogo afro-jamaicano Stuart Hall, ao falar de como iniciou sua pesquisa destaca que onde quer que existam os Estudos Culturais, será a reflexão de uma mudança “de pensamento e de conhecimento, de argumento e de debate, de uma sociedade e de sua própria cultura” (HALL, 1989, p.2) devendo agir dentro e fora do espaço acadêmico. Hall ainda diz que os estudos culturais são um “ponto de tensão”, um lugar de desalinhamento entre a vida intelectual e a acadêmica, encaminhando novas questões e novas formas de estudo. “testando as linhas tênues entre o rigor intelectual e a relevância social” (HALL, 1989, p.2).

Mas, *perai!* Se eu disse no título desse trecho da tese eu estou no caminho do decolonial, por que começo falando dos Estudos Culturais? Primeiro, porque me serviram de base para o início da minha pesquisa durante o mestrado e há reflexões ali que ainda me acompanham nesse pensar as rodas; segundo, porque assumo a proposta de Hall (2009, p.188), ao falar “de um ponto de vista autobiográfico”, para poder fugir da armadilha de me sentir a última palavra no assunto. Falo das rodas da minha perspectiva, com base nas teorias já existentes no campo dos Estudos Culturais e com o caminho que já tracei ao iniciar a pesquisa em 2015. Constituir o pensamento dentro da compreensão que essa não é a única leitura possível das rodas, mas a que escolho fazer na construção da tese. Dessa forma, trago as rodas de Quixabeira para o espaço acadêmico como uma produção poética ainda não registrada, de modo a permitir e incentivar reflexões outras sobre a prática das rodas.

Esta escritura é cosida sob o meu olhar para as rodas do município de Quixabeira, no entanto, esta não é, absolutamente, “a única forma de se contar a história”. Ora, não é este o objetivo dos estudos culturais? Abraçar “discursos múltiplos, bem como numerosas histórias distintas” (HALL, 2009, p.188)? Não é à toa que faço uso do verbo abraçar, pois esta também é uma escrita de afetos, das histórias que vivi – e o projeto dos Estudos Culturais assim me permitem, pois caracteriza-se pela abertura ao desconhecido, “ao que não se consegue ainda nomear” (HALL, 2009, p.189). Contudo, essa abertura não deve estar a serviço de reivindicações individuais, mas antes um projeto que se inscreve em seu aspecto político, com todas as tensões que podem existir e com isso, exige posicionamentos:

Se vocês pesquisam sobre a cultura, ou se tentaram fazer pesquisa em outras áreas verdadeiramente importantes e, não obstante, se encontraram reconduzidos à cultura, se acontecer que a cultura lhes arrebate a alma, têm de reconhecer que irão sempre trabalhar numa área de deslocamento. Há sempre algo descentrado no meio cultural [*the médium of culture*], na linguagem, na textualidade, na significação; há algo que constantemente escapa e foge à tentativa de ligação, direta e imediata, com outras estruturas. E ainda, simultaneamente, a sombra, a estampa, o vestígio daquelas outras formações, da intertextualidade dos textos em suas posições institucionais, dos textos como fontes de poder, da textualidade como local de representação e de resistência, nenhuma destas questões poderá jamais ser apagada dos estudos culturais (HALL, 2009, p.199).

Ainda que em busca de outras teorias, como a Decolonialidade, entendo que mesmo em diálogo com Hall, ao me referir aos estudos culturais, *boto fé* na ideia de uma feitura de pesquisa que perturbe a vida acadêmica para produzir sabedoria. Compreendo que Hall está propondo que a vida acadêmica não se limite aos seus muros, mas que chame reflexões e análises de “questões centrais, urgentes e preocupantes de uma sociedade e de uma cultura” (HALL, 1989, p.2). A ideia é esse pensamento conduzir para a construção de outras propostas de análise teórica, sendo esse o momento em que me deparo com as teorias decoloniais. Percebo e leio no registro das rodas cantadas em Quixabeira, estratégias discursivas que me levam a entender o que é proposto pela decolonialidade. Em uma dessas rodas, é cantado:

*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*

É como é isso de entender a teoria pela roda? no caminho do decolonial, como proponho no título da subseção, o ponto de partida da análise é local: cantar roda aqui em Quixabeira. Esse é o meu primeiro movimento de desengajamento do pensamento colonial, pois – como propõe Hall se referindo ao pós-colonial – produz uma escritura descentralizada do pensamento hegemônico branco, europeu, ocidental. A decolonialidade é um projeto acadêmico-político, aliado a uma longa tradição de resistência das populações negras e indígenas. O pensamento decolonial pode então ser explicado como uma construção intelectual que se desloca de um único modo possível de interpretação do mundo e abre as portas para que vozes outras falem de suas realidades e indiquem novos caminhos de compreender e agir no mundo. É reconhecer a pluralidade de modos de vida em oposição a um pensamento hegemônico.

Esse movimento de renovação epistemológica a que se propõe a perspectiva decolonial não é de hoje. É, como na roda, um caminho de ida e de vinda. Surge de um grupo de intelectuais e ativistas latino-americanos e vem sendo fortalecido a partir da década de 1990, buscando ferramentas para um novo projeto de sociedade; se propõe a elucidar “historicamente a colonialidade do poder, do ser e do saber e nos ajudando a pensar em estratégias para transformar a realidade” (BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSFOQUEL, 2020, p.10). Mas que danada é essa colonialidade do poder, do ser e do saber e o que tem a ver com as rodas de Quixabeira?

Sem muito *arrudeio*, a colonialidade do poder explica as relações sociais de exploração e dominação no padrão mundial. Essas relações de poder são disputas pelo trabalho e seus produtos, pela natureza e seus recursos de produção, ou qualquer outro âmbito em que haja exploração e domínio dentro da lógica capitalista. Na colonialidade do ser a humanidade de certas populações é negada, principalmente indígenas e afrodescendentes, por serem consideradas um obstáculo para a cristianização e a modernização – inclusive essa foi a justificativa do extermínio das populações negras e indígenas através da escravização e genocídio. Já a colonialidade do saber é um tipo de racionalidade que se coloca como único modelo válido de produção de conhecimento (CURIEL, 2014, p.127-128).

Arrudeio:
Arrudiar é dar a volta;
uma conversa sem arrudeio, é uma conversa direta.

Compreender essas formas de colonização nos traz uma compreensão sobre as relações globais e locais e abre caminhos para que surjam práticas políticas em que as populações subalternizadas possam reivindicar sua produção de conhecimento e afirmar suas existências com atos de qualificação epistêmica.

Nesse sentido, ao argumentarmos em favor da decolonialidade como um projeto político-acadêmico que está inscrito nos mais de 500 anos de luta das populações africanas e das populações afrodiáspóricas, é preciso trazer para o primeiro plano a luta política das mulheres negras, dos quilombolas, dos diversos movimentos negros, do povo de santo, dos jovens da periferia, da estética e arte negra, bem como de uma enormidade de ativistas e intelectuais ((BERNARDINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSFOQUEL, 2020, p.10).

Esta tese é escrita a partir de e para uma localização corpo-geopolítica específica. Só que eu vou lendo, estudando, *iscrafunchando* um texto e outro e me deparo com outra questão: é pra Descolonizar ou Decolonizar? Eita danado! Na busca por esse entendimento, recorro a linguista, pesquisadora e professora Catherine Walsh, que apresentou a supressão do "s" para marcar a diferença entre os termos, seguindo a proposta Decolonial de "aprendizagem, desaprendizagem e reaprendizagem, ação, criação e intervenção"¹³ (WALSH, 2013, p.24). A diferença é a seguinte: enquanto descolonizar se refere a uma ação concluída, pois diz respeito às lutas pelo fim do domínio colonial, Decolonizar é um processo em andamento, uma vez que luta contra domínios ontológicos e epistêmicos que resultaram do colonialismo. Walsh *alumia* nossa ideia quando afirma que "o decolonial denota um caminho de luta contínua na qual se pode identificar, visibilizar e alentar lugares de exterioridade e construções alter-(n)ativas"¹⁴ (WALSH, 2013, p.25).

Então, a estratégia está tomada. É pela linguagem que questiono e desafio essa razão única e ocidental que homogeniza pensamentos e feitura. Ao me servir da oralidade para esta escrita, justificando esta escolha, me sirvo também da desobediência epistêmica proposta por Mignolo (2008) que diz ser necessário uma desobediência teórica para as construções do pensamento pós-colonial/descolonial. E *carece* dizer que ele não está propondo ignorar um conhecimento existente, mas aprender a desaprender certos fazeres. Vou correndo *meu trecho*, aprendendo como desaprender essa escrita acadêmica que não me é direta, fica de *arrudeio* pra dizer o que necessita ou não considera importante aquilo que me proponho a pensar e dizer. E o que me proponho a pensar exige de mim essa desobediência, ser *maluvida* com as teorias ocidentais, já que na proposta do decolonial importa "pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, erige um exterior a fim de assegurar sua interioridade" (MIGNOLO, 2008, p.304).

Maluvida:

Desobediente; que quebra regras.

⑬ [...] el aprendizaje, desaprendizaje y reaprendizaje, la acción, creación e intervención. (WALSH, 2013, p.24)

⑭ Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual se puede identificar, visibilizar y alentar "lugares" de exterioridad y construcciónes alter-(n)ativas. (WALSH, 2013, p.25)

É já que estou nesse caminho de ida e de vinda, indo e voltando, que encontro no posicionamento de Mignolo o uso do decolonial e embora me importe com o que ele fale sobre desobedecer a uma hegemonia epistêmica, preciso ir além. E são sempre as mulheres que me acodem, dessa vez Maria Lugones, que com sua discussão sobre o feminismo decolonial faz a devida crítica às teorias de Mignolo e Quijano e as amplia trazendo a questão de gênero para a discussão. Lugones propõe uma releitura da modernidade colonial capitalista e nos leva a pensar sobre resistências íntimas e diárias à diferença colonial. Para tanto, atesta que "ver mulheres não brancas é extrapolar essa lógica categórica" (LUGONES, 2019, p.357).

Assim, nos entrega a reflexão construída na direção de pensar “no entrelaçado da vida social que acontece entre pessoas que não estão assumindo papéis representativos ou oficiais” (LUGONES, 2019, p.359). Ao se colocar como uma “teórica da resistência”, Lugones se interessa pelo movimento de libertação daqueles a quem são negadas à subjetividade resistente, grupos que buscam “legitimidade autoridade, voz, sentidos e visibilidade”. Nos alerta, ainda, que “em nossas existências colonizadas, atribuídas de gênero e oprimidas, somos também algo diferente daquilo que a hegemonia nos faz ser – essa é uma conquista infrapolítica” (LUGONES, 2019, p.362).

Decolonizar os gêneros é necessariamente uma práxis. Trata-se de transformar uma crítica da opressão de gênero – racializada, colonial, capitalista e heterossexista – em uma mudança viva da sociedade; colocar o teórico no meio das pessoas em um entendimento histórico, humano, subjetivo/intersubjetivo da relação oprimir resistir na intersecção de sistemas complexos de opressão. Em grande medida, essa práxis tem que estar de acordo com as subjetividades e intersubjetividades que constroem e são construídas pela “situação” e precisa incluir um “aprender” sobre os povos (LUGONES, 2019, p.363).

Metodologicamente vou dos estudos culturais ao pensamento decolonial e acesso o feminismo negro com a intenção de organizar um jeito de entender como as cantadeiras de roda são subalternizadas “por meio da combinação de processos de racialização, colonização, exploração capitalista” (LUGONES, 2019, p.363).

1.2 QUEM RODA QUANDO A RODA RODA

Mundo a fora, a roda está vinculada a algumas noções que aqui me interessam. Desde tempos idos, nas mais diversas culturas e sociedades, rituais sagrados são organizados em forma circular. Festas são promovidas em círculo onde se canta e dança. É na roda que se apresenta a ideia de continuidade, de algo que se renova, que nunca se acaba. A *roda-canção-performance*¹⁵ no município de Quixabeira é *pareia* pra essa ideia: a roda, ciclo da vida, movimento, recomeço e renovação. É na roda que mulheres com diferentes histórias ocupam um espaço social de deslocamento para cantar o que trazem na memória: o trabalho, o canto de ofício; o trabalho cooperativo; a vida em comunidade. Este é o afeto que trazem no corpo quando cantam na roda.

Nessa memória de afetos, as identidades que se forjam no grupo marcam dois espaços: o feminino e o rural. A *labuta* na roça e o cotidiano da agricultura quixabeirense, revelam práticas diversificadas que articulam saberes e trocas sociais. Nesse conjunto de convenções, a quebra do licuri¹⁶ foi e é atribuída ao universo feminino: “Criei minhas filhas quebrando licuri”, rememora uma das cantadeiras. O que aparece na memória de todas as cantadeiras de roda é a quebra de licuri como atividade comunitária e, em sua maioria, ofício de mulheres. Enquanto os homens se ocupavam da lavoura para o sustento da família, cultivando feijão, milho, mandioca, etc. para as pequenas despesas diárias, as mulheres quebravam e debulhavam o licuri, vendendo nas feiras ou na própria comunidade.

15 Uso aqui a composição de palavras para unir as noções de roda apresentadas no prólogo.

16 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 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 escura e de tegumento duro que reveste a amêndoa rica em óleo (cerca de 38%)” (DRUMMOND, 2007, p. 8).

Figura 2 – Licuri seco



Fonte: <<https://www.bahiadevalor.com.br/2020/08/licuri-se-consolida-na-bahia-com-qualificacao-e-valorizacao-da-producao/>>. Acesso em: 01març. 2022.

Figura 3 – Cacho de frutos, licuri verde.



Fonte: a pesquisadora (2017).

O ajuntamento dessas mulheres na organização de grupos voltados para os cantos, oriundos do universo da agricultura e as louvações em rituais religiosos, transformando-se em um grupo de manifestação da cultura local, institui um movimento social que lhes permite aparecer. Reinventam a roda, assumem novas identidades, performance

e canto. Tornam-se visíveis no espaço público e, dessa maneira, lhes é permitido entrar no mundo social. As rodas são estratégias de resistência desenvolvidas a partir das experiências de vida. A roda é também símbolo de libertação das condições e lugares impostos:

Ninguém resiste à colonialidade dos gêneros sozinho. Somente é possível resistir a ela com o entendimento do mundo e com uma vivência que é compartilhada e consegue entender as próprias ações – garantindo certo reconhecimento. As comunidades, e não os indivíduos, possibilitam o fazer; as pessoas produzem junto de outras, nunca em isolamento. O boca a boca, a passagem de mão em mão das práticas vividas, dos valores, das crenças, ontologias, espaços-tempo e cosmologias constituem as pessoas. A produção da vida diária, na qual existimos, produz nossos Eus, à medida que nos provem vestimentas, comida, economias e ecologias, gestos, ritmos, habitats, e noções de espaço e tempo; todos produtos significativos para nós. [...] esses caminhos [...] afirmam um ideal da vida acima do lucro (LUGONES, 2019, p.372 – 373)

Apois, nesse *cunverseiro* todo, ainda não disse quem puxa a roda. Se a gente *curiar* mais de perto, percebe que as cantadeiras de roda tiveram conhecimento desse canto que as reúne desde a infância e adolescência, com as quebras de licuri. É certo que esse canto não se limitava ao momento do trabalho. As festas locais também ofereciam espaço para as rodas, já conhecidas de muitas, tendo sempre as pessoas que mais se interessavam em “cantar roda”. Sendo uma atividade coletiva e comunitária, quatro grupos se organizaram oficialmente, junto à prefeitura local, em torno desse canto: o *Balanço da roseira*, na sede do município, as *Meninas sabiá: grupo de mulheres*, do povoado de Jaboticaba, o *Raízes do samba*, da comunidade quilombola de Alto do Capim e o *Grupo de roda da Pimenteira*, do povoado de Pimenteira.

Ao buscar mais informações sobre os grupos de rodas junto à prefeitura no distrito sede, em 2016, foi possível constatar, ao entrevistar o então chefe do Departamento de Esporte e Cultura, Fábio Bonfim¹⁷, que não há nos arquivos do setor registros de nenhum dos grupos mencionados, embora sejam admitidas pela prefeitura a existência desses e sua atuação nos eventos públicos realizados no município. Hoje, a Secretaria de Educação é quem organiza os eventos de cultura no município, não havendo um departamento específico, e os grupos continuam sem nenhum registro oficial, tendo apenas o reconhecimento público de suas existências.

Sigo curiosa e é *iscrafunchando* que percebo como cada grupo atua de forma diferenciada e tem formação ou vinculação de pertencimento distinta. Começo com o *Balanço da roseira*, que é o que melhor conheço por conta da pesquisa de mestrado. O grupo não está vinculado institucionalmente a qualquer órgão ou entidade, nenhuma das suas participantes dependem hoje da quebra do licuri para sua subsistência. De início, como todos os outros grupos, elas se encontravam ocasionalmente em festejos locais, onde qualquer pessoa que soubesse cantar roda participava. Depois de um tempo, algumas delas começaram a se encontrar regularmente em tais festejos, passaram a ser conhecidas como *Mulheres da roda*, mudando o nome para *Balanço da roseira* em 2015. Vez ou outra reúnem-se para algum evento, sem calendário específico.

O *Grupo de roda da Pimenteira*, assim como o *Balanço da roseira*, não está institucionalizado em nenhum órgão ou entidade. Algumas participantes dos dois grupos estão vinculadas ao Sindicato de Trabalhadoras Rurais,

Curiar:

Observar; perceber.


 Fábio Bonfim foi responsável pelo Departamento de Esporte e Cultura da Prefeitura Municipal de Quixabeira no ano de 2016 quando realizei a pesquisa para o mestrado. Na prefeitura de Quixabeira, havia um Departamento de Cultura e Esporte, vinculado à Secretaria de Educação. No entanto, não havia registros, na prefeitura, dos grupos culturais do município, nem projetos voltados para a cultura local. Segundo o responsável pelo Departamento, 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.

Figura 4 – Apresentação coletiva dos grupos de roda de Quixabeira na Feira do Conhecimento 2015.



Fonte: a pesquisadora (2017).

são representativas em suas comunidades, no entanto, os grupos não possuem essa vinculação direta, apesar de serem influenciados por suas participantes em atividades promovidas pelo Sindicato. Esse foi o grupo que não teve qualquer contato, apenas tenho o registro de uma participação de todos os grupos de forma coletiva em uma Feira de conhecimento na sede do município.

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 há momentos em que as mulheres preferem a dança ao canto, sendo os homens os cantadores e instrumentistas. Entre os grupos que tive acesso, vi que apenas o *Raízes do samba* faz uso de instrumentos musicais em que só os homens tocam. Sendo que em alguns momentos só as mulheres cantam rodas, como um gênero musical diferenciado. A comunidade de Alto do Capim foi reconhecida pelo Governo Federal como remanescente de quilombo em cerimônia realizada no dia 08 de abril de 2012 e está hoje cadastrada na Fundação Cultural Palmares¹⁸.

O grupo *Meninas sabiá* está diretamente ligado à Cooperativa de Produção da Região do Piemonte da Diamantina, COOPES, e à Associação das trabalhadoras rurais de Jaboticaba. Esse é o grupo que se autointitula como responsáveis pelo "show do licuri". Apresenta-se em festivais agrícolas como a Festa anual do licuri, promovida pela COOPES com o apoio de associações do Território de Identidade da Bacia do Jacuípe, instituições de ensino, como a Escola Família Agrícola, EFA, de Jaboticaba e Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia Baiano, prefeituras municipais e outros órgãos parceiros. Parte das integrantes do *Meninas sabiá* participou do evento

⑧ Informação fornecida em 2016 por Fábio Bonfim, então 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.

Terra Madre, promovido pela *Slow Food*¹⁹, em Turim, na Itália, apresentando o licuri como parte dos produtos da Arca do gosto²⁰. Participar do evento Terra Madre foi o que motivou a fundação da Cooperativa.

Já presenciei e registrei todos os grupos cantando juntos em uma grande roda. Foi ali que percebi que algumas rodas são comuns a todos os grupos do município²¹. Muitas dessas rodas apresentam vivências do campo, da labuta na roça com micronarrativas. Cantam as experiências com o gado, a origem das boiadas que chegavam à região, as histórias de vaqueiros etc. Outras rodas cantam e contam de vivências cotidianas, como encontrar ninhos de aves ou atravessar riachos. Tais narrativas se apresentam em estruturas simples, por vezes complementadas pelo canto interjeccional²², que assegura o ritmo (SANTOS, 2016, p.64). Não faço gosto aqui de *ajojar* todas as histórias e memórias dos grupos de roda em Quixabeira. Intento, antes, transmitir as impressões do que tenho observado nos estudos durante o processo de doutoramento, que se aplicam na análise dessa poética oral.

Figura 5 – Capa do livro de rodas do grupo Meninas Sabiá



Fonte: a pesquisadora, abril 2018.

Ajojar:

Manter juntos, unidos.

¹⁹ 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.

²⁰ 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. Desde o início da iniciativa em 1996, mais de 1000 produtos de dezenas de países foram integrados à Arca. Este catálogo constitui um recurso para todos os interessados em recuperar raças autóctones e aprender a verdadeira riqueza de alimentos que a terra oferece. Disponível em: <<http://slowfoodbrasil.com/arca-do-gosto>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

²¹ O grupo Meninas Sabiá, do distrito de Jaboticaba tem uma publicação com algumas dessas rodas.

²² 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).

Ao articular rito e comunicação, simbolizações e interpretações da vida, os grupos de roda do município de Quixabeira reivindicam a confirmação da própria existência através da simbolização do que fazem como manifestação da cultura popular local e da interpretação da realidade local. Mais do que uma poética oral 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.

E, provavelmente, há motivos para ser pessimista quanto a permanência das rodas na cultura local. No entanto, entendo que é preciso perceber a capacidade específica das poéticas orais, “para reconhecer nelas uma verdadeira capacidade de *resistência* histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 33). Sim, percebo, como vaga-lumes, que formam em outros lugares “suas comunidades luminosas”; não são as rodas que se desvanecem – assim como não são os vaga-lumes que desaparecem – mas sim, o local de onde os observamos que impedem que sejam vistos.

A cultura popular que parece se dissolver à luz das modernidades sobrevive, pois, nos corpos líricos que rodam se tornam vaga-lumes, “seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23).

Mas como os vaga-lumes desapareceram ou “redesapareceram”? É somente aos nossos olhos que eles “desaparecem pura e simplesmente”. Seria bem mais justo dizer que eles “se vão”, pura e simplesmente. Que eles “desaparecem” apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47).

Este é apenas o início do caminho, é o momento em que me proponho a sair do meu lugar para ver os vaga-lumes. Seguirei 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. Compreendo que preciso observar as rodas, estes vaga-lumes luminosos e dançantes, “no presente de sua sobrevivência” e ver os grupos de roda do município de Quixabeira “dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52). Seguir esse som, esse brilho, “a dança viva dos vaga-lumes”; ser conduzida pelas vozes ecoando nas rodas, que ao enveredar pelos caminhos de idas e vindas da cultura popular, trazem para a discussão a importância dos grupos de roda para a identidade cultural do município de Quixabeira.

Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. Reciprocamente, a política, em um momento ou outro, se acompanha da faculdade de imaginar [...] (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.60-61)

Cantar roda é ato político, constrói imaginários, resiste à cultura hegemônica que a esses vaga-lumes foi imposta, transforma o silêncio ao qual foram submetidos não apenas em uma voz, mas também em cantos, em dança, em roda. E, falando disso, me recordo do que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003) apresentam como "literatura menor", um conceito estético apresentado em três categorias: a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo de enunciação. Para os autores, " "menor" já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida)" (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.41).

As rodas são literatura menor, como poética oral produzida em uma desterritorialização da língua, uma expressividade construída por uma minoria – as cantadeiras de roda de Quixabeira – dentro de uma língua maior. E é bom que se diga que para os autores não se trata de uma literatura de um grupo geográfico, social e culturalmente delimitado, mas da criação de uma língua forjada em condições minoritárias. A segunda característica da literatura menor é seu caráter individual e político; assim como a roda atua em espaços menores na contemporaneidade – onde tudo é político, pois

o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam ligadas imediatamente à política. A questão individual ampliada ao microscópio torna-se muito mais necessária, indispensável, porque outra história se agita em seu interior. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p.39)

No terceiro e último aspecto da literatura menor, está a dimensão coletiva "tudo toma um valor coletivo", "Não há sujeito, só há agenciamentos coletivos de enunciação". Tudo na roda fala do povo, das representações que incorporam na construção histórico-cultural do local em que vivem. Dessa forma, essa produção menor é também revolucionária, e entender o protagonismo dessas mulheres e reconhecer sua qualidade de vida, história e criatividade é compreender os processos sociais que as marginalizam e as desagregam.

A prática das rodas tem um significado também de socialização, na qual as integrantes se constroem enquanto mulheres, através das experiências e lembranças que compartilham na elaboração de uma memória coletiva. O cantar rodas é uma prática que transcende a herança familiar no sentido de "passar de mãe para filhas"; é uma prática ancestral passada de geração em geração entre mulheres de uma mesma comunidade; mulheres que aprenderam as rodas observando outras mulheres, que não as suas mães e avós, e seguem convivendo com essa expressão cultural. O espaço da roda consiste em união de forças, criação de uma tradição, aperfeiçoamento de diferentes formas de expressividade.

E já que é só "pra começo de conversa", bora começar essa *inventa* a partir do termo roda, usado na Quixabeira pra dizer do que se canta em festa. Desde a dissertação entendi que "roda" não é uma coisa só por aqui. Roda, a princípio, é uma das poéticas orais produzida no município de Quixabeira, as canções que fazem parte do repertório dos grupos locais. Pode-se ouvir a expressão: "vamos cantar roda", "ontem lembrei de uma roda" ou, ainda, "fiz uma roda pra gente cantar". Em todas essas expressões, roda aparece como a designação de um estilo musical, como samba, coco etc. Roda é música, é cantoria.

Em outro rumo de prosa, "roda" pode dizer do conjunto de ações que compõem a performance dos grupos. Depois de uma apresentação, Mininha, integrante do grupo Balanço da roseira, me disse: "a roda de ontem foi

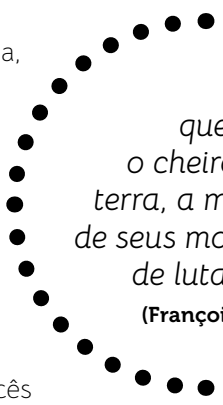
derrubada, não entraram no ritmo da roda” – pra explicar que a apresentação não foi do agrado delas, saiu *malafrjada*. Nesse caso, indicaram como agravante a participação do público durante a apresentação, “estragaram a roda”. Roda é performance. A roda “derrubada”, quer dizer que não teve um bom ritmo, o público que entrou na roda atrapalhando a performance ensaiada para a ocasião.

Em outro momento, era ensaio para a apresentação da festa da padroeira da cidade. Fui convidada a assistir o ensaio, quando cheguei no horário e local marcados, as cantadeiras já estavam se dispersando, disseram que a roda não tava prestando. “Roda é ritmo” – disse Mininha. Se não entrar no ritmo da roda, não acontece. Roda então não é só o canto, mas também é dança, é ritmo. São vozes e corpos que unidos contemplam a performance desejada por quem entende de roda: suas cantadeiras. Ouvi ainda de um morador de Alto do Capim: “roda só é bonita de noite, minha fia”. Roda é festa! É festa bonita e animada é de noite, quando se reúne quem canta roda pra o povo ver.

Por isso vou seguir usando o termo “roda” do jeito que as cantadeiras fazem aqui na Quixabeira, porque não vou mudar o nome do que nomeado está, por quem de fato e de verdade produz esse conhecimento. Então é roda o que se canta e é roda como se canta. Bom lembrar que essa roda da Quixabeira surge no coletivo a partir de vivências rurais, canto de trabalho: era na quebra de licuri, na bateia de feijão, *tarefando* na casa de farinha... tudo em comunidade; um modo de vida.

1.3 É RODA, É PERFORMANCE

Há de ser necessário informar a performance da roda, ser generoso com o leitor, pois dessa roda pouca gente sabe ou desconfia. Se é roda o que se canta e como se canta, é roda uma performance. A vida em comunidade, que era o espaço desse saber ancestral, dá lugar a festividades particulares e apresentações públicas em espaços educacionais. É tô aqui que falo de roda, de roda... e como faz roda?



“Só é cantador quem traz no peito o cheiro e a cor de sua terra, a marca de sangue de seus mortos e a certeza de luta de seus vivos...”
(François Silvestre, cantador)

É *fuçando* o material de pesquisa que esmiuço pra vocês sobre essa performance. Roda se dança e se canta. É a roda é feita de mãos dadas. Lado a lado, segurando as mãos, as cantadeiras ingressam no espaço em que irão se apresentar. Espiralam naquele espaço enquanto cantam e arrastam os pés, até que a primeira a entrar se una a última, fechando a roda.

Uma vez fechada, essa roda terá formas e giros diversos. Rodopiando ora para a direita, ora para esquerda, não há regra no ritmo da roda, é o corpo de cada cantadeira que o faz. Depois de alguns volteios, a roda se configura em um movimento orgânico, sem que ninguém determine o momento. Então a roda se abre e as cantadeiras vão formando duplas no centro da roda, dançando enlaçadas. Mas aí é que tá! A roda não se fia só na dança e no canto que dá movimento ao corpo, há teatralidade nesses corpos vivos, bulindo no meio da roda, fazendo roda: é a performance.

Derrubada:
ruim; mal-feito

Malafrjada:
desarrumada; sabe, três melancias dentro do saco?
Não tem quem dê jeito, fica malafrjado.

Fuçar:
procurar como quem revira as gavetas em busca de algo.

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*. (SANTOS, 2017, p. 98)

Figura 6 – Formando a roda. Feira do conhecimento 2016.



Fonte: a pesquisadora (2017).

Nem só do Balanço da roseira. Essa arrumação está presente também nos outros grupos e se as apresentações se assemelham, retorno aos estudos de *performances* com base em Richard Schechner²³ e 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”; então dizer que roda é *performance*, é dizer que a roda tem participação na vida das cantadeiras e nas relações sociais que elas estabelecem, pois “Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos” (SCHECHNER, 2003, p. 3).

Já Zumthor (2010, p. 47), alimenta meu juízo com uma informação a mais: a *performance* é ação oral e gestual, mas é também uma “ritualização da linguagem” – e tá aí o motivo que *performance* e poesia tão *na mesma rama*. É na arrumação dos apetrechos usados, das saias de chitas, no chinelo de couro, na dança. Junta o que se vê nos corpos com o que os corpos fazem; junta o que os corpos fazem em ritmo e em voz. Nos tornamos todos espectadores-ouvintes dessa palavra-voz em corpo e movimento. *Apois!* É na *performance* que as cantadeiras de rodas sentem participantes de algo maior que elas; fora da ordem diária; do lugar da mulher, esposa, agricultora,

²³ A tradução do texto de Schechner é feita por mim, essa catíngueira osada.

dona-de-casa, ou qualquer outro lugar social que se coloque a elas. Na roda, a ideia de comunidade se produz; na roda elas são vistas.

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 apegam e é assim que é recebido (ZUMTHOR, 2010, p. 174).

As apresentações públicas dos grupos de roda de Quixabeira se dão, na maioria das vezes, a convite da Igreja Católica para os festejos religiosos, como o reisado no mês de janeiro (Santos Reis), em maio com a festa da padroeira da cidade de Quixabeira (Nossa Senhora do Perpétuo Socorro), no mês de junho Santo Antônio, São João e São Pedro e os dias dos 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. Esse local de destaque da performance de que trata Zumthor (2010) se percebe nas adequações de cada grupo. Diferenciam-se nas cores da chita, nas escolhas de adornos e das rodas a serem cantadas. Quando em exposições a convite de instituições educacionais, seja em um auditório ou palco, numa praça pública ou pátio de uma escola, as cantadeiras se apresentam para serem vistas e ouvidas, sem a interação do público – e dos outros grupos. Cada grupo tem seu momento individual, culminando em uma grande roda, com todos os grupos e espectadores participando. Nenhuma *performance* assim é repetida e cada *uma delas* é transformada de acordo com o cenário em que se coloca.

Depois de muita conversa com as cantadeiras, percebemos o que as motiva a continuar cantando roda. Na publicação do *Meninas sabiá*, uma delas diz que quando está cantando roda, o sentimento é de juventude, de alegria. Esse sentimento é partilhado por todas as cantadeiras. Cantar roda é se alegrar; é entreter, é lembrar da mocidade, é sentir-se viva. Mas espie! Não fica nisso não. Cantar roda é boniteza. Há beleza e encantamento na roda, tanto de quem mira de dentro da roda pra dentro de si, como quem espia de fora da roda pra dentro da comunidade. Cantar roda é marcar o espaço da cultura local e disso as cantadeiras sabem bem.

"Cantar, pra gente, é tudo", disse Dona Nega da Jaboticaba. Em mais de uma situação ouvi dizer que "se a gente não cantar, a gente entristece". Em 2016, ainda nas conversas para a escrita da dissertação, uma das cantadeiras, Eva, me disse: "tenho prazer em cantar e me sinto responsável pra não deixar a cultura da roda morrer". Cantar é divertimento sim, mas é também responsabilidade social. Cantar é se alegrar, mas também é colocar o juízo pra trabalhar e ativar a memória: uma roda.

Nessa roda de conversa Dona Creuza me diz que as cantadeiras são frequentemente convidadas a se apresentarem em escolas do município de Quixabeira – o ofício é reconhecido socialmente e todo mundo sabe quem canta roda. É nessas apresentações

~~~~~  
A filha de dona Creuza,  
Emicleia, não canta roda,  
mas escreve poesia:

No Balanço da roseira

Samba, samba, sambador  
Canta, canta, cantador  
Roda a saia da morena  
Que o vento balançou

Meu amor tem cheiro de  
rosa  
Meu amor tem cheiro de  
flor  
Meu amor é a mais bonita  
Que o sol já iluminou.

Nas cantigas entoadas  
Compassadas pelas palmas  
Tem aquela mais bonita  
Na voz do cantador

Com a saia bem rodada  
Sua voz aveludada  
A morena conquistou  
O coração do sambador

No balanço da roseira  
Rodando pra lá e pra cá  
As mulheres vão cantando  
Até o dia clarear.

Emicleia Brito

que cantam e contam pra os mais moços um pouco de como viviam os mais velhos da cidade: “Eu queria que eles aprendessem, minha filha, mas aí a gente segue cantando”. Assim, a responsabilidade ultrapassa o compromisso consigo e se estende ao outro.

Foi entendendo esse compromisso que professora Terezinha, a quem dedico esta tese, começou a cantar rodas. Dizia que achava bonito, mas que não tinha talento. Apesar de não se considerar cantadeira, mesmo sendo integrante do Balanço da roseira, ela falava que estava ali pra “engrossar o caldo” e ajudar as outras mulheres a continuarem cantando. Ela fez mais que isso ao longo de sua jornada: foi professora da rede estadual por uma vida e hoje, a escola onde trabalhou tantos anos leva seu nome, em homenagem. Ano passado, Daniel da Quixabeira, cantor e neto de professora Terezinha lançou um EP com auxílio da Lei Aldir Blanc, na primeira música do álbum, nos primeiros versos, ele canta:

*Minha avó me contava história  
Nossa história com muito valor  
Pois aqueles que não tem memória  
Só acaba repetindo a dor*

Voltando à performance das rodas, elas são, nestes termos, elaboradas com ações que se complementam. O canto, a dança, o cenário, a vestimenta, o público, são partes constituintes da *performance* dos grupos. Ser “cantadeira de roda” é ofício. Cantam unidas, com expressão corporal, e usando a potência das vozes em coro. O canto, antes presente no cotidiano das cantadeiras, era uma forma de expressão habitual, uma extensão do dia a dia e esta atividade era também vista como uma forma de lazer. Com a vida em comunidade ameaçada, a roda é espaço de resistência e as apresentações públicas dos são um dos contextos atuais de existência das rodas. É porque o corpo demanda esse movimento; esse canto. Uma voz sem corpo é *malassombro, visage*. E já dizia Zumthor (2010) que *performance* é “ordem de valores encarnada em um corpo vivo”. As performances das rodas vão trazer esses corpos vivos, *bulindo*, de onde emana voz e ritmo e se faz a dança da roda.

Outro elemento é frequente nas rodas: a repetição. Quanto cada roda é cantada? Ninguém determina previamente. Alguém puxa uma roda<sup>24</sup> – cada grupo tem as integrantes com o ofício de puxar – e se a roda pegar ritmo nesse canto, ele segue. Se não, outra roda é puxada. A repetição é “elemento embrionário” nas poéticas orais. No momento da performance, a situação emocional em que as cantadeiras estão expostas, leva a essa repetição que, como um mantra inúmeras vezes cantado e cadenciado promove essa “elevação de espírito”, que um texto, apenas escrito, nunca 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).

O ritmo, o corpo em movimentos e volteios, o arrastar de pés, as mãos dadas, as duplas girando no centro da roda enlaçadas, as saias rodadas de chita, os acessórios, a repetição. Todos elementos da roda em *performance*. Tudo linguagem. E qualquer que seja a linguagem, verbal ou não, palavra cantada ou corpo, há de ter um ritmo que dita o movimento. A performance das rodas vai no caminho das poéticas orais, a roda gira para que se traga a memória de um corpo brincante que canta e age com potência transformadora na sociedade. É na roda, é na *performance* que o “corpo vivo” ao qual “essa coisa que é a voz” pertence “são assim integrados a uma poética” (ZUMTHOR, 2010, p. 217).

~~~~~  
Mira a câmera do celular nesse quadrado e ouve o EP de Daniel da Quixabeira:



~~~~~  
Malassombro:  
Assombraçãõ; fantasmas.

Visage:  
Espíritos; vultos; luzes misteriosas... essas coisas que se vê e não se explica é visage

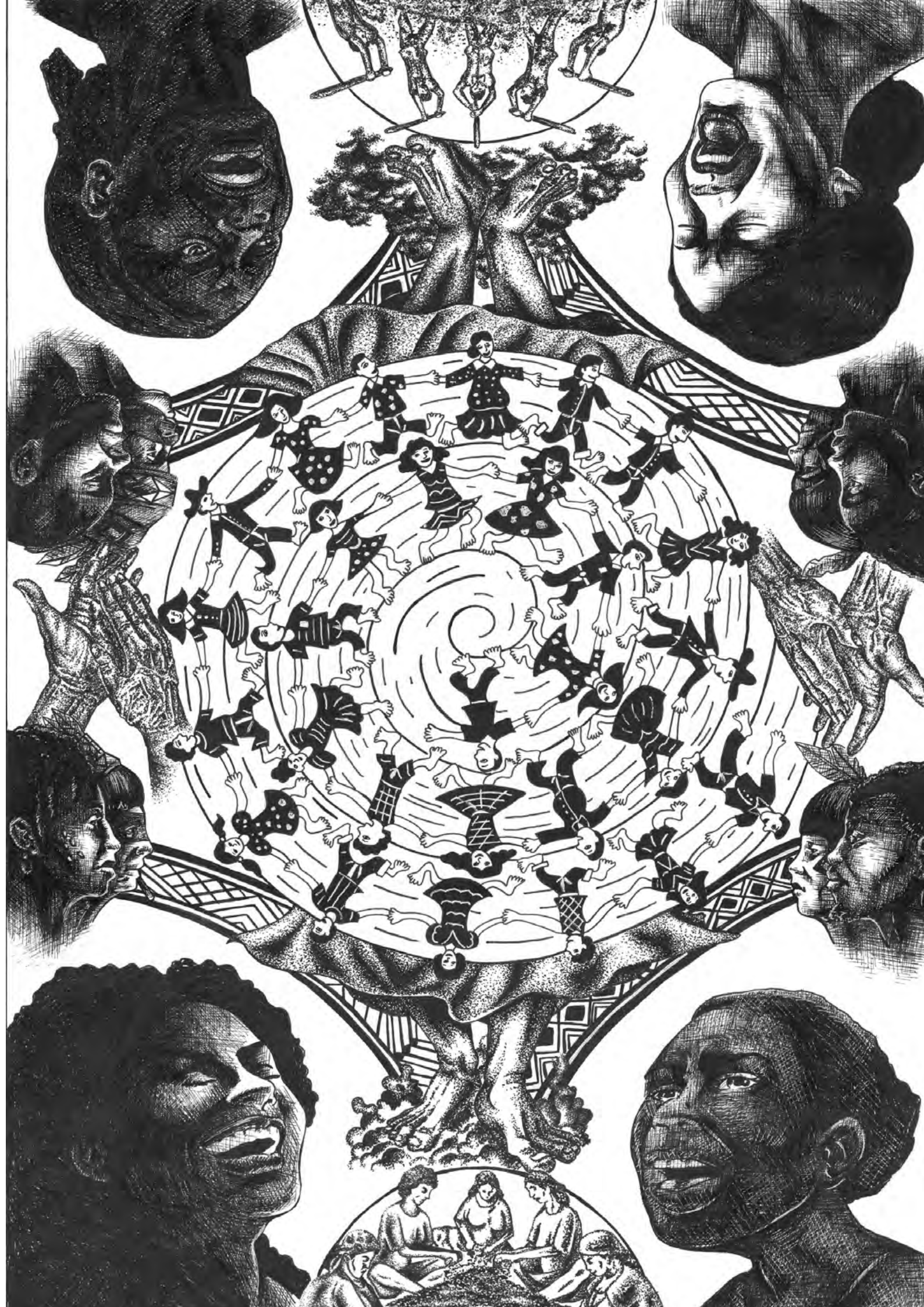
Bulir:  
Mexer; movimentar

<sup>24</sup> Expressão utilizada entre as cantadeiras de roda para designar quem começa a cantar. Para dar início a uma *roda* é preciso que alguém comece a cantar e, só então, as outras acompanham o canto iniciado. Esse canto inicial, na maioria das vezes feito em dupla, é “puxar uma roda”, no palavreado local, é quem inicia a cantoria. Há uma diferença em puxar a roda e tirar a roda. Puxar é iniciar a roda; tirar é compor uma roda. Quem compõe, “tira uma roda”, cria um texto com uma base melódica previamente conhecida e ensina ao grupo a roda nova.

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).

Ah! O desejo de dançar e girar livremente! A roda como libertação de uma rotina imposta por um sistema social que não atende às necessidades dessas mulheres. O canto, antes presente no trabalho, é atravessado pela necessidade de existir: encantaria, o som que se repete em busca de um tempo outro, um tempo mítico. Octavio Paz, poeta e pensador mexicano, me ensina que "o mito é uma realidade flutuante, sempre disposta a se encarnar e voltar a ser", *apois!* É a roda e seus ritmos, girando e voltejando, repetindo os versos, que faz com que o mito regresse. A roda, em sua poética oral, age como a poesia descrita por Paz: volta a existência de dois jeitos, no momento em que se puxa uma roda e, depois, quando cantadeiras e público revivem as imagens e memórias pelo ritmo da roda. 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).

É no corpo em movimento que se recria o tempo. Corpo; movimento; palavra cantada; brincadeira; ritmo. É a arrumação necessária para a manifestação de uma poética oral onde "o corpo encena o discurso". (ZUMTHOR, 2010, p. 224). Não seria ingênuo pensar que a circularidade da dança dos grupos de roda de Quixabeira são parte do canto que se repete. Piso e repiso. Postas em roda, círculo ritual, cantadeiras cantam, dançam e rodam, e enquanto a roda se mantém em movimento, elas se unem em outra dança, também dando voltas, no centro da vida.





# A RODA – UM MODO DE VIDA É UM FAZER LITERÁRIO

25  
e eu faço parte dessa circunferência  
circulos, retângulos, quadrados, cilindros,  
passa, passa, as coisas mudam e saem do lugar,  
passa, passa, o tempo do mundo roda, roda,  
O mundo roda, roda, roda, roda, roda, roda,  
parece que tudo não passa de um absurdo

25

25 PEREIRA, Carluce.  
Poema O mundo roda.  
Disponível em: <<http://gmouzinho.blogspot.com/2009/10/o-mundo-roda-carluce-pereira.html>> Acesso em: 19 de fevereiro de 2020.

**E**m mais uma abertura de seção, vejo a arte visual conversando com a tese, parte integrante dela. Numa espiral de gente retrata com as já conhecidas figuras de cordel que tanto remetem ao universo sertanejo, a ancestralidade da roda se agiganta em mulheres negras e indígenas. Os pés que levantam poeira e fazem em seu arrastar o cadenciado da roda; os cantos de trabalho exemplificados pela quebra do licuri e pela bata de feijão. Esta seção fala da roda, o modo de vida da nossa ancestralidade que hoje, fora da vida agrícola e em comunidade, é também lido como performance e fazer literário.

Tem gente, e não é pouca, cantando *roda* no município de Quixabeira. Tem gente que canta por cantar, gente que canta por lembrar, gente que canta pra existir. *roda* é pra cantar e pra dançar, então percebo que as *rodas*, da forma que aqui as conheci, não aparecem em estudos que me permitam analisar sua variedade. A *roda*, às vezes, é chamada de cantiga, mas em nada se aproxima das cantigas de roda infantis. É outra coisa. Tenho então que *istuciar* um jeito de definir a *roda* do jeito que é feita e entendida no município de Quixabeira. É samba? É coco? É cantiga? É nada disso não, é *roda* mesmo que chamam aqui.

Mas tanta coisa é feita em roda! Fui *fuçando*, *escrafuchando*, *esmiuçando*. e achei umas definições de outras rodas por aí e tem de um tudo em rodas. Cecília Warschauer (2017) é pedagoga e desenvolveu metodologias de ensino a partir de atividades realizadas com seus alunos, os quais ficavam dispostos na sala de aula de forma circular, em roda. Na simbologia da roda, Warschauer (2017) construiu um método. Eu sei que essa não é a minha roda, quer dizer, não é a roda que quero apresentar, mas me interessa por algumas definições e aspectos da roda de ensino que ela traz.

Primeiro, o que a autora chama de Roda – assim mesmo, grafado com letra inicial em maiúsculo – tem como característica “reunir indivíduos com histórias de vida diferentes e maneiras próprias de pensar e sentir, de modo que os diálogos nascidos desse encontro não obedecem a uma mesma lógica” (WARSCHAUER, 2017, p. 67). Embora o que a autora traga esteja no campo da atividade pedagógica, uma metodologia de ensino, penso poder extrair alguns fundamentos para conceituar as rodas, expressão da poética oral de Quixabeira.

A princípio penso na grafia da palavra. Cecília escolhe grafar a Roda com a inicial em maiúsculo, marcando assim quando fala da metodologia que propõe – já que o termo roda é bastante genérico e pode ser aplicado em diversas situações a partir do seu contexto. Depois, na hora de escrever costumo fazer minha escolha de grafia para distinguir as *rodas* de Quixabeira de tantas outras existentes, vou grafar a de cá em itálico e com letras minúsculas, *roda*<sup>26</sup>.

Pensando então nas *rodas*, expressão da poética oral de Quixabeira, posso compreendê-las de forma semelhante ao que Warschauer (2017) apresenta do seu método de ensino. Se compreendo as *rodas*, a princípio, como um modo de vida, preciso entendê-las como espaços em que mulheres com diferentes trajetórias e de pensamentos distintos se reúnem para produzir oralidades.

Opá! Vamos então conceituando as *rodas* de Quixabeira como uma produção poética oral formada por mulheres que em suas jornadas particulares constroem um espaço social em que a memória individual é acessada na construção de uma memória coletiva. Essa construção social faz parte de estratégias de sobrevivência e resistência desenvolvidas a partir das experiências comparilhadas na coletividade.



Como é feita as batatas de feijão:



Essa bata de feijão foi filmada em Serra Preta, mas é o mesmo método em toda a Baía do Jacuípe, Território de Identidade do Estado da Bahia ao qual Quixabeira também pertence.

<sup>26</sup> Justifico a escolha de usar só minúsculas para roda. Faço tal uso, porque parti da compreensão do maiúsculo como individualizador e designador de exclusividade enquanto o minúsculo está para a oralidade e coletividade.

Partindo dessa primeira definição de *roda*, para não seguir *descabeçada* por aí, *cismo* por cá para entender como se dá a *roda*. Com isso, *carece* dizer que a *roda* é movimento corporal e, portanto, individual; mas também é social, já que ninguém faz *roda* sozinho e, para isso, há a *arrumação* dos grupos. Cada grupo foi formado em uma localidade do município, representativos de suas comunidades.

Segundo dona Fidelcina, antes não tinha isso de grupo pra cantar *roda*. Se tinha safra, tinha festa; se tinha festa, tinha *roda*. Quebrando licuri, alguém tirava uma *roda* pra entreter o serviço. Era um bater de pedras e o canto compassado pelo trabalho. Serviço terminado, ia dançar no terreiro até o dia amanhecer. Os grupos tiveram início, segundo Mininha, a partir de 1998, em ocasião do aniversário de emancipação do município de Quixabeira. Cerca de 20 pessoas aceitaram o convite e se apresentaram como *Mulheres da roda*. De lá pra cá os grupos foram se organizando em suas localidades, cada um com suas especificidades.

Na performance de cada grupo, há uma interrelação entre a voz, o corpo e a dança no espaço da *roda*. Vou me fiando na hipótese de, ainda que a voz seja o vetor primordial das oralidades, essa não se faz sem a presença do corpo na *roda*. Encabulei com um dos ditos de Mininha: "*roda* é ritmo. Se não entrar no ritmo da *roda*, não fica bonito". Não tem como arrumar a *roda* sem ter voz e corpo dançando no mesmo ritmo. Essa "arrumação" envolve ainda a escolha do local, a indumentária, a escolha das *rodas-canções*, quem vai "puxar a *roda*" ... todos os elementos que marcam a performance das *rodas* são decididos coletivamente e, em alguns casos, ensaiados para a apresentação.

Para traçar a estética desse fazer literário pela voz e pelo corpo na *roda*, é preciso então *alumiar* qual é a noção de voz, de corpo e da *roda* que faço uso aqui. Só assim consigo *ajojar* as ideias para entender o que é *roda* em Quixabeira. Mas, sabedora de que isso não vai ser suficiente – pois outras oralidades também são feitas em *roda*, pelo corpo e pela voz – vou seguir em busca de *parecenças* em outras *rodas* e marcando o que diferencia da *de cá*. Vou seguir *correndo meu trecho* pra circular nos estudos de outras *rodas*: os cocos, o xirê, o samba de *roda* do recôncavo baiano e os cantos de trabalho.

Descabeçada:

Sem compreender o que é dito; confusa; perda

Cismo:

Isso de cismar é parecido com encafiar; é botar na cabeça e não desistir; remoer uma ideia.

Carece:

É precisar, ter necessidade de algo

Assuntar:

Perceber; observar

Parecença:

Similaridade; com características que se aproximam.

Mas, você pode me indagar o porquê desses cantos como pariceiras da *roda*. Espie! Os cantos de trabalho chegaram pra mim com os estudos de Sandro Santana. Se as *rodas* nascem do canto durante a quebra de licuri, as batatas de feijão e outras colheitas, elas são filhas dos cantos de trabalho. Os cocos também conheci no início da pesquisa, e desde lá que *assunto* as *parecenças* que têm com as *rodas*, na vida em comunidade, no desejo de perpetuar uma forma de vida. O samba de *roda* do recôncavo veio já no percurso do doutorado, quando li o dossiê nº 4 do IPHAN<sup>27</sup> e já na capa encontrei a primeira *parecença* [repare nas figuras aí embaixo a semelhança: chinelo nos pés, a saia rodada e seu movimento].



Figura 7 – Capa do Dossiê nº 4 IPHAN



Fonte: Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília, Dossiê IPHAN 4, Ministério da Cultura, 2006.

Figura 8 – pés das cantadeiras de roda do grupo Balanço da roseira



Fonte: a pesquisadora, 2016.

O xirê chega também no doutorado, quando professor Henrique me pergunta como se forma a roda e em qual sentido a roda gira e comecei a observar o giro das rodas, como elemento da performance. A partir daí, busquei referências de textos sobre o xirê e encontrei nele outra *pariceira* da roda. E é pra não *distiorar* o pensamento que vou esmiuçar uma por uma das pariceiras e, só então, *desanuviar* o juízo pra gente entender mais um pouco o que é roda em Quixabeira.

Distiorar:  
Bagunçar; desfazer.

Desanuviar:  
Limpar a cabeça;  
espairecer

Pariceira:  
Diz-se dos iguais; amigos;  
companheiros.

Mas antes de falar das pariceiras das *rodas*, é preciso fazer um caminho sobre a performance desta última. Depois desse trecho corrido, vai ficar mais fácil perceber as singularidades que tornam as *rodas* de Quixabeira uma poética oral com características distintas de tantas outras poéticas nessa imensidão da cultura popular nacional.

## 2.1 PISO E REPISO: ORALIDADE E CORPORALIDADE NA RODA

Começo a espiral pela voz, de onde parte toda poética oral. Nas sociedades pautadas na oralidade, a fala é, por muitas vezes, compreendida como dom divino e criadora da vida. Na tradição africana, a fala “é ao mesmo tempo divina no sentido descendente e sagrada no sentido ascendente” e, “tudo é fala que ganhou corpo e forma” (HAMPATÉ – BÂ, 2010, p.172). Na tradição judaico-cristã, o mundo foi criado pela palavra e, habitando Deus entre os homens, diz que “o verbo se fez carne”. Já na cosmogonia Guarani, “tudo o que existe nasce e é nomeado a partir de um som produzido no mundo superior, o Espírito-Música, o Grande Som Primeiro” (NASCIMENTO, 2014, p.82).

É nesse *fruiar* de ideias sobre o poder da fala, de uma voz, me volto para a palavra poética. Nela, a voz é materialização da existência e, quando cantada, a voz alcança formas outras de comunicação. Para Zumthor “o canto reivindica a totalidade concreta do homem” (ZUMTHOR, 2005, p.89) e, em meio à multidão para quem é cantado e que canta, esse som age transformando todos nesse espaço em um coletivo. Somos seres cantantes e a voz “não se esgota naquilo que ela transmite; e a oralidade põe em funcionamento tudo que em nós se destina ao outro, mesmo o gesto mudo” (ZUMTHOR, 2005, p.95). Assim, nas poéticas orais o corpo inteiro é voz, pois transmite uma mensagem que vai além da linguagem. É o mesmo Zumthor que diz que a “poesia, no impulso primeiro que a compele à existência, é anterior à linguagem” (ZUMTHOR, 2005, p.139).

Essas afirmações de Zumthor muito me interessam, e encontro no texto de Amadou Hampaté-Bâ uma ampliação desse entendimento sobre a voz. Primeiro, o historiador considera que, “sendo a fala a exteriorização das vibrações das forças”, qualquer manifestação de uma só força “deve ser considerada como sua fala” (HAMPATÉ – BÂ, 2010, p.172). A *roda*, com todos os corpos que nela volteiam, se expressando em voz e movimento, é a exteriorização de uma força; potência criativa em uma ligação de ir e vir. Nas *rodas* se canta que “o caminho de Quixabeira é de ida, é de vinda”. Esse vaivém “gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação” (HAMPATÉ – BÂ, 2010, p.173).

[...] mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo.

Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. (HAMPATÉ – BÂ, 2010, p.174)

Apois, é nesse rumo que eu vou, da fala que no vaivém produz ritmo, cadência. Na *roda*, quem tira vai determinar o ritmo do canto e o cadenciado dos pés. Leva um tempo pra entrar no ritmo da *roda*. Não é assim, de supetão. Repare no vídeo que elas chamam a

NO RITMO DA RODA  
Repare nesse vídeo como as cantadeiras do Balanço da roseira levam um tempo para que todas entrem num mesmo ritmo com corpo e voz.



### Fruviar:

Fruviar é formigamento, é ferver; é comichão, coceira; uma agonia danada.

Quando a gente diz que o juízo tá “fruviando” é porque algo tá girando no pensamento e não para.

atenção umas das outras tanto a letra da *roda* quanto ao ritmo imposto pela dupla que *tirou a roda*. E, para o ritmo, importa não só que a voz de todas estejam em harmonia, mas também que os corpos girem num mesmo cadenciado. Para um canto que não faz uso de instrumentos para marcar seu ritmo e cadência, é preciso que o corpo faça a atribuição musical para se alinharem numa mesma vibração.

Volto para o pensamento de Mininha que me *encabulou*: “*roda* é ritmo”. E, nessa *indaga* aí tem outro sujeito que concorda: Octavio Paz. Para ele, em toda oralidade, há ritmo; um tanto mais, ele afirma que toda palavra que se *ajunta* obedece a determinados princípios rítmicos. Então, a cadência das *rodas* é que chama pra junto as palavras e desperta as forças secretas da linguagem (PAZ, 1982, p. 68). Mas repare, é desse jeito que as cantadeiras de *roda* “encantam a linguagem por meio do ritmo”. É princípio rítmico das *rodas* a voz que emana dos corpos, enquanto giram – esse giro se dá em sentido horário e anti-horário, um movimento orgânico, sem uma determinação expressa por voz, é o corpo que gira; o cadenciado dos pés que, em seu arrastar de chinelos, provoca um som único e compassado. Corpo e voz determinam o ritmo da *roda* e, depois de *pegar o ritmo*, também se dança enlaçada à outra, voltejando no centro da *roda*.

Figura 9 – Graça e Mininha dançando no centro da *roda*



Indaga:

Perguntação; falatório.

Ajunta:

Que se une.

Encabular:

É parecido com encafiar;  
é ficar pensando sobre.

Fonte: acervo da pesquisadora, 2016.

Repare, então, que, mesmo a de cá querendo analisar voz e corpo separadamente, no final das contas, um complementa o outro para coser o sentido da *roda*. As *rodas*, sejam aquelas guardadas na memória de uma vida em coletividade e reproduzidas por cada grupo, sejam as que são compostas para algum evento em específico, passam pelo processo de escrita muito mais como registro de memória do que artifício de composição. Mas, o seu sentido total só se concretiza na oralidade e em presença do corpo. É conversando, ou melhor, lembrando das conversas que já tive com as cantadeiras que posso exemplificar melhor essa concretização da *roda*.

Quando conheci Dona Nega em Jaboticaba, líder do grupo *Meninas sabiá*, ela me disse com orgulho: “nós somos responsáveis pelo show do licuri”. Falou sobre o envolvimento do grupo com a comunidade, através do sindicato de trabalhadoras rurais de Jaboticaba e da COOPES. Nessa conversa, Nega me mostrou um livreto com o registro das *rodas* que fazem parte do repertório do grupo *Meninas sabiá*. Na sede do município, em Quixabeira, as conversas com Mininha foram muitas, nos conhecemos há alguns anos, pois fomos colegas de trabalho. Mininha e eu fizemos uma coleta de 13 *rodas* que integram a memória coletiva do grupo *Balanço da roseira* e mais 10 *rodas* compostas para eventos, em que foram convidadas. Sobre as composições, Dona Fidé me disse que ela *tira a roda* na cabeça, depois anota pra não esquecer e ensinar pras outras.

A memória é o terreno em que a *roda* é plantada, seja a *roda* tirada pra um evento, seja quando se *puxa uma roda* já conhecida e as outras acompanham. Dona Creuza já tinha me avisado: “uma *roda* puxa outra, é memória que puxa outra memória”. Leda Martins vai trazer o convite para pensarmos na memória em outros ambientes além da escrita. Esse convite é para reconhecer como lugar da memória a voz e o corpo. Explorando o termo “*grafia*” em sua etimologia, Leda Martins afirma que “o *graphen* grego é muito mais expansivo e inclusivo do que as seculares relações semânticas, eleitas pelo Ocidente, nos fazem crer [...]” (MARTINS, 2003, p.64). O termo vai além do que compreendemos como métodos de inscrição e *grafia*, estando dentre estes, o corpo.

Para nos ajudar na compreensão, ela traz outra aproximação. Da mesma raiz *ntanga* – em uma das línguas bantu, do Congo – são derivados os verbos escrever e dançar “que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição do conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance” (MARTINS, 2003, p.65). E chegamos em um ponto importante para compreender a *roda* como um fazer literário a partir do que a autora nos apresenta: a performance.

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se *grafa* no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p.66)

Vou me fiar na mesma hipótese de Leda. O corpo das cantadeiras de *roda*, quando em performance, é o local onde se guarda o conhecimento ancestral que carregam. Esse saber-fazer está escrito em cada movimento, do arrastar de pés ao giro horário e anti-horário; das duplas que se abraçam e dançam no meio da *roda*; da voz que *puxa*

a *roda* às que respondem os versos em coro; dos versos que se repetem até que os corpos girem no ritmo da roda; no corpo vestido com a saia de chita e pés calçados em chinelas. É tudo performance. Fazer *roda* se repete na vida dessas mulheres como local de inscrição social, recriação de uma cultura popular, transmissão de uma história e revisão da memória de todo o conhecimento que habita em seus corpos. A voz. O corpo. O giro. A repetição. A dança. A *roda*. Partes que fazem um todo complexo, orgânico, ritualístico.

Leda Martins nomeia esse movimento performático “grafado pela voz e pelo corpo” de oralitura. Da forma como nos apresenta o conceito, não se refere unicamente a formas culturais da tradição oral, mas ao que habita na performance como “traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade” (MARTINS, 2003, p.77). A oralitura só pode ser compreendida no espaço da performance como “uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos vôlejos do corpo” (MARTINS, 2003, p.77).

Compreendo, dessa maneira, as *rodas* de Quixabeira como oralitura, pois é quando se junta a palavra cantada e a performance do corpo que a *roda* se inscreve no campo das poéticas orais. Voz e corpo unidos em um conhecimento ancestral que se manifesta em um processo ritualístico, já que há premissas para a roda: “roda é bonita de noite”, “roda é ritmo”, “precisa entrar no ritmo da roda”. Leda Martins, ao tratar dos Congados, assegura que “a palavra vocalizada ressoa como efeito de uma linguagem pulsional do corpo” e coloca aqueles que emitem essa voz num espaço de “expressão, potência e poder”. A palavra dita – nas *rodas*, cantada – é escrita na “performance do corpo, lugar da sabedoria” (MARTINS, 2003, p.78). Essa sabedoria se apresenta no corpo que canta e dança na *roda*. Se a palavra divina na cosmogonia africana, guarani ou judaico-cristã, é força criadora; na *roda* corpo e voz, são linguagem na recriação.

Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado. [...] O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do corpus cultural. (MARTINS, 2003, p.78)

Disso as cantadeiras sabem bem. A roda, antes canto de trabalho, louvação religiosa, festa no terreiro após o trabalho concluído, hoje se apresenta como manifestação da cultura popular, poética oral, o “show do licuri”. Uma tradição inventada<sup>28</sup>, recriada. Um deslocamento dando espaço para recriação. Não se canta só o que se lembra, novas rodas são feitas a cada apresentação. As cantadeiras transformam sua realidade no momento da performance, saindo do seu lugar comum na sociedade para um local de destaque e, a partir da poética oral que produzem, cantam temas da atualidade. Então, roda é também memória; memória do corpo articulada na voz.

Sobre corpo e memória como espaços da recordação, Aleida Assmann, (2011) diz que, embora seja incontestável “a descoberta de que as memórias são reconstruídas sempre no presente”, isso não exclui o passado na composição

<sup>28</sup> 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).

das memórias. Ainda que a memória carregue consigo a questão da não confiabilidade, a autora aponta a língua como um dos pontos estabilizadores no processo da recordação, afirmando que “é muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural” (ASSMANN, 2011, p.268). É pela língua, pelo que falamos, que nossas recordações são estabelecidas e socializadas. Cantando e contando histórias, as cantadeiras de *roda* constroem uma memória coletiva ao partilhar suas memórias individuais<sup>29</sup>. As *rodas* são lembradas, porque são cantadas: encantamento vocalizado que emerge da memória do corpo. Como um mantra, uma reza, encanteria, sua repetição fixa no corpo uma escrita ancestral.

Porém, a língua não é o único estabilizador da memória. Assmann (2011) exemplifica outras três possibilidades: afeto, símbolo e trauma. Desses, trago para análise o afeto e o símbolo. Experimentos psicológicos confirmam “a importância do afeto para a memorização das recordações” (ASSMANN, 2011, p.270). Recordação e afeto estão “acoplados de modo consciente” e, nesse caso, temos uma relação complexa, pois o que nos afeta foge ao nosso controle. Memória de afetos, a *roda* faz parte de recordações individuais. Dona Josefa, uma das integrantes mais idosas no grupo Balança da roseira, me disse que toda *roda* tem uma história, sempre criada para contar do cotidiano da comunidade. E, ainda que ela não se lembre mais da história “por trás” da *roda*, os versos permanecem na memória.

Sabedoras que não podem reconstruir essas experiências passadas com precisão, cada *roda* faz parte de um processo de reconhecimento e reconstrução de uma lembrança. É, na *roda*, que as cantadeiras se aproximam daquilo que as permite continuar inseridas num mesmo grupo, partilhando das recordações de forma mútua. O repertório de *rodas* partilhado por todos os grupos é lembrança de uma vida em comunidade, muitos com indicadores da vida no campo. Um exemplo disso é o fato de Quixabeira ser conhecido na região por sua Feira de Gado, às quintas-feiras. Em um espaço destinado a essa atividade, o curral onde são feitas as negociações recebe animais de várias regiões e mantém um dos aspectos que liga o município à sua produção rural. As *rodas*, por sua vez, cantam essa atividade pecuarista na região:

*A boiada veio de Minas*

*Cheia de gado mineiro*

*Eu sou boiadeiro*

*Eu sou boiadeiro*

*Eu sou boiadeiro*



<sup>29</sup> Ao falar de memória individual e coletiva, é preciso retomar o conceito de Halbwachs (2006), para quem nossa memória é constituída das nossas lembranças em combinação com a memória coletiva dos grupos que participamos e da realidade em que estamos inseridos. A memória do indivíduo está ligada à memória do grupo. Dessa maneira, a memória coletiva abrange a memória do grupo e de cada indivíduo que o compõe. Partilhando do ponto de vista do autor, 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.

Não há um registro específico da presença de compra e venda de gado vindo de Minas Gerais na região. O que é validado aqui é uma memória de afeto, pró Terezinha uma vez me disse que essa é uma das *rodas* que ela mais gostava, achava bonito. Esse sentimento de beleza pela sonoridade do que é cantado na *roda* diz de uma experiência individual. Experiências individuais e coletivas se unem para estabelecer uma memória, já que a memória afetiva vai ter por base “uma experiência psicofísica que escapa não apenas à verificação externa, como também à revisão própria” (ASSMANN, 2011, p.271).

O último estabilizador da memória ao qual vou recorrer nos estudos de Assmann é o símbolo. Fazendo uso de uma das afirmações de Halbwachs (2006), para o qual todo fato histórico e toda personalidade, quando entra na memória social, é transposto a um símbolo que lhe atribui sentido e o torna parte das ideias de uma sociedade, Assman assegura que as “recordações formuladas” são como uma reinterpretação para estabilizar recordações no desenvolvimento de uma identidade pessoal (ASSMANN,

2011, p.275). Não quer dizer que é história inventada a esmo. As *rodas* são parte da simbologia da memória cultural de Quixabeira. Participam da *roda* histórias de vida. Essas histórias são recordações reinterpretadas por cada cantadeira e, ao partilhar suas histórias individuais, contribuem na formação de uma memória coletiva. O afeto potencializa os elementos dessas recordações. Mas, não se constrói essa memória só de afetos. Ao transpor essa recordação para o campo do símbolo – e a *roda* é símbolo de uma vida em comunidade, de uma expressão cultural –, as *rodas* ganham força nesse espaço de recordação “por prática rotineira e repetição”. A roda tem que girar.

O que é o afeto para as recordações da juventude é o símbolo para as recordações da velhice. Afeto e símbolo são estabilizadores de espécies bem diferentes. A recordação que ganha a força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular. (ASSMANN, 2011, p. 275)

A particularidade do significado que é dado às rodas em Quixabeira é também uma recordação da velhice, interpretação da vida vivida e contextualizada no presente. Porém, essa conversa da roda como coisa de velha vai ficar mais frente. Vou organizar as ideias até aqui: *roda* é memória que se expressa pelo corpo em voz e ritmo; escrita nos movimentos da dança cadenciada pela lembrança de uma vida em comunidade. Eu não sei se estou *luriada da bola, tresvariando* das ideias, mas penso que, ao quebrar o licuri, o som das pedras a bater escreve no corpo o ritmo das rodas. A memória rítmica e íntima do trabalho coletivo inscreve as *rodas* no corpo de mulheres que cantam. O corpo que roda é superfície para a escrita da *roda* no corpo.

Pra completar essa roda de conversa sobre a oralidade e a corporalidade da roda, já que estamos em uma espiral, a gente volta para voz como produto do corpo; essa voz se inscreve modulante, espiralada, circula, “sai e entra sem se fixar”. Tal qual a voz, a roda é modulante, gira para onde vai o corpo, gira por fora e ao redor de si mesma. A voz, mutante por natureza, é parte do corpo que não se reduz a um espaço, mas alonga e prolonga esse corpo, *locus* de origem, referência. Nesse movimento sinuoso, trapaceira, a voz se desdobra em *perpetuum mobile* (MATOS, 2018, p.174).

O ritmo da *roda*, ditado pelo arrastar de pés, sem qualquer instrumento musical que as acompanhe, revela que “o som é sentido pelo corpo e transformado em movimento” (MATOS, 2018, p.174). Em sua leitura de Zumthor, Matos apresenta a voz ligada ao corpo pelas vibrações corporais. Volto ao dito por Mininha: *roda* é ritmo. A voz é acompanhada de outros sons não vocais, o arrastar de pés. “Há, portanto, uma voz sonora, comprometida exatamente com o som, e uma voz muda, não comprometida exatamente com o som, mas aliada ao som e que contribui para a produção da mensagem verbi-vocal” (MATOS, 2018, p.175).

A performance das *rodas* em Quixabeira é, portanto, *roda-canção-performance*: uma junção de signos corpo-palavra-voz na construção de uma poética local. *Roda* é poesia. É a poesia não está só na palavra dita/cantada. É poesia do corpo. Se “a palavra originalmente não é letra, mas voz e corpo” (MATOS, 2018, p.177), a poesia na *roda* está no conhecimento que circula entre as mulheres que tecem esse fazer poético, “espaço livre de circulação e dança dos saberes, que fecunda culturas, insemina civilizações” (MATOS, 2018, p.178).

Poéticas orais. Trago reflexões sobre textos poéticos atravessados pela vibração da voz e pela coreografia do corpo e da imagem. Falo de uma poesia vocalizada

Luriada da bola:  
Vovó dizia que luriado da bola é estar confuso, perdido.

Tresvariando:  
Atrapalhando, confundindo.


e imagética como instrumento para a sensibilização e conhecimento de si e do mundo. Falo da incorporação da voz, do corpo, envolvendo olho e mão, para apreensão e expressão do texto poético. Andarilha, a voz poética corre mundos, com modulações e articulações variadas. (MATOS, 2018, p.182)

Em Quixabeira, a voz poética se articula na *roda*, corre trechos e veredas do sertão, sem qualquer acompanhamento além do próprio corpo adornado. Corpo e voz, dançando na *roda*. O espaço da *roda* é local seguro para o levantamento de vozes femininas que não apenas contam e cantam suas histórias individuais, mas que fazem desse momento um espaço da memória coletiva. Reivindicam o seu momento de festa, fazem do “poético como um *locus* de resistência e transgressão” (MATOS, 2018, p.182).

## 2.2 NA PANCADA DA PEDRA, NO RASTAR DOS PÉS

Sabedora dessas características da roda, sigo correndo os trechos da escrita que me propus a fazer, pensando na *roda* como elemento simbólico para, a partir daí, coser essa dita teoria de um fazer literário em corpo e voz. Vou entendendo que tem é gente por aí pensando redondo.

É vou seguindo um caminho também redondo pra tentar entender como coloco na *roda* as relações entre corpo, dança, música e a poética oral. Giram em meu pensar diferentes vozes na circularidade de outras rodas da cultura popular e suas poéticas orais.



“Na Quixabeira  
Ninguém pode mais dormir  
Com a pancada da pedra  
Na quebra do licuri”<sup>30</sup>

Pensar a roda, círculo, símbolo sagrado em diversas culturas e religiões por todo o mundo, me leva ao Dicionário de Símbolos<sup>31</sup>. Os autores iniciam a simbologia da roda através da imagem circular: o círculo como símbolo da perfeição. No entanto, acrescentam que a roda tem certa “*valência de imperfeição*, porque ela se refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua, portanto da contingência e do perecível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.783). Pronto. Esse é o prumo da roda, vereda de possibilidades, morada da criação, ensinamento ancestral. E, nas muitas possibilidades de fazer uma roda, ela é espaço de deslocamentos. O que está no cotidiano ordinário, na roda, se faz extraordinário; quem entra na roda foge do cotidiano: mulheres que buscam o protagonismo de seus corpos e vozes. Mas essa conversa a gente arredonda mais pra frente. Bora girar.

Encontrei ainda nesse dicionário que, na significação cósmica, é a rotação da roda constante renovação, e que a roda vai girando por conta da velocidade que adquire. E ele segue com mais definições: a roda é representação do mundo; a roda é símbolo da mudança; é revelação divina. Mas, muito me interessa quando é dito que a roda tem como simbolismo próximo, o da espiral que “com seus movimentos alternativos de evolução e involução, corresponde ao *solve et coagula*”<sup>32</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.785). Os movimentos da roda levam assim para muitos caminhos. Desmancha e refaz. Alternando movimentos, se mantém viva no município de Quixabeira. Partindo de um universo rural e comunitário, as rodas habitam na memória das mulheres que a fazem aliadas à quebra do licuri. É na pancada da pedra do quebrar do licuri que se escreve essa memória. Escrita do corpo. Ritmo das rodas.

<sup>30</sup> Roda cantada na Quixabeira há muitos anos. Aprendi essa com painho. Todas as vezes que mainha passa a tarde quebrando licuri, ele canta pra ela.

<sup>31</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera Costa e Silva [et al.] 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

<sup>32</sup> Em latim, a expressão se refere a um princípio alquímico que quer dizer “desmontar e unir”. É o princípio básico das transformações do metal e da química.

É eu já voltei a falar de ritmo, não é? É que vou circulando, e nessas voltas encontro outros textos que me ajudam a entender e apresentar as rodas de Quixabeira. Pesquisando sobre corpos moventes, cantantes, errantes, dançantes. Falar da *roda* como dança é manter sua feitura em comunhão com o corpo. Voltejo, então, sobre a feitura da roda através das definições propostas por Garaudy (1980), compreendendo a dança como do movimento do corpo e parte do jeito que os povos sempre encontraram de existir, de viver. Quando o filósofo diz que a dança é um modo de existir, uma “relação ativa entre o homem e a natureza”, ele rememora os mais diferentes momentos em que a dança se faz presente para a humanidade.

Não apenas jogo, mas celebração, participação e não espetáculo, a dança está presa à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte. Os homens dançaram todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a sementeira e a colheita. (GARAUDY, 1980, p.13)

Marcando a dança como modo de vida e compressão do mundo o autor faz um apanhado histórico dos movimentos do corpo que dança: no paleolítico, as danças traçadas nas cavernas indicavam um ritual para a caça, “primeiro conhecimento sintético e estético do mundo”, antes mesmo do conceito e da chegada da palavra; no antigo Egito, para acompanhar a dança dos corpos celestes, imitavam os astros em um balé simbólico, “contemporâneo do nascimento da astronomia” e assim, pela representação do movimento dos planetas, entendiam as leis dos ciclos naturais em dias e estações. Previam assim o momento oportuno para plantios e colheitas.

Ainda em conformidade com a natureza, a Índia fez da dança de Shiva a expressão das atividades divinas: criação e manutenção do universo, destruição e reencarnação, e, ainda a libertação da consciência do que se é. Shiva é “o deus que dança” – e essa dança é também cíclica. “A dança é então um modo total de viver o mundo: é, a um só tempo, conhecimento, arte e religião” (GARAUDY, 1980, p. 14-16). Mas o filósofo não para por aí; ele ainda *istuceia* que dançar é também “realização da comunidade viva dos homens”, ou de um jeito mais bem-dito por ele, “é pelas danças e pelos cantos que o homem se afirma como membro de uma comunidade que o transcende” (GARAUDY, 1980, p. 19).

É é nesse prumo de conversa que vou pensando nas *rodas* de Quixabeira. Conheci as rodas já adulta, trabalhando como professora, através de Edinalva Brito, popularmente conhecida como Mininha, coordenadora pedagógica e cantadeira de *roda* no município. Muito antes de pensar em tornar as *rodas* tema para pesquisa, conversamos e cantamos em uma tarde, na sala da secretaria de educação. Descobri que eu também conhecia algumas *rodas*, cantadas em casa por *painho*. Já girava em meu corpo um saber que eu não tinha muita certeza de onde vinha. Chegou o momento do mestrado, e o que circulava no meu pensamento eram as *rodas*, as mulheres da *roda* – como ainda são chamadas por lá. No processo do mestrado, vivenciado com o grupo *Balanço da roseira*, entendi que a *roda* é canto; é performance; é corpo e ritmo; é saber e modo de vida.

As mestras da *roda* em Quixabeira – sim, há prevista uma cerimônia para concedê-las esse título, organizado pela Academia Quixabeirense de Pedagogia<sup>33</sup> – já me segredaram que *roda* é ritmo, e se não entrar no ritmo da *roda*, não presta. O ritmo da *roda*, já disse, se dá no corpo. Não há instrumentos musicais que as acompanhem. É o arrastar de pés e a voz que faz a *roda* girar. É ela não gira em um único sentido; é o corpo coletivo que se move, ora para direita, ora para esquerda. Nesse giro eu volto para Garaudy, que faz outra

<sup>33</sup> A AQPED é uma instituição inspirada na Academia Brasileira de Letras e como tal, se propõe a ser um ambiente de trocas intelectuais. Seu objetivo é a valorização da Pedagogia, sendo esta uma área de conhecimento científico, dotada de valor inestimável para educação, assim como dos pedagogos como cientistas da educação, com espaço de atuação regulamentado pelas diretrizes curriculares competentes da sua área.

*indaga*: “Dançar a vida não seria, antes de tudo, tomar consciência de que não apenas a vida, mas o universo, é uma dança, e sentir-se penetrado e fecundado por esse fluxo do movimento, do ritmo, do todo?” (ÇARAUDY, 1980, p. 25-26).

Então, *roda* também é dança e tem um jeito de dançar *roda*. De mãos dadas, espiralam no espaço de apresentação e vão cantando pra pegar o ritmo – a roda vai se formando. Quando adquire o aspecto circular, seguem girando em sentido horário e anti-horário conforme o corpo determine – às vezes as mãos se soltam, às vezes permanecem unidas até que o ritmo seja estabelecido. Volteando, chamam para o centro da *roda* um par, é hora de entrar no meio da roda; dançam enlaçadas, circulam pela roda que não interrompe seu giro. O que define o ritmo da roda é o arrastar dos pés e a voz, o canto.

Você, do lado de lá, deve então estar querendo saber como esse *cunverseiro* chega na *roda*. É que as mulheres que cantam e dançam *roda* – nomeiam o que fazem e descrevem por que fazem. Ao iniciar minhas conversas com as mestras, eu ainda oscilava em como tratar da poética oral que elas tecem ali. Ora chamava de cantiga de roda, de canção, de quadras...e custou pra entender que elas só chamavam de *roda*. Eu, pesquisadora, na época mestranda, achando que podia nomear o que já tinha nome: é *roda*. “Bora cantar *roda*?”; “Vai ter *roda* hoje?”; “Essa *roda* é bonita”; “Tira uma *roda* aí!”; “*roda* só é bonito de noite”; “*roda* é ritmo”. “*roda* é festa”.

Agora, estou eu cá tentando *escrafunchar* esse povo que pensa redondo pra mostrar que em Quixabeira tem uma poética oral chamada *roda*, responsável pela sobrevivência de uma cultura e modo de vida, porque *roda* é de um tudo. E num é que achei Bachelard falando da fenomenologia do redondo? Que boniteza!

“O ser é redondo” se tornará para nós um instrumento que nos permita reconhecer a primitividade de algumas imagens do ser. As imagens da *redondodeza plena* nos ajudam a nos congregarmos em nós mesmos, a nos dar a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar nosso ser intimamente, pelo interior. Porque vivido a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo (BACHELARD, 1978, p.350).

Marminino! As mestras da *roda* já sabem disso! E sabem no corpo! As *rodas* chegaram ao corpo-memória de cada uma através de uma atividade agrícola e comunitária: a quebra de licuri. Agora, espie, ninguém quebrava licuri sozinho porque demora demais. Quebrar licuri era atividade coletiva. Junta todo mundo em um terreiro, pega as pedras, – a de botar e a de bater – senta em círculo: os licuri no meio, todo mundo se vê, brinca de quem quebra mais, canta no ritmo do bater das pedras... terminou de quebrar, de debulhar... é festa! Bora varrer o terreiro e dançar! As imagens do ser que elas simbolizam na memória é redonda; a identidade da *roda* é o licuri; é o que foi e é vivido; nos ciclos da natureza – e faço uso das palavras delas – se tinha safra, tinha festa!

Mas, e hoje? Cada um que quebre seu licuri sozinho? Mas não dá pra fazer *roda* só! E, se “o mundo é redondo em torno do ser redondo” (BACHELARD, 1978, p.350), a *roda* encontra espaço pra girar. A circularidade da vida leva a *roda* no corpo, na memória, e transmuda. *Roda*. Performance. Dança. Canto. Ritmo. Poesia. Vida!

## 2.3 EU SOU SUAS PARICEIRAS

Nesse *leprego* das *rodas*, buscando sua identificação e seu modo de fazer, preciso então esparramar as ideias como quem brinca de *capitão*<sup>34</sup>. Para isso, vou *catar* quatro estudos de outras *rodas* e espalhar aqui: os cocos, o xirê, o samba de roda do recôncavo baiano e os cantos de trabalho descritos por Sandro Santana. A *roda* vai ser a quinta pedrinha; a que vou jogar para o alto, enquanto pego uma a uma as outras quatro. Assim, brincando, espero que as *pariceiras* das *rodas* de Quixabeira me ajudem a inscrever mais essa poética oral no rol das já conhecidas na academia.

Nesse jogo de *catar* e *aparar*, bora pra primeira pedra. Vou me fiar nos estudos dos cocos analisados por Maria Ignez Ayala. Começo pelos cocos, os quais primeiro *iscrafunchei* proximidades com os elementos da *roda*. Assim como nos cocos dançados predomina o coletivo, na *roda* também carece de gente pra dançar e puxar a *roda* – e quanto mais gente, mais bonita a *roda* – ou seja, tem que ter gente disposta pra entrar na *roda*. É da natureza da *roda*, portanto, o coletivo.

Observando a formação das *rodas* no município de Quixabeira, me proponho a uma análise do significado de cada uma delas, apresentadas pelos corpos dançantes e vozes das mulheres cantadeiras. Ao *curiar* os cantos e danças dessas mulheres, estamos *curiando* um patrimônio imaterial da cultura do semi-árido baiano. Uma herança da feitura de um bem cultural que é transmitido pela oralidade, num fazer poético que permite à essa comunidade uma afirmação de sua identidade. De forma semelhante, segundo Ayala, os cocos podem ser analisados como afirmação de uma identidade cultural e verificados em “situações e condições que colocam os cocos em relação com outros tipos de dança e de poesia populares e de outras minorias” (AYALA, 1999, p.233). Essa é a proposta de verificação que pretendo seguir, colocar as *rodas* em relação a outras manifestações das danças e poéticas orais.

Ayala me levou a Mário de Andrade e a documentação reunida por ele para a elaboração de um livro sobre a música popular no Nordeste. Eu já tinha ido a Mário de Andrade para falar da importância dos modernistas 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. Além disso, é reconhecida sua influência em experimentos que inauguram as políticas públicas culturais no Brasil. Mas, agora me deparo com outro Mário de Andrade, em uma escrita apaixonada na introdução do inacabado “*Na pancada do ganzá*”:

Este não é um livro de ciência, evidentemente, é um livro de amor. Estarão sempre muito enganados os que vierem buscar nele a sistemática dos fatos musicais e poéticos do Nordeste. [...]

[...] não pretendi fazer obra de etnógrafo, nem mesmo de folclorista, que isso não sou: pretendi foi assuntar, atocaiar com mais garantias a namorada chegando. Se acaso algumas constâncias me interessaram mais, se alguma nova eu terei fixado, foi sempre por essa precisão que tem o amante verdadeiro, de conhecer quem ama. Não tanto pra compreender o objeto amado em si mesmo, como pra se identificar com ele e milhormente poder servi-lo e gozar. (ANDRADE, 1984, p.387-388)

*Leprego*:  
Trabalho dificultoso.

34 Jogo infantil feito com cinco pedras ou sementes de mulungu em que estas são espalhadas no chão; uma é escolhida, lançada ao alto para o jogador recolher as do chão sem deixar nenhuma cair.

À maneira de Mário de Andrade, meu propósito não é feitura de etnógrafo – embora venha a usar destes, algumas estratégias. Busco um entendimento das *rodas* com o auxílio de suas mestras cantadeiras, pelo que revelam no discurso público, nas práticas de vida, na teia das memórias individuais e coletivas, a forma que tecem a própria história com a história das *rodas* em Quixabeira. Vira e mexe aparece uma *roda* que antes ninguém se lembrava; muitas *rodas* trazem consigo uma história, por vezes esquecida. Como renovo, surgem novas *rodas* com melodias já antes conhecidas; temas atuais, locais e universais. A *roda* é ciclo constante.

Semelhante aos dançadores e cantadores de cocos apresentados por Ayala, muitas das cantadeiras de *roda* demonstram em seus relatos um saudosismo, vínculo com o passado “antes era mais animado”. Esse é um ponto comum em outras manifestações da cultura popular. Falando das *rodas*, nem todas as cantadeiras são “nascidas e criadas no município de Quixabeira”. Ao chegarem aqui, encontraram mulheres com histórias parecidas, e as *rodas* foram o “elemento integrador” e “componente de uma afirmação de identidade cultural” (AYALA, 1999, p.233).

Seguindo na brincadeira a pedrinha de jogar agora é o xirê: dança sagrada que se faz de forma circular. É dança, é roda, é festa e é brincadeira. Segundo José Beniste, no Dicionário yourubá-português, xirê quer dizer brincar. Para Juracy Rosa Júnior (2018), xirê é “ritual público de caráter festivo, cuja tradução do termo é festa” (ROSA JÚNIOR, 2018, p.15) e ainda que, sendo festa, não se distancia do sagrado. Rosa Júnior ainda atenta para as expressões utilizadas por praticantes do candomblé, referindo-se a ir a um xirê dizendo que vão “brincar candomblé”. *Roda* aqui também é brincadeira e festa que se faz espiralando em um círculo. Quem canta *roda*, também diz “brincar roda”. Mas, não é só no significado da palavra que moram as aproximações entre o xirê e a *roda*; há muitos elementos de parença nos dois, e acredito nas influências do xirê na *roda*.

Agô<sup>35</sup> ao povo de axé para fazer uso do xirê nesse meu brincar, pois, ainda que se trate de um ritual público, é elemento sagrado e deve ser tratado com o devido respeito. Peço também a *bença*, pois não faço parte desse espaço religioso, e como quem respeita os que antes de mim vieram. Usar o xirê como *pariceiro* da *roda* é compreendê-lo como elemento de construção de um pensamento para além do ritual religioso: um modo de vida; marca identitária de um povo; representação de uma estrutura social.

Ao acontecer, o xirê apresenta e representa toda a estrutura simbólica da religião. Mesmo sendo parte do sistema religioso, durante o xirê se percebe a construção do pensamento religioso, a manifestação da identidade do grupo, a organização hierárquica da estrutura social, a manutenção da tradição. Tudo aquilo que o grupo é e representa mostra-se durante o xirê, para o outro, o público em sua totalidade. (ZENICOLA, 2014, p. 67).

Rosa Júnior (2018) apresenta o xirê como uma festa sazonal, que tem como objetivo celebrar o ciclo anual de cada Orixá homenageado. Além desse calendário fixo, “podem acontecer festas relativas à iniciação de novos membros e também festas em que se comemora a passagem dos anos da primeira etapa de iniciação” (ROSA JÚNIOR, 2018, p.95). Sobre esse calendário festivo e a organização do xirê, Beniste (2009) afirma que cada terreiro segue uma tradição que vai estar relacionada a particularidades locais, sendo influenciado por datas festivas dos santos da igreja católica. De forma semelhante, há sazonalidade nas *rodas*, seja pelas festas ligadas às colheitas – licuri, milho, feijão,

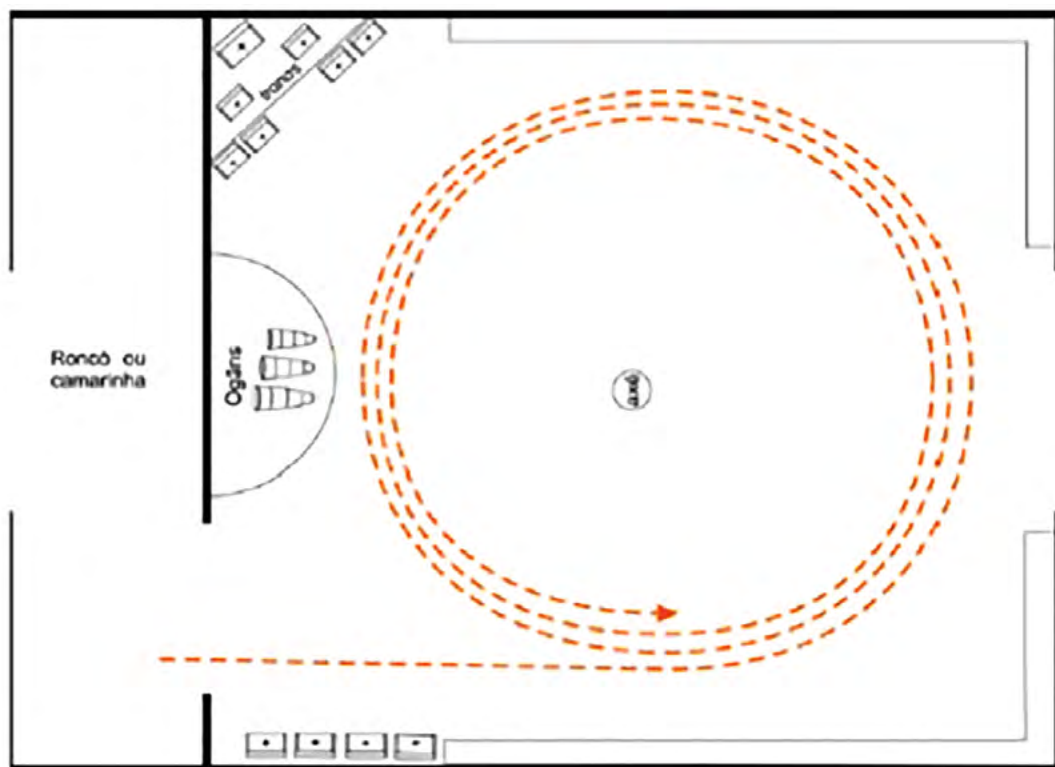
<sup>35</sup> Em língua yourubá, pedido de licença, permissão, atenção. (CASTRO, 2001, p.144)

mandioca – seja pelo calendário de datas festivas da igreja católica. Além destes, tem sido incorporados ao calendário das *rodas* outras datas como o Dia Internacional da Mulher, a Feira do Conhecimento do município de Quixabeira e a Festa anual do licuri.

Seja na *roda* ou no xirê, fica evidente a noção de comunidade. Não se faz *roda* sozinha, não se organiza xirê sem coletivo. O modo de vida apresentado foge à regularidade imposta pelas construções modernas ocidentais que tendem a valorizar individualidades. A simbologia presente na celebração revela um vínculo com um tempo passado, que se faz presente na execução da circularidade. As noções individuais de pertencimento e identidade partem do ato coletivo e, ainda que para realização da *roda* ou do xirê seja necessário o envolvimento de uma comunidade, cada um vivencia de forma única esse momento. Tal qual a *roda*, “o xirê é a expressão maior da comunidade. Nele, todos estreiam e são protagonistas. Nele, prevalece o sentido de pertencimento” (ROSA JÚNIOR, 2018, p.97).

Sobre a execução ritualística do xirê, encontro outras parecenças com a *roda*. Na descrição do xirê feita por Rosa Júnior, os filhos e filhas da casa se posicionam do lado de fora do barracão em fila ordenada por idade – sendo o mais velho o primeiro da fila e o mais novo o último – sacerdócio e hierarquia. Ao comando do sacerdote, entram conduzidos pelo ritmo dos tambores e atabaques, dançando e dando voltas circulares. A *roda* gira no sentido anti-horário.

Figura 10 – Croqui do barracão de festa, mostrando a entrada dos filhos-de-santo



Fonte: ROSA JÚNIOR, 2018, p. 105

No documentário Orixás no Brasil<sup>36</sup>, o Babalorixá Rodney de Oxóssi, do Ilé Obá Ketu Axé OmiNlá, descreve o xirê como o momento em que homens e mulheres alegremente vão festejar, vão dançar, vão brincar com os orixás. Em sua leitura do xirê, ele indica que o encontro do mais velho com o mais novo ao formar o círculo dá a ideia de infinitude, sem começo nem fim, espaço onde todos tem o único objetivo de cultuar o orixá. E, sobre o giro anti-horário feito pelo xirê, ele o interpreta como um retorno a um passado imemorial, em uma conexão do humano ao divino. Segundo Rosa Júnior, os realizadores do xirê vivenciam tal experiência em um espaço temporal incomum. Girar no sentido anti-horário age como operador do tempo: enquanto os corpos executam o ritual não se apercebem do decorrer das horas, gerando a sensação de retração do tempo.

A dança circular dos membros tem o propósito de fazer o axé circular e, nesse rito, todos doam e recebem axé, propiciando circularidade, signo central da existência do xirê. Desta forma, à medida que o ritual se desenvolve, homenageando os deuses mais conhecidos do panteão africano, o axé vai circulando (ROSA JÚNIOR, 2018, p.97).

Para formar a *roda*, as mulheres dão as mãos e adentram ao espaço da performance em fila, cantando e arrastando os pés até formar um círculo. Diferente do xirê, as *rodas* giram nos dois sentidos, horário e anti-horário. Nesse ir e vir, cantam que “o caminho da Quixabeira é de ida e de vinda”; uma conexão constante entre passado e presente se estabelece na *roda*. Se girar no sentido anti-horário encolhe o tempo, ao girar no sentido horário a roda o acelera. Transpor a barreira do tempo se dá tanto no retorno ao passado quanto na perpetuação presente da *roda*. Ao compor a *roda*, as cantadeiras circulam a cultura local. Doam o que conhecem da *roda* e recebem do presente novos temas para cantar.

Mas, como disse antes, há outras oralidades que me trazem características semelhantes às *rodas*. E fui *fuçar* lá no Recôncavo baiano o samba de roda. Quem me ajuda a *curiar* essa tão marcante manifestação da cultura popular é Nina Graeff, com seu estudo em “Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda”. No prefácio, Priscila Gomes Correa já começa dando o tom: “Quando assistimos a uma apresentação de samba de roda, estamos na verdade contemplando um aspecto, uma representação parcial, de algo muito mais amplo” (GRAEFF, 2015, p.10). E assim me sinto em relação às *rodas*. Há algo mais amplo naquela apresentação, algo que foge a análise e conclusão objetiva esperada pelo academicismo. Uma forma de expressão artística que diverge do que conheço, embora se aproxime de tantas outras culturas e tradições.

[...] dentre as variadas e ricas formas de expressão artística e cultural encontradas sob as mais diversas tradições ou culturas, todas apresentam uma experiência profunda que cabe ao pesquisador identificar, entender e expor como uma totalidade. (GRAEFF, 2015, p.10)

É certo que busco entender e deixar veredas no meio da caatinga para futuros pesquisadores. Ainda no prefácio do seu texto, Priscila Gomes Correa nos lembra que “no princípio era o ritmo”, numa referência a Nicolau Sevcenko, em um artigo sobre “as raízes xamânicas da narrativa”. Ali, encontro a referência necessária pra girarmos a roda para outro lado.

<sup>36</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fpRF26oK4aI>  
Acesso em 17 ago 2021.  
2020.

a palavra não tem um valor ou peso por si mesma, ela tem um valor enquanto ritmo, enquanto marcação, enquanto cadência.

Ela não se manifesta enquanto sabedoria, mas enquanto música, enquanto melodia. É por isso ela é capaz de convencer. Por isso ela tem a força de repor nos homens a energia que se vinha abatendo (SEVCENKO, 1988, p.126-127)

Posso afirmar, como as mestras cantadeiras de *roda* e como Priscila Correa, que o ritmo é determinante para a *roda*, para o samba de roda e, qualquer outra produção da poética oral. Mais que isso, “o ritmo também organiza a exposição da pesquisadora”, pois me proponho a circular entre diferentes produções das oralidades até a compreensão das *rodas* de Quixabeira em toda sua complexidade. E não ignoro que é esse ritmo de escrita redonda que pretendo. *Bora girar*.

Em Graeff, encontro algumas definições do samba de roda que aqui me interessam pra esta roda. Primeiro, ela afirma que o samba de roda do Recôncavo da Bahia “identifica uma tradição oral afro-brasileira”, tradição essa “que integra dança, música e poesia, desempenhando um papel fundamental e integrador no contexto cultural da região” (GRAEFF, 2015, p.13). Além disso, *assunte* que interessante, ela diz que “a principal e mais fiel fonte de pesquisa do samba de roda é ele próprio” (GRAEFF, 2015, p.17).

E não para por aí. Assim como as *rodas* de Quixabeira, o samba de roda “não precisa de uma ocasião específica para se desenrolar. Uma roda pode se formar a qualquer momento, em qualquer lugar, apenas com acompanhamento de palmas, dança e canto” (GRAEFF, 2015, p.37). E esta característica está na origem do samba, de acordo com os entrevistados por Nina Graeff em Cachoeira: abrir a roda, bater palmas, dançar e cantar. Fiquei *encafiada*. Seriam as *rodas* de Quixabeira uma variação do samba do recôncavo que migrou para o semiárido baiano? E nesse distanciamento geográfico inaugurou suas próprias formas e performances?

Quem sabe se até o final dessa conversa a gente chega em um ponto ou, talvez, só questione pra outros sujeitos buscarem responder..., mas será o Benedito? Continuo buscando entendimento do que aproxima e o que diverge nesses estilos que usam o movimento circular de uma roda como princípio. E lá vem Nina Graeff pra não me deixar esquecer: “o samba de roda é essencialmente uma roda de dança acompanhada por canto e percussão” (GRAEFF, 2015, p.37). Aí! Tendo percussão já diverge das *rodas* de Quixabeira.

Mas vou espiralar esse prumo de conversa só pra justificar o que falo sobre a *roda* da Quixabeira ser outra coisa, diferente dos cocos, do xirê e do samba de roda. E pra isso, preciso contar um acontecido comigo, destes que fazem a gente pensar na pesquisa sem nem ser lugar e hora pra isso. Era novembro de 2019, eu estava em Quixabeira e fui convidada pra assistir uma roda no aniversário de um senhor que mora em Jaboticaba<sup>37</sup>, distrito do município.

Cheguei lá, mas não teve *roda*. Teve samba. É o que é chamado de samba no município de Quixabeira e por todo o Território de Identidade da Bacia do Jacuípe<sup>38</sup>, é organizado apenas por homens. São eles que tomam a sala, fazem desafios de palmas e usam o prato-e-faca, o pandeiro, a viola e a cuia como instrumentos musicais. Mulheres, nessa prática, só entram para dançar. E encontro na moça sabida, Nina Graeff, um jeito de corroborar isso, quando ele trata das características gerais do samba de roda e, mais especificamente, dos instrumentos utilizados com mais frequência no momento da roda. O que se pode observar são modificações na hierarquia dos instrumentos, prevalecendo aqui as palmas, o pandeiro e o instrumento de corda.

<sup>37</sup> Jaboticaba é distrito do município de Quixabeira fundado 1954, por Manoel Avelino. Localiza-se a três quilômetros da margem do rio Jacuípe, sendo esse o maior motivo do crescimento e do desenvolvimento desse distrito. Sua economia é baseada na agricultura, como o cultivo de frutas, verduras e hortaliças, além da piscicultura. Em Jaboticaba existem várias associações, que incentivam a busca por melhores condições de trabalho e de vida. Dentre elas, a Associação de Apicultores da região de Quixabeira, a APPJ (Associação de Pequenos Produtores de Jaboticaba), Associação de pescadores, Projeto Conviver, entre outros. O distrito também tem a importante presença da Escola Família Agrícola, fundada em 1994, e atualmente atendendo a 214 alunos do Ensino Fundamental e da Educação Profissional Técnica de Nível Médio em Agropecuária Integrada ao Ensino Médio, estudando principalmente a realidade agropecuária. A escola tem uma abrangência de 25 municípios, dentre estes, os 14 que compõem o CODES Bacia do Jacuípe, 59 comunidades e 136 famílias sendo beneficiadas. É apoiada por projetos italianos, como Mâgis, Coperazione Italiana, que ajudam a manter projetos como zootecnia, engenharia, administração, oleicultura, caprino cultura de leite e de corte, apicultura, avicultura e reflorestamento.

<sup>38</sup> 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.



Fonte: a pesquisadora, 2019.

O prato-e-faca, que nos anos 1970 cumpria um papel especial e que é constantemente referido como instrumento característico do samba, é tocado atualmente no samba de roda somente por mestres mais velhos. (GR.AEFF, 2015, p.38)

QUER VER UM SAMBA  
NO SERTÃO? APONTE  
PRA CÁ



No registro acima o prato-e-faca não aparecem, mas podemos observar a presença do pandeiro, da viola e da cuia, como instrumentos de acompanhamento para o samba. Além disso, vemos também os desafios de palmas que acontecem em toda a performance. Fica evidente também a participação exclusiva de homens nesse samba. O que dá a ele outras características. Mas essa conversa fica pra outra hora. Aqui está só como ponto de aproximação do samba de roda e distanciamento das rodas de Quixabeira – atividade predominantemente feminina.

Mas, bora voltar pra roda de antes. As aproximações entre o samba de roda e as rodas na Quixabeira não param por aí. Há aspectos semelhantes no timbre de voz utilizada, no ritmo, na indumentária, mas divergem em outras tantas coisas. Sigo circulando pra entender melhor as rodas. Vou pra outra Quixabeira<sup>39</sup>, a de Lagoa da Camisa. Um *cabra* sabido, Sandro Santana, entrou em meus estudos sobre as rodas desde o mestrado. Em sua pesquisa, publicada sob o título *Música e ancestralidade na Quixabeira*, ele traz o registro e análise crítica das tradições musicais em Lagoa da Camisa, onde cantos de trabalho, sambas e cantigas de roda são responsáveis pela circularidade da cultura local.

<sup>39</sup> A comunidade de Quixabeira descrita por Sandro Santana não é o município de Quixabeira, onde pesquisei as rodas. O trabalho de Sandro Santana (2012) diz respeito à região cultural que se estende da zona rural de Feira de Santana, 116 km de Salvador, até a região sisaleira, mais precisamente, Valente e Santa Luz, distantes 232 km e 258 km, da capital baiana. (SANTANA, 2017, p. 194).

Sandro Santana (2012) fala de um calendário local marcado pelas festas religiosas e trabalho comunitário ocorridos 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). Em estudos posteriores, o autor também evidencia uma realidade social muito próxima da vivida no município de Quixabeira, já que ambos fazem parte da extensa área geográfica nomeada de sertão nordestino. Com uma população que, em sua maioria, tem a agricultura como meio de sobrevivência, longos períodos de estiagem sempre foram marcados pela religiosidade, desejando a benção da chuva. Tendo chuva, tem fartura e festejos para agradecer.

As parencas não param por aí. A forma de transmissão dos cantos de trabalho é semelhante às *rodas*. Primeiro que as *rodas* têm como origem o canto de trabalho. Foi assim que as mulheres cantadeiras de *roda* do município de Quixabeira tiveram conhecimento do canto que as reuniu, ainda na infância e adolescência, com as quebras de licuri, batatas de milho e feijão. É certo que esse canto não se limitava ao momento do trabalho. As festas locais também arranjavam espaço para as *rodas*, já conhecidas de muitas, tendo sempre as pessoas que mais se interessavam em *tirar uma roda*<sup>40</sup>. Sendo uma atividade coletiva e comunitária, vários grupos, por todo o município se organizaram em torno desse canto.

É dessa forma, sem qualquer método tradicional de educação, que são transmitidas as suas manifestações culturais. Mesmo os sambas, batuques e cantos de trabalho foram passados durante as atividades lúdicas e práticas do cotidiano. Não existia a mítica figura do mestre, que o cinema e a literatura popularizaram, que passava seu conhecimento para novas gerações sob uma árvore, com um instrumento nas mãos e o seu fraseado repleto de saberes e tradições. Não, nada disso. Essas manifestações estavam atreladas ao dia a dia das atividades na comunidade e, como tal, eram tão comuns e tão presentes que entravam nas suas vidas como algo tão natural quanto aprender a arar a terra ou bater o milho. (SANTANA, 2017, p.199)

Sandro Santana (2017) descreve então a manifestação cultural conhecida como "boi roubado". Segundo o autor, o boi roubado é uma variação mais lúdica do boi de roça<sup>41</sup>. Ajeitado em segredo, sem o dono da roça saber, o batalhão vai na madrugada para fazer a surpresa. Escondidos entre as moitas da caatinga, eles se aproximam soltando foguetes e entoando cantos específicos para a chegada. O dono da roça corre, cuida, vai providenciar o *dicumê* para todos no mutirão. Depois, não é que o boi roubado é do mesmo feitio do que as cantadeiras de *roda* chamam de "roubar licuri"! Espie o que Eva, cantadeira de *roda* diz:



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.

Assim, 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 cantando:

④① A expressão "tirar roda" significa quem é capaz de criar uma roda para um momento específico. Da ordem da improvisação, pode ser feito no momento da performance – ensinando os versos àquelas que estão na roda – ou previamente, sendo ensaiado para a apresentação.

④② Os bois de roça são cantados em duplas, as chamadas parselhas, e a depender do mutirão e das terras a serem trabalhadas, os batalhões podem chegar a contar com 50 parselhas. É cantado a duas vozes por cada parselha, sucessivamente, até chegar à outra extremidade do mutirão. A última parselha faz o arremate, que invariavelmente termina com uma nota prolongada que vai até o limite da voz do cantador. Os mesmos versos podem ser cantados durante horas. (SANTANA, 2017, p. 200)

*Dona da casa*<sup>42</sup>  
bem que eu lhe dizia  
que essa surpresa  
eu vinha fazer um dia.



É eu dizendo  
você pode acreditar,  
que hoje nois vadeia  
até o sol raía

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). Outros *digitórios* serviam de espaço para as rodas: *tarefar* mandioca na casa de farinha, batatas de milho e feijão, etc. Nas palavras de uma das cantadeiras: “tendo safra sempre tinha festa” e outra *arremata*: “e festa, pra mim, é roda”.

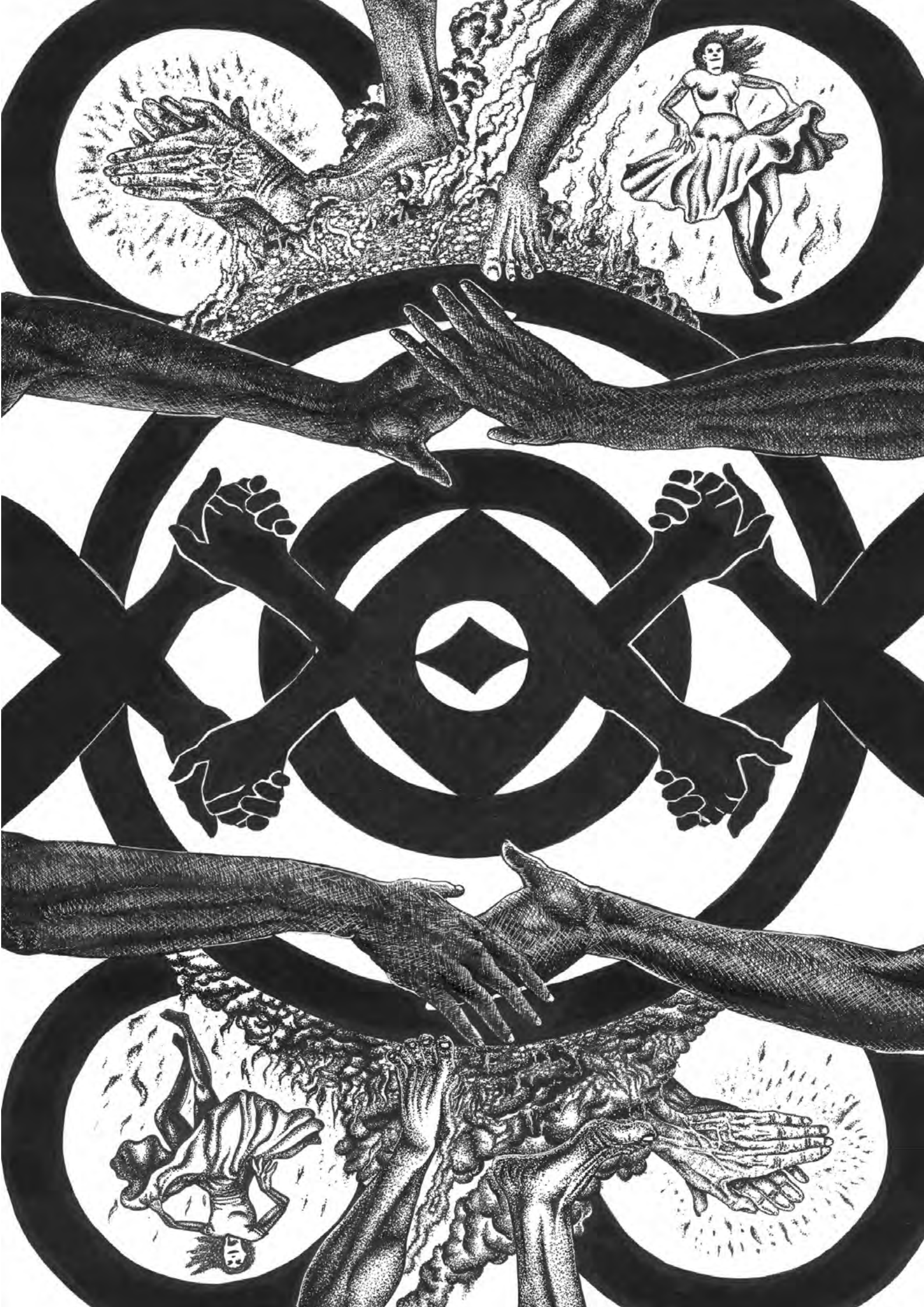
Entre tantas pareências, vou girar pra *ataiar* esse *cunverseiro* todo: 1) a roda se aproxima aos cocos pela coletividade, na afirmação de uma identidade cultural local e como elemento integrador e recurso da memória local; 2) na religiosidade, brincadeira e festa o xirê deixa a herança para a *roda*: a organização inicial da fila caminhando e dançando até formar o círculo e os significados temporais no giro anti-horário. Além destes elementos, assim como o xirê promove a circularidade do axé, a *roda* viabiliza a circularidade da cultura; 3) do samba de roda do Recôncavo, a *roda* agrega a dança circular, a música cadenciada, a poética oral. Somado a estes aspectos, a *roda* e o samba de roda são a principal fonte de pesquisa para eles próprios; 4) os cantos de trabalho são importantes marcos da vida em comunidade e na relação com o sagrado. Eles amenizavam a dureza do labor, atuando, ainda, na sociabilidade e construção de identidades.

Todos esses aspectos compartilham da herança das tradições orais afro e indígenas. A aproximação é clara, melhor, escura. Em todas as oralidades apresentadas como pariceiras da roda, a influência e a permanência da identidade negra e indígena se perpetuam. À estas se juntam a sazonalidade das manifestações vinculadas ao catolicismo e o modo de vida pautado no coletivo. Para Sandro Santana (2012), as manifestações culturais de matriz africana e indígena 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).

Termino esse pedaço da brincadeira; junto às pedras pra o jogo seguir com outras regras. Até aqui, o que faço é seguir um caminho de pesquisa pela cadência do arrastar de pés das *rodas* que ecoa a pancada da pedra nas quebras de licuri. Nesse feitio, *reparo* os grupos de *roda* do município de Quixabeira como herança da tradição oral local, com suas cantadeiras sabedoras dos seus lugares e fazeres poéticos. Cantar *roda* é resultado do conhecimento que *ajuntaram* ao longo da vida, e concede a cada cantadeira a legitimidade de uma mestra.

Vozes e corpos de mulheres que se inscrevem no espaço social através da tradição oral, seja cantando *rodas* ou contando histórias. Mais ainda, contando histórias através de cada *roda* cantada. Se a minha *inventa* de *assuntar* as rodas como estética literária de uma tradição oral e, ainda mais, como estratégia de sobrevivência não lhe agrada, ligue não! Era só brincadeira de menina, tabaroa lustrada se osando nas letras.

<sup>42</sup> O nome da dona da roça que terá o licuri roubado é cantado nesse espaço.



3



# FEITURA DE MULHER

*preste bastante atenção nas mulheres  
que você não julga capazes  
pois elas irão causar bem mais  
do que temporais*

*você aguenta o pisar  
mas não suporta o levante*  
ryane Leão





Só quem canta *roda* é mulher? Perguntei isso a algumas cantadeiras de *roda* em conversas informais antes de iniciar a pesquisa, há mais de seis anos. A resposta foi: “Não. Homens também sabem cantar *roda*. Na roça, todo mundo cantava. Hoje, nos grupos que se apresentam no município, só tem mulher”. Essa é uma informação relevante pra entender a *roda*, manifestação da poética oral de Quixabeira. Os grupos que se formaram a partir de 1998 são todos compostos por mulheres.

Então, sim. Hoje em Quixabeira só quem canta *roda* é mulher. Nos primeiros rumos que dei a pesquisa, as *rodas* foram analisadas como produção da cultura local, sem o viés do gênero aprofundado na dissertação. É *vero* que eu já reconhecia essa produção como feitura de mulheres, no entanto, não houve uma discussão aprofundada das questões de gênero como parte fundamental do que hoje se conhece como *roda* no município. Em um desses poucos momentos em que falo da atuação do Balanço da roseira como produção de mulheres, a menção é pequena:

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. (SANTOS, 2017, p.12)

Revisitando o início da pesquisa, observo que a maior parte da discussão de gênero esteve presente em trechos como esse acima, em parte da introdução, e, um pouco mais elaborado, na análise das *rodas* que são composições feitas para eventos em que o Balanço da roseira foi convidado a participar. Algumas dessas *rodas* novas<sup>45</sup> falam do Dia Internacional da Mulher e outras das quebras de licuri como ofício de mulheres. Marcar a *roda* como um espaço de mulheres é algo que se repete nas composições do Balanço da roseira que foram analisadas. A partir dessas *rodas*, faço uma breve menção sobre empoderamento e a atuação das mulheres na cultura local.

[...] 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. (SANTOS, 2017, p.97)

Entendo como relevante esse início da pesquisa e como eu agi como pesquisadora. Recordo de um momento inicial de negação sobre o tema. Não querer falar de feminismo e alargar a discussão sobre mulheres naquele momento. Reconheço que parte dessa resistência não se deu apenas porque o foco da pesquisa, naquele momento, não era esse. Mas, fundamentalmente, porque me faltavam leituras teóricas para abordar o assunto. Retorno agora a essas *rodas* com outro olhar para quem sou, para a pesquisa e na análise do que é cantado nos versos compostos pelas cantadeiras.

Sempre me questioneei ao longo desses anos de pesquisa se eu me via dentro do feminismo. Na verdade, o pouco que conhecia até iniciar a vida acadêmica

④ O repertório do grupo Balanço da roseira é agrupado em torno de 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 cantam *roda* no município. 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. (SANTOS, 2017)

não me convencia da necessidade de acessar esse operador teórico. Assumi esse posicionamento político de modo relativamente recente e motivado por um feminismo que até então eu desconhcia, o feminismo negro. E você pode se perguntar dos motivos dessa escolha, mas para uma mulher de Jacobina, no semiárido baiano, criada entre uma comunidade onde faltava saneamento básico, pavimentação, água e um dos municípios de menor renda do estado, pra quem ter um trabalho era mais importante do que estudar, as teorias feministas das quais eu ouvia falar na graduação não me incluíam; não incluíam minha mãe e avó; não faziam o menor sentido. Acordar politicamente foi um processo longo, doloroso até, e não aconteceu sozinho.

Ao conhecer as teorias do feminismo negro de interseccionalidade e empoderamento foi que comecei a compreender esse espaço que ocupo socialmente e o espaço em que estão as mulheres que são sujeitas nessa pesquisa. Falo não só por mim, mas por um coletivo que também não está inserido no feminismo branco, ocidental, hegemônico. *Piso e repiso* nesse *batido* porque foi assim que esta pesquisa tomou o rumo do feminismo negro, onde encontrei motivos para me reconhecer feminista e para compreender que, embora as cantadeiras de *roda* não se coloquem como feministas, compreendo na poética que produz em referências dessa teoria.

Fui elaborando essa que sou, adotando cada vez mais posturas feministas: entender que empoderamento se dá de forma coletiva e não há empoderamento individual (e contribuir com meus pares); observar as opressões que se cruzam na realidade das cantadeiras de *roda*, nem todas partem da mesma realidade ainda que estejam no mesmo município; compreender que meu fortalecimento como mulher e pesquisadora se dá através de uma rede de mulheres que vieram antes de mim e outras com quem convivo e admiro em minha vida pessoal e profissional. No círculo social e acadêmico, busquei leituras que me aproximassem desse feminismo que reconhecia a diversidade na categoria mulher, não as vendo como um bloco único. Um feminismo que abarcasse a luta de mulheres negras, trabalhadoras rurais, jovens e velhas, escolarizadas ou não, mantenedoras financeiramente de suas famílias.

Movida pelas leituras de Lélia González, bell hooks, Angela Davis e Djamila Ribeiro, fui assumindo um discurso e posicionamento aliado as teorias apresentadas por essas autoras. E, nesse processo de construção de mim, pesquisadora e professora da rede pública de ensino, trabalhando com educação básica, comecei a discutir dentro dos conteúdos programados para as séries com as quais trabalho temas como racismo e sexismo, analisando as marcas ideológicas de textos que líamos, inserindo escritoras mulheres nos temas de literatura. Nessa vereda de modificação, fui dando novo rumo à pesquisa. Esse *arrudeio* todo é pra dizer que, vou fazer esta *roda* do único jeito possível pra mim: se na Quixabeira só mulher canta *roda*, nesta seção, tem que ter mulher! Então há aqui uma proposta de moderar a escrita deste capítulo, visibilizando as *rodas* a partir de pensadoras que podem, de forma muito mais próxima, pautar a análise que faço aqui.

Ao iniciar as leituras sobre teorias feministas, as filósofas Simone Beauvoir e Judith Butler surgiram em meus caminhos. *Escrafuchei* um tanto as ondas do feminismo<sup>44</sup> e sua historicização, além de artigos, análises e críticas aos movimentos feministas. Só depois de muito buscar é que encontrei teóricas que me acudissem nessa construção de ser mulher e que representassem a diversidade de mulheres que cantam *roda*. Sendo o feminismo plural, carece de dizer de qual feminismo vou acessar o pensamento para fazer essa leitura sobre as *rodas*. De tudo o que li, compreendi que foi o pensamento feminista negro que permitiu a escolha de determinadas pesquisas e escritas na pós-graduação. No espaço acadêmico, aprendemos a pensar criticamente sobre teorias e a escrever a respeito das experiências de mulheres. O fortalecimento do movimento feminista

44 O feminismo, de acordo com sua historicização dominante, se dá em uma conceituação didática classificando em primeira, segunda e terceira ondas. Cada "onda" feminista aconteceu em um momento histórico em que determinadas reivindicações das mulheres foram feitas. Cada um desses momentos históricos demandou diferentes pautas e discussões e, é com base nessas demandas que as classificações são feitas. É, portanto, comum se falar em três "ondas" do movimento feminista. No entanto, essa versão é contestada por feministas negras e brancas. Djamila Ribeiro menciona Clare Hemmings que afirma: "A teoria feminista ocidental conta sua própria história como uma narrativa em desenvolvimento, onde nos movemos de uma preocupação com unidade e semelhança, passando pela identidade e diversidade, em direção à diferença e à fragmentação. Tais mudanças são geralmente concebidas sem correspondência com as décadas de 70, 80 e 90, respectivamente, e como um movimento partindo do pensamento feminista radical, socialista e liberal em direção a uma teoria pós-moderna do gênero" (HEMMINGS, 2009, p.215-216).

através da academia é abordado por muitas autoras, mas esse recorte faço atravessada pelos textos de bell hooks.

A autora traz a própria experiência na pós-graduação, afirmando que o movimento feminista “criou uma revolução quando exigiu respeito pelo trabalho acadêmico de mulheres, reconhecimento desse trabalho do passado e do presente e o fim dos preconceitos de gênero em currículos e na pedagogia” (hooks, 2017, p.43). E a revolução não se deu apenas no espaço acadêmico, visto que “nessas aulas que muitas de nós acordamos politicamente” (hooks, 2018, p.44). É assim me vejo, acordando politicamente para enfim trazer a discussão sobre o feminismo para a minha pesquisa; fortalecida pela trajetória de pesquisa no espaço acadêmico, na atuação profissional e na vida pessoal. E, se as rodas são feitura de mulheres, nada mais justo do que revisitá-las pelo olhar das mulheres que me despertaram para políticas feministas que reconhecem a diversidade na categoria mulher e, portanto, o conceito de interseccionalidade vai se fazer presente. É já que comecei segurando a mão de hooks, vamos deixar que ela fale sobre a nossa necessidade de “estudos feministas baseados na comunidade”:

A teoria feminista passou a ser hospedada por um gueto acadêmico com pouca conexão com o mundo lá fora. Trabalhos que eram e são produzidos na academia muitas vezes são visionários, mas essas ideias raramente alcançam pessoas. [...]

Uma literatura que ajuda a informar uma multidão de pessoas, que ajuda indivíduos a compreenderem o pensamento e as políticas feministas, precisa ser escrita em uma vasta gama de estilos e formatos (hooks, 2017, p.45).

Fico pensando sobre essa escrita “em uma vasta gama de estilos e formatos” e percebo nas rodas uma consciência de coletividade e da importância em estarem unidas como um grupo de mulheres. É bom que se diga que toda essa análise é feita sob meu olhar para as rodas e que, embora eu tenha tardado em falar de feminismo na pesquisa, as rodas já falavam de temas abordados pelo feminismo, como quando cantam:



*“Somos mulher forte  
Somos guerreiras  
Vamos cantar juntas  
Mulher de Quixabeira”.*

Besta aqui sou eu, querendo botar limite de discussão em quem já trazia a discussão pra roda. As rodas são estratégias de resistência desenvolvidas a partir das experiências de vida de mulheres negras, pertencentes à comunidade quilombola de Alto do Capim, das zonas rurais de Jaboticaba e Pimenteira, trabalhadoras rurais organizadas em associações e sindicalizadas, idosas desejosas de seus espaços de fala e de lazer.

Rusgando pela resistência e permanência dos grupos, algumas cantadeiras revelam seus posicionamentos sobre a importância das rodas para o município. Eva, moradora do Ramal, distrito de Quixabeira, 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, mulher negra, moradora da zona rural e filiada ao STTR – Sindicato dos trabalhadores e trabalhadoras

rurais de Capim Grosso e Quixabeira, 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, moradora da sede do município e funcionária da prefeitura municipal de Quixabeira, complementa, apontando que há sim, alguma importância dada, mas é restrita aos convites para eventos esporádicos, e se desejam ser reconhecidas é também preciso que elas, cantadeiras, 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".

Segundo hooks (2015, p.203), mulheres Negras e outros coletivos de mulheres, ainda que não resistam a situações de opressão de forma organizada, "adquirem uma consciência sobre a política patriarcal a partir de sua experiência de vida, da mesma forma com que desenvolvem estratégias de resistência".

Djamila Ribeiro, ao falar sobre o que aprendeu com bell hooks, ressalta que "o pessoal não se sobrepõe ao político, mas é o ponto de partida para conectar politização e transformação da consciência, isto é, para ler criticamente a experiência de opressão das mulheres" (RIBEIRO, 2018, p.19). As rodas que analisaremos, apresentam o posicionamento social de um grupo de mulheres que, embora não haja registro de declarações em que se autodefinem feministas, refletem aspectos da teoria feminista em sua produção poética, em sua oralidade.

Na impossibilidade de ir a campo fazer entrevistas, ter conversas informais, participar de encontros dos grupos por conta da pandemia, os registros que tenho são da parte inicial da pesquisa, em 2015, e que não abordava diretamente questões relativas a gênero. Portanto, o rumo de prosa que tomo aqui é guiado por como sou atravessada pelas rodas e o entendimento que faço do que delas conheço. É é proseando com hooks que encontro caminho, pois ela afirma que muitas mulheres não sabem as inúmeras mudanças afirmativas nas suas vidas se deram em razão do feminismo. Portanto, "compartilhar pensamentos e práticas feministas sustenta o movimento feminista" (hooks, 2018, p.48) e essa é uma prática urgente para a ampliação do movimento.

Por essas e outras que, ao definir sobre qual teoria vai entrar nessa roda de conversa, percebo que todo o meu percurso de pesquisa me levou para o feminismo negro. Não é uma escolha aleatória, é por representar aquelas de quem falo e por propor as teorias de interseccionalidade e empoderamento tão necessárias para compreensão dessa poética como feitura de mulheres que entrecruzam diferentes opressões.

É muito marcante a afirmação de Djamila Ribeiro sobre o pensamento feminista negro. A filósofa diz que "pensar feminismos negros é pensar projetos democráticos" (RIBEIRO, 2018, p.7) e que as práticas de mulheres negras nos conduzem a percepção da importância de "restituir humanidades negadas" (RIBEIRO, 2018, p.19). Assim como Djamila Ribeiro descreve em sua experiência, passei a reconhecer diferentes saberes através do feminismo negro, "questionando o que foi criado a partir de uma linguagem eurocêntrica" (RIBEIRO, 2018, p.22). Desse modo, na perspectiva do reconhecimento de outros saberes que não partem do pensamento eurocêntrico, também opto pelo feminismo negro.

Há outras questões. Repare. O feminismo negro propõe teorias que possibilitam pensar em opressões que se cruzam, pois, a categoria "mulher"<sup>45</sup> não é um bloco único e é necessário sempre a pergunta: de que mulheres estamos falando? Ora, as cantadeiras de roda são mulheres "da roça", tendo a agricultura e a vida em comunidade como parte das suas formações de conhecimentos e saberes; são mulheres do semiárido baiano, o que configura em um modo de vida específico em virtude das características geográficas da região; a maioria é idosa e muitas são negras.

<sup>45</sup> Esse debate de se perceber as várias possibilidades de ser mulher, ou seja, do feminismo abdicar da estrutura universal ao se falar de mulheres e levar em conta as outras interseções, como raça, orientação sexual, identidade de gênero, foi atribuído mais fortemente à terceira onda do feminismo, sendo Judith Butler um dos grandes nomes" (RIBEIRO, 2017, p. 13).

Cada cantadeira de *roda* possui assim um ponto de partida; os grupos não são homogêneos, mas há aspectos que os unem. Se eu, como pesquisadora, ignoro cada um desses aspectos, contribuo para a invisibilidade daquelas “que combinam ou entrecruzam opressões” (RIBEIRO, 2018, p.25). Por essa razão, concordo com Djamilia Ribeiro quando diz que “as mulheres negras vêm historicamente pensando a categoria “mulher” de forma não universal e crítica, apontando sempre para a necessidade de se perceber outras possibilidades de ser mulher” (RIBEIRO, 2018, p.123). Pensamento de gente sabida e tem nome bonito: interseccionalidade.

O conceito de interseccionalidade é apresentado em um dos volumes da Coleção *Feminismos Plurais*, o qual é coordenado pela já citada filósofa Djamilia Ribeiro. Na produção, a intelectual Carla Akotirene traz a discussão do termo e suas raízes políticas<sup>46</sup>: pensado por feministas negras, pois suas “experiências e reivindicações intelectuais eram inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros” (AKOTIRENE, 2019, p.18). É através da interseccionalidade que podemos enxergar essa estrutura de opressões.

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2019, p.19).

É desse amparo teórico-metodológico que necessito. As *rodas* estão estreitamente ligadas à cultura afro-brasileira, são produzidas por mulheres que sofrem opressões cruzadas e eu, como pesquisadora, me proponho a teorizar fazendo uso de uma linguagem que rejeita “expectativas literárias elitistas, jargões acadêmicos, escrita complexa na terceira pessoa e abstrações científicas paradoxais” (AKOTIRENE, 2019, p.19). É, Nessa *ruma* de possibilidade, que me *embrenho* na teoria da interseccionalidade proposta pelo feminismo negro.

Angela Davis, filósofa e ativista, traz também o pensamento interseccional para perceber que outras opressões se cruzam na vida de cada mulher: gênero, raça, classe etc. Davis (2016), não só faz o percurso histórico das ações que organizaram o feminismo negro no contexto dos Estados Unidos, mas traz com essa historicização a reflexão sobre a importância das mulheres negras no movimento feminista, bem como a invisibilização sofrida por essas mulheres dentro do movimento. Além disso, Davis marca como as mulheres brancas passaram a compreender a “natureza da opressão humana”, e, a partir daí, aprender sobre a própria sujeição ao se aliarem ao movimento abolicionista. Lutando contra a escravidão, se colocavam também “contra sua própria exclusão da arena política”. Para Davis, o feminismo negro vem de “um esforço teórico e prático” para comprovar que, nos contextos sociais em que vivemos, é impossível separar raça, gênero e classe.

As mulheres da classe trabalhadora, em particular as de minorias étnicas, enfrentam a opressão sexista de um modo que reflete a realidade e a complexidade das interconexões propositais entre opressão econômica, racial e sexual. Enquanto a experiência das mulheres brancas de classe média com o sexismo incorpora uma forma relativamente isolada dessa opressão, a experiência das mulheres da classe trabalhadora obrigatoriamente situa o sexismo no contexto da exploração de classe

Ruma:  
Grande quantidade.

Embrenhar:  
Entrar, explorar.

<sup>46</sup> “Surge da crítica feminista negra às leis anti-discriminação inscrita às vítimas do racismo patriarcal. Como conceito da teoria crítica de raça, foi cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw” (AKOTIRENE, 2019, p.18).

– e as experiências das mulheres negras, por sua vez, contextualizam a opressão de gênero nas conjunturas do racismo. (DAVIS, 2017, p. 37)

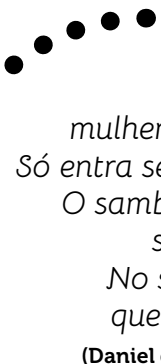
Olha que boniteza a proposta dessa mulher sabida! Um feminismo que no lugar de generalizar, se propõe a enxergar as particularidades de cada mulher e compreender as intersecções em sua vivência. Em uma das visitas que Angela Davis fez à Bahia, em 2017, ela afirmou que “quando as mulheres negras se movem, toda a estrutura política e social se movimenta na sociedade”<sup>47</sup>. Esse giro se dá, pois, as mulheres negras estão na base de toda uma construção social, e ao se moverem, conseqüentemente, desestruturam as relações de poder do sistema capitalista.

Precisamos nos esforçar para “erguer-nos enquanto subimos”. Em outras palavras, devemos subir de modo a garantir que todas as nossas irmãs, independentemente da classe social, assim como todos os nossos irmãos, subam conosco. Essa deve ser a dinâmica da nossa busca por poder – um princípio que deve não apenas determinar nossas lutas enquanto mulheres afro-americanas, mas também governar todas as lutas autênticas das pessoas despossuídas. Na verdade, a batalha geral por igualdade pode ser profundamente intensificada pela adoção desse princípio (DAVIS, 2017, p. 17).

É *num* é que tem *roda* que sugere o mesmo pensamento de Davis? A ideia da coletividade como bem maior para a comunidade, a importância de homens e mulheres nessa ação social motiva as cantadeiras de *roda* a performar: quebra o licuri / que termina já / chama a mulherada / e vamos cantar / chama a mulherada / e os homens também / vamos cantar roda / que é pra nosso bem. Espie! A roda começa com o chamamento coletivo para o trabalho: “quebra o licuri”. Mas o chamamento não é só pra labuta não! É também pra cantar. É mais! Não é qualquer canto, é *roda* – importa nomear o que fazem – e a *roda* não é só pra “mulherada”. É um bem comum, traz o bem pra todas e todos!

### 3.1 FOGO DE MUNTURO

A expressão “fogo de munturo” é muito usada, no seu sentido literal e figurado, aqui na região de Quixabeira. No literal, “fogo de munturo” é o fogo que consome por baixo de todo o lixo e resíduo, que na superfície parece brando, mas se for revirado, ateará novas chamas. O sinal do fogo de munturo é a fumaça que persiste na superfície. No sentido figurado, usamos tanto pra falar do sujeito que aparentemente é calmo, mas, sentindo-se ameaçado, explode de forma surpreendente ou, ainda, de situações que parecem estar resolvidas, no entanto continuam “por baixo dos panos”.



Ô entra  
mulher no samba  
Só entra se ela quiser  
O samba pra mim  
só tem jeito  
No samba tem  
que ter mulher  
(Daniel da Quixabeira)

<sup>47</sup> Discurso de Angela Davis durante a conferência de abertura da Escola de Pensamento Feminista Negro, em 17 de julho de 2017, na cidade de Cachoeira – BA.

Pensar na atuação dos grupos de cantadeiras de *roda* no município de Quixabeira como fogo de munturo seria assim compreender sua existência como resistência a uma estrutura social que as acoberta. Atribuir às *rodas* a feição de um fogo de munturo é atestar pra força de existir que elas têm. É eu te pergunto: tu já viu munturo queimando? O fogo tá é todo

por baixo, tu só avista a fumaça. É tática de resistência, faz o que precisa ser feito, é a capacidade de uma poética oral de mover com a coletividade. A princípio, a coletividade feminina que se encaminha ao empoderamento, pois, este se dá apenas na coletividade.

O termo “empoderamento” muitas vezes é mal interpretado. Por vezes é entendido como algo individual ou a tomada de poder para se perpetuar opressões. Para o feminismo negro, possui um significado coletivo. Trata-se de empoderar a si e aos outros e colocar as mulheres como sujeitos ativos da mudança. (RIBEIRO, 2018, p.135)

É assim que as mulheres que cantam *roda* se veem, sujeitas ativas da mudança. Ativas na construção de uma identidade cultural local, ao cantar *rodas* e serem reconhecidas pela comunidade com esse ofício, perpetuam a memória local; ativas em suas comunidades, há entre as cantadeiras de *roda* líderes sindicais, religiosas, comunitárias representando o local em que vivem em outros espaços; ativas em suas famílias, como chefes de família e provedoras do sustento familiar; você ouvirá muitas afirmarem: criei meus filhos quebrando licuri. Eva é uma dessas mulheres. Quando a perguntei sobre a importância das *rodas* no município, ela disse:



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.

Mulheres que se uniram em prol do coletivo não apenas no que diz respeito à cultura local, mas também na vida social. E, dessa forma, estimulam outras a participar, a entrar pra *roda*, a empoderar-se, já que “quando uma mulher se empodera, tem condições de empoderar outras” (RIBEIRO, 2018, p.136). Mas, *peráí*, eu tô nesse *cunversêro* de empoderamento feminino, e não esmiucei a teoria. Sim, empoderamento, tal qual a interseccionalidade, é teoria do feminismo negro e, segundo Joice Berth, dizer empoderamento feminino é quase que um pleonasma. E sabe por quê? Porque assim se apaga a origem do conceito – o feminismo negro – e, assim, esvazia-se a noção impressa no termo. Se é teoria do feminismo, empoderar só pode se referir a mulheres, ou não é? E a quem interessa apagar as teorias propostas pelo feminismo negro? Olhe, é coisa viu! Mas vamos seguir

*Futuquei* o assunto, agora carece de explicar. Joice Berth explica bem bonito quando faz um breve histórico da palavra. Primeiro, sobre o significado literal, a pensadora, arquiteta e urbanista vai na origem da palavra, que pertence a língua inglesa: *empower* que “é dar poder ou habilidade a algo ou a alguém”.

Sendo uma palavra estrangeira, o que usamos no Brasil é um neologismo, ou seja, uma *inventa* linguística, porque não temos uma palavra ou expressão pra traduzir ao pé da letra<sup>48</sup>.

Empoderar, dentro das premissas sugeridas, é, antes de tudo, pensar em caminhos de reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo concomitantemente com o que está posto, entendendo ser esta a formação de todas as vertentes opressoras que temos visto ao longo da História. Esse entendimento é um dos escudos mais eficientes no combate à banalização e ao esvaziamento de toda a teoria construída e de sua aplicação como instrumento de transformação social. (BERTH, 2019, p.19)

Instrumento de transformação social. É disso que se trata o empoderamento. Há consenso entre as pensadoras sobre empoderamento. É o consenso é exatamente que não se empodera sozinha. A Teoria do Empoderamento entra na roda porque busca mudança social, ao juntar mulheres "que se reconstroem e desconstroem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta as transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas" (BERTH, 2019, p. 37).

Cantar *roda*, muita gente canta pelas bandas de cá. Se organizar em grupo pra cantar, aí é feitura de mulheres! As *rodas* moveram mulheres a se organizarem em grupos. Cada grupo pertence a uma comunidade / povoado e, assim, cada um revela as vivências locais. Para cada *roda* cantada seja de lembrança, seja em composições novas, há uma força de motivação na construção de uma identidade.

As *rodas* estão na lembrança de todas as cantadeiras vinculadas à vida em comunidade e a atividade agrícola, mais especificamente, a quebra de licuri; as *rodas* em Quixabeira também funcionavam como pequenas crônicas, relatando fatos ocorridos naquela comunidade, fosse para elogiar ou criticar alguém ou alguma ação. Por isso, é comum que algumas lembrem de rodas que as outras não conhecem; as rodas são parte da identidade do município e de suas cantadeiras. O desejo das cantadeiras de serem vistas e ouvidas, reconhecidas em seu ofício vem da *roda*, o fogo de munturo que faz essas mulheres arderem, potência dos femininos em Quixabeira.

No dia 05 de novembro de 2019, fui convidada para participar da culminância de um projeto realizado no Centro Educacional de Quixabeira que homenageava as cantadeiras de *roda*. Lá, pude observar que todas as que aceitaram o convite da escola, ao ser pedido que cantassem uma *roda* de sua infância, lembraram de *rodas* diferentes e a maioria não estavam na coleta de *rodas* realizada entre 2015 – 2016.

Depois do evento, conversando com Dona Creuza, uma das integrantes do *Balanço da roseira*, comentei que eu não conhecia a *roda* que ela cantou. E me disse: é que tem hora que a gente não lembra de tudo, minha fia. Aí alguém puxa uma que faz lembrar outra que a gente já não ouvia fazia tempo. É assim, uma *roda* puxa outra. E, bora lembrar, "puxar uma *roda*", no palavreado local, é quem inicia a cantoria. Quem compõe, "tira uma *roda*", cria um texto com uma base melódica previamente conhecida e ensina ao grupo a *roda* nova.

④ "A palavra empowerment, termo cunhado pelo sociólogo estadunidense Julian Rappaport em 1977, tem o seguinte significado: "o processo de ganhar liberdade e poder para fazer o que você quer ou controlar o que acontece com você".<sup>10</sup> Da mesma forma, a palavra "empoderamento", ao pé da letra, significa dar poder ou capacitar. Para o sociólogo, era preciso instrumentalizar certos grupos oprimidos para que pudessem ter autonomia" (BERTH, 2019, p.23)

Figura 12 – Cantadeiras de roda, professores, equipe pedagógica e alunas que participaram do projeto “Cantando histórias” realizado no Centro Educacional de Quixabeira.



Fonte: a pesquisadora, novembro 2019.

*Tirar a roda* pode ser feito como “encomenda”, – uma produção de conteúdo específico solicitado por quem organiza o evento – ou de improviso, no momento da performance. Quando sob encomenda, elas ensaiam antes e, conseqüentemente, fica mais fácil lembrarem da *roda*. Na situação do improviso, muitas vezes ela é esquecida; pertenceu ao momento da performance e não mais se repetirá.

É importante também mencionar que, mesmo as *rodas* que guardam na memória, foram um dia tiradas no improviso e ficaram conhecidas por tantos, que as repetiram ao longo do tempo. Nessa brincadeira de *tirar e puxar roda*, vão elaborando estratégias de sobrevivência, vão despertando uma consciência política e social. Como quando cantam:

*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*

Nas *rodas* cantadas de memória, as quais tenho registro, a atividade solidária da quebra do licuri não é mencionada. A quebra do licuri vai aparecer nas *rodas* feitas a partir do momento que os grupos se formam no município. E, como já dito antes, se formam em torno dessa memória de uma atividade agrícola. Repare no que diz dona Eva:

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.



“Quebra o licuri que termina já” – quebrar licuri é ofício moroso! É quebrar e debulhar; se tiver muita gente pra um grupo ir quebrando e o outro debulhando, termina *vexado*. Muita gente pra trabalhar é bom, sobra tempo pra festa! Mininha me explicou que, na maioria das vezes, a quebra de licuri era feita por mulheres – os homens iam pra bateia de feijão ou de milho que exigia mais força. Em um canto da casa, ficava aquele grupo de mulher quebrando licuri e cantando. Cabô a tarefa, “chama a mulherada / e vamos dançar”!

Repare nos elementos trazidos pela roda: o licuri como princípio de comunidade e atividade solidária, uma identidade atribuída ao município; e essa formação identitária parte das mulheres, são elas que quebram o licuri. A *roda* é a força motriz que “chama a mulherada”. Muitas dessas mulheres afirmam ter criado os filhos “com o dinheiro do licuri”; sustentando a família, vivendo em comunidade. E a roda continua: “chama a mulherada e os homens também / vamos cantar roda que é pra nosso bem”. Na roda, cantar é atividade que beneficia a vida e, portanto, homens e mulheres são chamados para participar. Há, portanto, em uma única *roda* a marcação da identidade local, quem dá início a essa atividade e como ela deve ser compreendida pela comunidade.

**Vexado:**  
Ligeiro.

49 A autoria das rodas não foi revelada. Embora os grupos reconheçam que algumas das suas integrantes são as compositoras, ao ser cantada, a roda se torna patrimônio coletivo. É comum ainda que rodas compostas por um determinado grupo, também sejam cantadas pelos outros. Em muitas das apresentações, após cada grupo trazer suas rodas, a performance se encerra com todos os grupos cantando as mesmas rodas.

É, por isso, que coloco as *rodas* como fogo de munturo, um fazer literário de mulheres no tom do empoderamento. Ainda sobre o evento, ao ver meninos e meninas cantando as rodas que ela conhece desde que tinha a idade deles, Creuzinha virou pra mim e disse: “e num é que eles aprenderam?” É, Dona Creuza, pensei, o fogo de munturo continua e tem muito pra queimar!

A seguir, a gente vai ver mais três *rodas*. Essas tratam, especificamente, do 8 de março – o Dia Internacional da Mulher. Nessas *rodas* observo um discurso que reconhece o 8 de março como um marco na formação de uma consciência social. Cada *roda* tirada para essa celebração teve seu conteúdo produzido<sup>49</sup> em apresentações distintas. Em cada *roda*, a gente vai perceber que há entendimentos diferentes da importância dessa data e, em todas, um chamado para comemorar e traçar estratégias para resistir.

## 3.2 CHAMA A MULHERADA!

O feminismo, de acordo com bell hooks, é por definição e de maneira simples, “um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão” (hooks, 2019, p. 17). Para hooks, essa definição não é conclusiva, mas temos aí um princípio para nossa discussão. Nesse rumo de prosa, o que hooks evidencia é a ausência de conhecimento e aproximação das teorias feministas. Na introdução de *O feminismo é para todos*, ela nos conta que se apresenta nos lugares como “escritora, teórica feminista, crítica cultural”. Mas, embora a maioria se interesse por sua escrita sobre filmes e cultura popular, há uma barreira quando se trata da teoria feminista.

Sabida com ela é, bell hooks *indaga* logo ao interlocutor desavisado: o que você conhece da teoria? o que já leu ou lê? qual palestra assistiu? Na resposta, a gente já sabe, só o “vi dizer”. O que a gente percebe é que se propagam informações que não são verdadeiras sobre a teoria feminista e, o que deveria ser um posicionamento político, torna-se uma ofensa. Chimamanda Adichie relata algo semelhante. Ao ser chamada de feminista pela primeira vez, percebeu no tom de voz do amigo que aquilo, para ele, não era um elogio, era em um tom de desaprovação.

Adichie, então, revela que, na desconstrução do estereótipo, passou a se intitular uma “feminista feliz e africana que não odeia homens, e que gosta de usar batom e salto alto para si, e não para os homens” (ADICHIE, 2015, p. 14). Ela parte então de sua experiência individual de mulher e nigeriana para nos apresentar que há ainda um caminho longo a ser trilhado até que alcancemos a igualdade de gênero.

Em um dos seus manifestos, Chimamanda Adichie faz um pequeno manual prático de atitudes que, não apenas a sua amiga a quem endereça a carta, mas todas nós, podemos ter na educação daqueles que estão ao nosso redor. Segundo Adichie, partindo todas as sugestões de duas premissas: 1ª) eu tenho valor – não “se”, não “enquanto”. Mulheres têm valor e ponto; e 2ª) em forma de pergunta: a gente pode inverter x e ter os mesmos resultados? De forma didática, ela elabora argumentos pautados na teoria feminista e em sua experiência para sugerir maneiras de dar uma educação feminista – que nada tem a ver com odiar homens, ou outros estereótipos construídos – a toda e qualquer criança, e, por que não, adultos ao nosso redor.

Nesse mesmo giro segue hooks, ao propor uma conscientização, já que feministas são formadas, não nascem feministas, e uma educação feminista para uma consciência crítica. Ela traz a urgente necessidade de pensar em uma “educação feminista como algo importante na vida de todo mundo” e que ao falharmos na elaboração de “um movimento educacional de massa para ensinar a todo mundo sobre feminismo”, permitimos que as informações recebidas pela população venham de uma mídia patriarcal e, conseqüentemente, tragam inverdades sobre o feminismo.

Aí eu me pego perguntando: mas já que as cantadeiras de *roda* não se auto-declaram feministas, e eu não tenho como perguntar nesse momento de pandemia o que elas entendem disso, como é que eu faço essa prosa toda? A questão é que muitos desconhecem a luta dos movimentos feministas bem como suas conquistas. Assim, ao compartilhar esse conhecimento, é possível a abertura para outros entendimentos do que o feminismo representa. E, ainda que não percebam, em qual momento de suas vidas, fazem uso das teorias feministas para bem viver. *Bora* ver a primeira *roda* sobre a comemoração do Dia da mulher:

Somos mulher forte  
Somos guerreiras  
Vamos cantar juntas  
Mulher de Quixabeira



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

Repare bem na primeira parte: “Somos mulher forte / somos guerreiras / vamos cantar juntas / mulher de Quixabeira”. Acontece aqui um tom de aproximação com o público; a *roda* é cantada no plural e, nessa pluralidade, estão incluídas as mulheres de Quixabeira. É importante compreender que essa *roda* foi tirada em uma comemoração em praça pública, organizada pela Prefeitura Municipal de Quixabeira, o ano não foi possível indicar. Entre outras apresentações durante o evento, estavam os grupos de *roda*. Dirigindo-se aos seus espectadores, a *roda* cria cumplicidade através da identificação em uma apresentação feita para as mulheres do município.

Na segunda parte: “vamos cantar roda / venha quem quiser”, a gente percebe que a *roda*, antes ligada ao trabalho agrícola e falando da vida no campo, agora também é espaço para temas sociais. E vai além, o dia é marcado como comemorativo, mas não deve ser exclusivo, nem obrigatório: “venha quem quiser”. A *roda*, ainda que feita por mulheres, é inclusiva e está aí para quem quiser estar na *roda*.

Percebo na *roda* acima descrita o conceito de empoderamento que Angela Davis nos apresenta. Olhe só, não estou aqui forçando a aproximação, mas vamos ler essa *roda* novamente. Ao cantarem a primeira estrofe, fazem a autodefinição<sup>50</sup>: mulher forte; guerreiras e, em seguida, vem o convite “vamos cantar juntas”. Espie, é um ajuntamento, é para reunir quantas for possível, pois o chamamento não é pra qualquer um, a princípio, é direcionado: “mulher de Quixabeira”. O convite é feito por um coletivo – as cantadeiras de *roda* – para as mulheres de Quixabeira. E não é isso que Davis entende do empoderamento feminino? Subir de modo que nossas irmãs subam conosco? E mais! O convite não é feito apenas para mulheres. Na segunda estrofe, a *roda* chama para a comemoração “quem quiser”; aproximando-se do que é dito por Angela Davis em *Mulheres, cultura e política*:

Quando nós, enquanto mulheres afro-americanas, enquanto mulheres de minorias étnicas, continuarmos a subir em direção ao empoderamento, erguemos conosco nossos irmãos de minorias étnicas, nossas irmãs e irmãos da classe trabalhadora branca e, efetivamente, todas as mulheres que sofrem os efeitos da opressão sexista. (DAVIS, 2017, p.23)

As vozes das cantadeiras de *roda* se unem sugerindo que, embora a organização do grupo não se dê, conscientemente, em torno das questões do feminismo – segundo hooks (2015), “muitas de nós nem conhecem ou usam o termo” – a *roda* revela que a presença do feminismo não é negada no cotidiano dessas mulheres, como um tipo de saber essencial, vindo das experiências de vida. Para hooks, a implicação “é que pessoas verdadeiramente oprimidas sabem disso, mesmo se não estiverem envolvidas em resistência organizada ou não conseguirem formular por escrito a natureza de sua opressão” (hooks, 2015, p.203). E as vozes das cantadeiras espiralam e rodam:

<sup>50</sup> De acordo com Patrícia Hill Collins, auto-definição “envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana” (COLLINS, 2016, p.102). É construir um contra-discurso sobre si.

*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*

Nesta *roda*, há fatos históricos. Uma menção ao que antecedeu a consolidação do Dia Internacional da Mulher para o 8 de março. Na primeira estrofe, quando cantam “fizeram um massacre e mataram a mulher”, não se referem exclusivamente ao incêndio em uma fábrica têxtil de Nova York, em 1911, quando cerca de 130 operárias morreram carbonizadas. A gente pode ir além. O massacre à mulher não deve aqui ser entendido aqui apenas no sentido literal do ocorrido em 1911, o massacre se dá diariamente, e cada mulher é sobrevivente dele.

Não é à toa o chamado para a luta nos últimos versos da *roda*: “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 pelas cantadeiras de *roda*.

Patrícia Hill Collins fala dessa atuação de mulheres negras como mães, professoras e líderes comunitárias. Mulheres que produzem um pensamento tendo a experiência “como base legítima para a construção do conhecimento” (BAIRROS, 1995, p.463). Luiza Bairros aponta a contribuição de Collins para entendermos que o pensamento feminista negro “seria então um conjunto de experiências e ideias compartilhadas por mulheres afro-americanas que oferecem um ângulo particular de visão do eu da comunidade e da sociedade” (BAIRROS, 1995, p.463). Nas *rodas* aqui apresentadas, as mulheres assumem a postura de sobreviventes, se autodefinem e marcam um espaço em que a voz desse coletivo expressa o que pensam; alcançam o empoderamento necessário, pois podem falar livremente.

Ao fazer avançar o empoderamento das mulheres Negras por meio da autodefinição, esses espaços seguros ajudam as mulheres Negras a resistir à ideologia dominante disseminada não apenas fora da sociedade civil Negra, mas dentro das instituições afro-americanas.

Esses lugares institucionais nos quais as mulheres Negras constroem autodefinições independentes refletem a natureza dialética da opressão e do ativismo.

[...] as mulheres Negras se utilizaram tradicionalmente das redes familiares e das instituições da comunidade Negra como espaços para se opor a tais imagens. Por um lado, essas instituições da comunidade Negra têm sido de importância vital para o desenvolvimento de estratégias de resistência. (COLLINS, 2000, p.7)

Apesar de Collins se referir diretamente às mulheres negras, quero lembrar que, a opção pelo feminismo negro para embasar as minhas informações reside, como já dito anteriormente, na interseccionalidade, através da qual o feminismo negro atua e ainda porque grande parte das cantadeiras de *roda* são mulheres negras, trabalhadoras rurais – assim como todas as outras – e,

uma particularidade a mais na interseccionalidade gênero, raça e classe: em sua maioria, velhas. Ser mulher, ser negra, ser trabalhadora rural e ser velha são intersecções de opressões vividas em uma sociedade patriarcal, capitalista, que exige produção contínuo onde a pessoa velha não encontra mais uma posição social. Mais adiante a gente volta nesse assunto em uma seção inteira falando da relação das rodas com a velhice.

O que observo em comum nas duas rodas é como as vidas e lutas de suas cantadeiras se articulam através da memória ativada pelos ritmos da roda e, ao mesmo tempo, com esse ritmo, criando memórias para as gerações atuais. Ao serem convidadas pelas escolas para se apresentarem em eventos pedagógicos, pela prefeitura nas comemorações do município, pela paróquia nas comemorações da Igreja, são produzidas novas rodas na elaboração de uma identidade local, na organização de um feminismo não nomeado, porém didático e de ordem prática. Pelo fio da memória e no ritmo da roda, mulheres se conectam e se identificam. Produzem sua poética num espaço de coletividade, visando um bem comum; a roda é recurso político e transformador.

Desse jeito, para as cantadeiras de roda, essa atividade da memória é uma prática que vai além da socialização; é na roda que se constroem como mulheres, através das experiências e lembranças que partilham na elaboração de uma memória coletiva. Curioso é observar que "cantar rodas" é uma prática passada de geração em geração, mas não exclusiva de núcleos familiares. As cantadeiras de roda aprenderam a cantar observando outras mulheres, que não necessariamente as suas mães, e convivendo com essa expressão cultural. A cada geração, as mais jovens que se uniram aos grupos, assim o fizeram por compreenderem ali um espaço para o empoderamento e construção social.

O local da roda é espaço de coletividade, onde essas mulheres unem suas histórias, suas vivências, reinventam uma tradição e apuram diferentes formas de expressividade. Mas, bora girar na última roda dessa parte. A roda é maior e tem em sua letra uma ruma de coisa boa pra botar a gente pra pensar. Mulheres de lugares diferentes aparecem aqui, desde as que tiraram a roda, até as que estavam presentes no evento. Religião e política também são temas roda.

51 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.

52 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 os apoios 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.

*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 Penha<sup>51</sup>  
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 Cadore<sup>52</sup> e Jacy*

As *rodas* cantadas no município de Quixabeira vão sempre tratar dos temas que circulam a vida de suas cantadeiras. É cantando que organizam um novo esquema de vida, já que as *rodas* não mais estão atreladas, diretamente, à atividade agrícola e sim, como manifesto da cultura popular. Nas três primeiras estrofes, já deixam claro o objetivo da *roda*: “festejar o nosso dia”, o Dia Internacional da Mulher. Além disso, há o cumprimento às outras ali presentes: “saudar a mulherada” e a apresentação do grupo como “um grupo de mulher”. Ainda mais: quem *tira a roda* é mencionada “Delcina”<sup>53</sup>. É, portanto, um discurso feito por mulheres, para mulheres.

Cantando e dançando, descrevem onde acontece a apresentação, expressam a motivação para essa *roda* e revelam o sentimento que têm ao cantar: “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 do festejo: o empoderamento e a celebração pelas conquistas já alcançadas: “Para animar essa tarde / E a mulher valorizar / Pela conquista dos direitos / E por na política ela estar”. A ideia de empoderamento nesses versos se articula à uma noção de protagonismo. A *roda* ganha caráter emancipatório quando suas letras e performances expressam a luta pela igualdade de direitos civis e marcam o conceito de empoderamento, contribuindo para a conscientização no processo de transformação social.

Ora, se a coletividade é o resultado da junção de muitos indivíduos que apresentam algum – ou alguns – elemento em comum, é intrínseco que estamos falando de um processo que se retroalimenta continuamente. Indivíduos empoderados formam uma coletividade empoderada e uma coletividade empoderada, consequentemente, será formada por indivíduos com alto grau de recuperação da consciência do seu eu social, de suas implicações e agravantes. (BERTH, 2019, p. 36)

Nesse processo de conscientização, vemos o enaltecimento de uma posição nacional de destaque ocupada por uma mulher: “E queremos mencionar / Dilma nossa presidente”. Veja só, nesses versos não ignore a percepção que as cantadeiras têm das batalhas travadas no campo do feminismo, assim como suas vitórias. O que a gente ouve nessa *roda* são as vozes de outras mulheres que foram se impondo diante do silenciamento proporcionado por uma sociedade patriarcal. E rodamos em direção a Angela Davis, mais uma vez: “O processo de empoderamento não pode ser definido de forma simplista de acordo com os interesses específicos de nossa própria classe. Precisamos aprender a erguer-nos enquanto subimos” (DAVIS, 2017, p. 20).

Esse chamado deve ser repisado: “nós devemos erguer-nos enquanto subimos” (DAVIS, 2017, p. 21). Acho até que vou sugerir esse mote pra uma *roda*, será se assenta? Rodando na sabedoria dessas mulheres, tenho fé que fica é bonito! Seria utópico? Bem, acredito na utopia construída pelas mulheres negras, um modo de entrançar “todas as lutas autênticas das pessoas despossuídas” (DAVIS, 2017, p.17) esparramando essa visão penosa imposta por uma lógica opressora.

Eu realmente penso que utopia é quando a gente se move em novas direções e visões. Utopia no sentido de que necessitamos de visões para nos inspirar e ir para frente. Isso tem que ser global. Precisamos achar um modo de dar conta e saber como vamos interligar nossas lutas e visões e chegar a algumas

<sup>53</sup> Delcina é Dona Fidelcina, lavradora, 74 anos, líder sindical entre as trabalhadoras rurais do município, ativa na Pastoral da Criança, e indicada pelas integrantes do grupo *Balanço da roseira* como uma das compositoras das *rodas* que o grupo canta em eventos.

conclusões sobre como desenvolver novos valores revolucionários e, principalmente, como desatrelar valores capitalistas de valores democráticos. (DAVIS, 2011, p. 10)

As rodas podem ser um desses espaços. Um modo de dar conta das lutas dessas mulheres que cantam, um estilo de vida que apresenta noções do feminismo, ainda que não se autodefinam feministas, por meio de um discurso sociocultural. Escancaram como as lutas do movimento feminista possibilitaram a presença das mulheres em diversas instâncias: "Viemos parabenizar / Os vários tipos de mulher / Seja em qualquer profissão / É lugar onde estiver".

O empoderamento feminino é aqui relacionado primeiro à conscientização de que a categoria "mulher" não deve ser generalizada, pois, há "vários tipos de mulher". É essa ruma de mulher pode estar em qualquer profissão e em qualquer espaço que queira estar! Por intermédio da composição, o grupo valoriza a máxima de que "lugar de mulher é onde ela quiser", divulgando os espaços conquistados pelas mulheres na sociedade.

Quando cantam, desejam que um dia outras, mais jovens, unam suas vozes à delas e celebrem a vida com as rodas. Entendem as diferenças geracionais, mas querem que os valores e conhecimentos adquiridos ao longo dos anos deixe uma herança. Se emocionam ao verem os de menor idade cantando, como quando Dona Creuza disse no evento realizado pelo Centro Educacional de Quixabeira: "e não é que aprenderam? Esses não esquecem mais das rodas!" Essa é a utopia das cantadeiras, que as futuras gerações não esqueçam das rodas.

Figura 14 – Projeto "Cantando histórias": alunas homenageando cantadeiras de roda com uma saia rodada.



Fonte: a pesquisadora, novembro 2019.

Olhe só como isso importa na concepção do feminismo negro! Djamila Ribeiro (2018, p.27), segura forte na mão de Davis ao falar dessa utopia de necessitarmos de novas visões para nos inspirar. Mulher danada de sabida, Djamila fala que pensar em feminismos é pensar em projetos democráticos. É reconhecer que não dá para continuar ignorando que essa maneira de sociabilidade que temos, oprimindo um grupo sobre o outro, não nos ajuda na luta contra a estrutura social opressora. A gente carece buscar coexistência. Ressignificar o que é humanidade. Pensar que a gente precisa de “um novo marco civilizatório” e, nessa luta, “ampliar o projeto democrático”.

Voltando à leitura da roda, um viés religioso<sup>54</sup> é apresentado. O Balanço da roseira, autoras dessa roda é um grupo de maioria católica. Na roda, citam nomes de mulheres mencionadas na Bíblia: “Até na Bíblia Sagrada / Tem nome de mulher / É Maria Madalena / Rute, Judite e Ester”. E vamos atentar, um tantinho mais, para as escolhas dos nomes bíblicos.

O primeiro, Maria Madalena, a “mulher adúltera” a quem levaram para apedrejar, esperando o aval de Cristo que emite a conhecida frase: “quem estiver sem nenhum pecado, lance a primeira pedra”. Madalena era das seguidoras mais fiéis do relato cristão, foi quem comprou o perfume caro para lavar os pés do Mestre; a primeira a ver o Cristo ressuscitado. A representação de uma mulher à margem da sociedade e que, na história do cristianismo, têm papel fundamental, sendo uma das suas maiores representantes.

Rute, segunda personagem bíblica citada, não pertencia à nação judaica, mas alcançou posição na genealogia de Jesus pela lealdade à sua sogra judia. Após a morte do marido, Rute demonstrou um conceito que hoje muitas chamam de sororidade<sup>55</sup>: mesmo pelas leis judaicas não tendo nenhuma obrigatoriedade, Rute decide ficar ao lado da sogra, que já não tinha mais nenhum familiar vivo. Em um diálogo comovente, Rute expressa uma das mais belas declarações de amor e fidelidade: “Não insistas comigo que te deixe e que não mais te acompanhe. Aonde fores irei, onde ficares ficarei! O teu povo será o meu povo e o teu Deus será o meu Deus!” (Rute, 1:16). A ideia de mulheres que se unem e se apoiam fica marcada com a história de Rute.

A bíblia católica traz o livro de Judite, a salvadora do povo. Judite, uma mulher viúva, é a responsável pela vitória dos israelitas sobre os assírios de forma surpreendente. Estando o exército de Israel cercado e sem chances de vitória, Judite se faz passar por traidora e vai até o acampamento assírio. Com sua inteligência e beleza, Judite conquista o general inimigo e, no momento oportuno, ela o decapita e expõe sua cabeça no parapeito da muralha. Ao saber da morte do general, o exército israelita avança em direção ao inimigo que, sem comando, foge desesperado. A figura de Judite representa sabedoria, força e coragem.

Ester era uma jovem judia que estava entre a população deportada vivendo sob a tutela do seu primo, Mordecai. Em um plano político, Ester participa de um “concurso” para ser a nova esposa do imperador Assuero. Torna-se imperatriz da Pérsia e, tendo o primo como aliado, descobre um complô contra a vida do rei pelo seu braço direito o grão-vizir Hamã. Arriscando a própria vida, Ester revela ao marido o plano do príncipe e, em contrapartida, consegue libertar seu povo para que saiam do exílio.

Ainda que em um contexto religioso, as mulheres escolhidas para representar mulheres cristãs estão retratadas em histórias de resistência e luta por visibilidade no espaço em que se encontravam. Um indicativo da compreensão que as cantadeiras de roda têm da própria identidade e do que podem fazer na sociedade.

<sup>54</sup> Parte das apresentações das rodas no município são a convite dos eventos organizados pela Paróquia local.

<sup>55</sup> O termo sororidade tem origem no latim soror, que significa irmã.

No dicionário, seu significado é a relação de união, de afeição ou de amizade entre mulheres, semelhante à que idealmente haveria entre irmãs. “sororidade”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/sororidade> [consultado em 17-03-2022]. Carrega, portanto a ideia de irmandade feminina. Como conceito, diz da empatia, solidariedade e acolhimento entre mulheres.

Para arrematar esse trecho de conversa, a gente pode dizer que as *rodas* são feitura de mulheres, em um espaço reconhecido pela comunidade como local de fala para as cantadeiras. É assim que elas se amostram no espaço social em que circulam. São mulheres. São fazedoras da cultura local. São empoderadas. Mais do que atravessar por processos identitários, reafirmam suas vivências e permanência das tradições reinventando a função das *rodas*. É a gente assunta que na *roda*, a palavra poética cantada motiva e impulsiona as mulheres para a ação. *Roda* é brincadeira, mas tem que saber brincar! Tem que saber cantar *roda*, tem que entrar no ritmo, tem que elaborar uma nova forma de pensar o mundo.

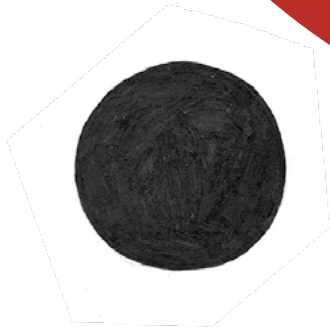


4



# A RODA NA BELA VELHICE

*ser novo pra mim é algo velho  
quero crescer  
quero viver o que é novo, sim  
o que eu quero assim  
é ser velho.  
Envelhecer  
certamente com a mente sã  
me renovando  
dia a dia, a cada manhã  
(Carlos Rennó)*





a ampulheta do tempo, a areia se move de cima para baixo; mas basta virar essa ampulheta, para que a areia, já derramada, volte a escoar. A passagem do tempo, dias e noites, o que passou e o que virá, não acontece de forma linear como queremos crer. A *roda* em seu giro horário e anti-horário representa esse movimento temporal que não se encerra. Na imagem de abertura, as águas que correm das serras deslizam e viram areia no sertão; nos lajedos, onde se acumulam tanques e açudes, é sopro de vida; vida que vai brotar nas sementes de quixabeira; vida que vai voltar a ser água.

A proposta para este último esmiuçar de conversa, é pensar as *rodas* como artifício da velhice, memória de velhas; seja para fins de socialização ou de reorganização da vida. Por muito tempo fiquei com um aperto de mente: como seguir pesquisando sem ter as conversas com as cantadeiras? Até ser alertada que eu já tinha conversas, não de todas, é claro, mas essas conversas estão por todo o texto construído até aqui.

Me agoniava também estar em meio a uma pandemia, e pensei em minha responsabilidade ética na pesquisa de campo. O projeto precisava sofrer alterações. Quais as alternativas que tenho? Achei prudente pensar em como dar continuidade à pesquisa sem ir para campo, com um segundo plano, e aguardar o desenrolar das nossas vidas no atual cenário nacional.

Antes da qualificação, me angustiei para elaborar um possível tema para este capítulo. Debruçada em várias noites insones sobre qual seria o tema, *encafifei*: falei da roda como modo de vida e fazer literário; a roda como feitura de mulheres... e quem são essas mulheres? não são em sua maioria velhas? Quantas vezes ouvi delas e de outras pessoas no município que roda é coisa de velha? Por que não falar de velhice e como as *rodas* atuam nesse campo social?

O medo de envelhecer ainda é pauta constante na humanidade; ou por se sentir mais próximo do fim da vida, ou por – ainda que não conscientemente – ver a velhice como algo “não humano”. Pensar sobre a velhice, falar sobre ela, apareceu em muitas conversas informais com familiares e amigos. E a gente fica caçando nome enfeitado pra não chamar de velho: melhor idade, idosos, terceira idade, entre outras nomenclaturas. Nomear assusta, porque há um pensamento comum do que é ser velho e envelhecer, sendo que esse pensamento caminha lado a lado com o medo de ser invisibilizado, de se sentir inútil, posto de lado.

*Encabulei*. Fui *iscrafunchar* sobre o tema. Voltei aos meus velhos conhecidos, Maurice Halbwachs (2006) e as relações entre memória, velhice e trabalho, discutida por Ecléa Bosi (1994) em *Memória e sociedade: lembranças de velhos* – com quem já conversei na dissertação<sup>56</sup>. Nesse emaranhado de reorganização do trabalho de pesquisa, encontrei outras referências como Guita Grin Debert (1999) com suas reflexões sobre a reinvenção da velhice. E como uma conversa puxa outra, foram se achegando outras referências fundamentais: *A velhice*, de Simone de Beauvoir (2018), *A Bela Velhice*, de Mirian Goldenberg (2015) e outros textos da mesma autora. Aí é que foi consumição.

Quando dei de cara com Mirian Goldenberg (2013) nessa busca, mulher sabida, doutora em Antropologia Social, encontrei na obra da antropóloga perguntas que aprumaram essa busca: o que a gente pensa de bom quando pensa nessa fase da vida? Quem diz ou quando a gente sabe que está velho? Por que, na nossa cultura, a gente pensa na velhice de forma negativa? Por que as *rodas* são consideradas coisa de velhas? O que é ser velha para as cantadeiras e para a sociedade em que vivem? Vou esmiuçar essa *indaga* trazendo conceitos de velhice e ancestralidade. E, *bora tafear!*

<sup>56</sup> No momento da dissertação, o diálogo proposto por mim se deu para balizar as análises das rodas (letras) considerando 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*. O objetivo dessa análise foi compreender, as memórias das cantadeiras do grupo Balanço da roseira e como as rodas tornaram-se a memória do grupo e da sociedade em que estão inseridas (SANTOS, 2017, p.29).

[...] o lema para uma “bela velhice” poderia ser: “eu não preciso (mais), mas eu quero”. Eles querem ter tesão no que fazem. Querem envelhecer do jeito que escolheram livremente e não de acordo com as convenções sociais.

A diferença entre esses dois verbos – precisar e querer – revela um possível segredo para a construção de uma “bela velhice”. Eles não precisariam mais responder a demanda e deveres impostos de fora. Na velhice, eles poderiam fazer suas escolhas mais livremente e priorizar a própria vontade. O trabalho, o estudo, as atividades cotidianas, as amizades, o cuidado dos outros não seriam obrigações a serem cumpridas. Seriam escolhas livres, não mais imposições sociais ou familiares (GOLDENBERG, 2015, p.17-18).

Pensar essa “bela velhice”, para Mirian Goldenberg, está ligado ao que Simone de Beauvoir apresenta no livro *A velhice* como um possível caminho para essa construção: um projeto de vida. É esse projeto pode ser construído em qualquer momento da vida por cada um de nós. Me pergunto sim, se isso não seria, de alguma forma, “romantizar” a velhice.

Mas me pego lembrando de algumas das conversas informais que tive com as cantadeiras que conheci: Dona Fidélina, trabalhadora rural, hoje aposentada, já foi representante do sindicato das trabalhadoras rurais do município. Fidé, como por aqui a chamam, me disse que *roda* é coisa de velha sim, porque ela não se adapta ao que é festa para os mais jovens e, os mais jovens não se adaptam ao que pra ela é festa: *roda* é festa. Fidé ainda diz: “quando a gente se junta e faz essa cultura velha, antiga, a gente se sente ó (faz sinal de positivo com o polegar) lá em cima”. E, falando sobre a importância do que fazem, Fidé ainda diz:

“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?”



Agora, repare se Fidé não tá falando justamente desse projeto: “eu já fiz o que tinha pra fazer, pouco me importa se não gostam do que eu gosto; eu canto *roda* porque gosto; eu vou em busca dos que querem cantar comigo”. *A roda* faz parte do projeto de velhice de Fidé, e penso eu que, de igual forma pra outras cantadeiras: elas não precisam cantar *roda*, elas querem cantar *roda*.

Em uma das apresentações do grupo *Balanço da roseira*, por ocasião da Feira de Conhecimento do município, em 2016, enquanto eu filmava, lembro de ouvir de uma das pessoas que assistia a apresentação: "Já deu dessas coisas de velho!". As *rodas* são vistas, na sociedade quixabeirense, como "coisa de velho" e, na expressão, fica implícito como algo de menor valor, que só interessa a um público igualmente velho. A *roda* é sim, coisa de velha, mas há que se ressignificar a expressão como patrimônio simbólico de uma cultura. *Roda* é coisa de velha, e onde elas reexistem. Simone de Beauvoir (2018) afirma que vemos essa fase da vida como algo a ser escondido, com um segredo que envergonha, sobre o qual não podemos falar. Enquanto existem inúmeros estudos sobre outras etapas, falar de velhice é algo raro.

Se lhes ouvíssemos a voz, seríamos obrigados a reconhecer que é uma voz humana; eu forçarei meus leitores a ouvir essa voz. Descreverei a situação que se reservou aos velhos e a maneira como eles a vivem; direi tudo aquilo que – desvirtuado pelas mentiras, pelos mitos, pelos clichês da cultura burguesa – se passa realmente em suas cabeças e em seus corações.

A atitude da sociedade para com os velhos é, por outro lado, profundamente ambígua. Em geral, ela não encara a velhice como uma fase da idade nitidamente marcada. A crise da puberdade permite traçar entre o adolescente e o adulto uma linha de demarcação que é arbitrária apenas dentro de limites estreitos: com 18 anos, com 21 anos, os jovens são admitidos na sociedade dos homens. Quase sempre os "ritos de passagem" envolvem esta promoção. O momento em que começa a velhice é mal definido, varia de acordo com as épocas e lugares. Não se encontram em parte alguma "ritos de passagem" que estabeleçam um novo estatuto. (BEAUVOIR, 2018, p.8)

Ouvir a voz; reconhecer essa voz com sua humanidade; foi isso que me propus em cada momento que decido falar das *rodas*. E, *espie*, não é só por elas, as cantadeiras, é também por mim. Por me perceber envelhecendo, amadurecendo – como preferem dizer. Gosto de pensar em mim, velha, e o que farei em minha velhice. O trecho da música cantada por Ney Matogrosso, que abre este capítulo, fala disso: "envelhecer certamente com a mente sã". Esse assunto foi tema de uma conversa com meu primo, Édén, enquanto viajávamos. A música começou a tocar, *reparei* na letra. Pensei: é bem isso! Envelhecer é projeto de vida. As cantadeiras, velhas sábias, já me diziam isso nas *rodas* "vamos cantar roda que é pra nosso bem". *Roda* é projeto de vida, de velhice vista, de bela velhice.

Estou, nesse momento, enquanto escrevo, no meu quarto, na casa dos meus pais. Daqui ouço minha mãe, no quintal, quebrando licuris – é minha diversão, desestressa, diz ela. O som embala a escrita e faz às vezes de condutor para o que preciso escrever. É no som do bater das pedras que a velhice de *mainha* encontra um lugar, que nem é a memória de sua infância – já que foi criada com dendê, no recôncavo baiano – mas uma memória enlaçada à noção de pertencimento a uma comunidade, pois veio para Quixabeira no início da vida adulta, aos 20 anos de idade. Mas, os ofícios manuais têm desses artifícios, de nos dar memórias que não são nossas, mas são desse lugar.

Um devaneio – conversa de gente besta, se diria por aqui. Há de ser. Na impossibilidade de sair e conversar com as cantadeiras, converso com meus pais; e com eles falo de velhice. Dia desses, *painho* falou: "quando eu ficar velho..." eu interrompi: – "o senhor já é velho!" Ficou cismado: "e sou é?"

Painho tem 68 anos. Não se enxerga velho. Foi eu que disse isso a ele. E se ninguém dissesse? E se no *baba* ninguém chamasse ele de “veinho”? Sim, *painho* de vez em quando ainda vai pra o *baba*; *painho* e *mainha* são absolutamente autônomos, não têm qualquer limitação física ou de saúde. Por que velho/velha? Simone de Beauvoir responde:

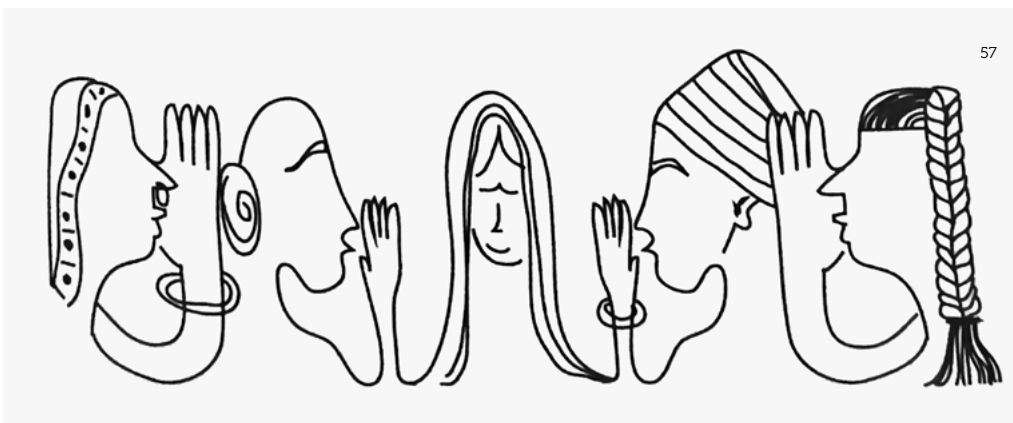
Os velhos que não constituem qualquer força econômica não têm meios de fazer valer seus direitos: o interesse dos exploradores é o de quebrar a solidariedade entre os trabalhadores e os improdutivos, de maneira que estes últimos não sejam defendidos por ninguém. Os mitos e os clichês postos em circulação pelo pensamento burguês se aplicam em mostrar o velho como um outro. (BEAUVOIR, 2018, p.9)

Fico cismada com essa conversa de velhice. Escolho seguir nesse prumo de prosa com Miriam Goldenberg e Simone de Beauvoir. Simone diz: “imaginar-me velha é imaginar-me uma outra” (BEAUVOIR, 2018, p.10). Mirian acrescenta: “é muitas vezes por meio do olhar do outro que o indivíduo se percebe como um velho” (GOLDEMBERG, 2014, p.9). Há aqui dois caminhos que se cruzam: como o velho se vê e como os outros o veem. Volto pra conversa com *painho*, ele não se vê velho; sou eu que o vejo assim. Vamos fazer a conversa crescer: não são as cantadeiras que primeiro se veem velhas, é a sociedade que diz que o que elas fazem é coisa de velho. Elas seguem com as *rodas* como algo sempre presente em suas vidas, a *roda* não envelhece.

Vou esmiuçando coisa e outras gentes sabidas que falaram de velhice; *caçando* e *iscrafuchando* cheguei em outras fontes. Encontrei muita coisa; fui *bebericando* um tanto de cada e, feito *garrafada* de raiz que sara um tanto de mal, fui juntando e botando pra curar: velhice, ancestralidade, memória, projeto de vida. Tudo girando na *roda*. Nesse giro, outras leituras entram na *roda*: a canção que abre a seção; as conversas com meus pais; minhas sessões de terapia; e poesia, pois “sou o resultado de uma reunião em que os ancestrais decidiram que alguém precisava contar essas histórias” (rupikaur).

Poesia e imagem retirados de um dos livros de rupi kaur, uma das muitas leituras que me fizeram olhar para minha ancestralidade; pensar naquela que sou e que poderei ser para as que virão depois de mim. Versos que associados a um processo terapêutico, me conduziram ao início de uma jornada de conhecimento sobre quem sou e como atuo no mundo; sobre como agem as *rodas* na minha vida e na vida de cada cantadeira.

57 Figura associada ao poema em: kaur, rupi. *O que o sol faz com as flores*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018, p.201.



me levanto  
sobre o sacrifício  
de um milhão de  
mulheres que  
vieram antes  
e penso  
o que é que eu faço  
para tornar essa  
montanha mais alta  
para que as  
mulheres que vierem  
depois de mim  
possam ver além  
– legado

(rupi kaur, 2018, p.213)

## 4.1 TU É FII DE QUEM? ANCESTRALIDADE E COMUNIDADE

Em algum ponto na sua genealogia há pessoas semelhantes àquelas sobre as quais vou falar. Você é a herdeira. Mesmo que não as tenha conhecido, que nunca tenha se encontrado com elas, suas ancianas, suas sábias antepassadas, existem. Todas nós pertencemos a uma linhagem longuíssima de pessoas que se tornaram lanterna luminosas a balançar na escuridão, iluminando o próprio caminho e os passos de outras.

(ESTÉS, 2007, p.62)

Enxergar a velhice pelo viés de algumas mulheres sabidas tem reconstruído o meu pensar sobre o que é ser uma mulher velha. Uma das primeiras referências veio de um rumo diferente, de um livro que eu não li na intenção de referenciar. Foi de curiosidade mesmo. E, na curiosidade, vejo as rodas com Clarissa Pinkola Estés. Mas espie, é de revestrés que eu vejo, de canto de olho. Começo pensando na metáfora da árvore velha. Clarissa diz que as árvores possuem sua versão inicial por baixo da terra, nas raízes – árvore oculta “nutrida de águas invisíveis”. Em sua metáfora, é a partir do que está enterrado, por debaixo da terra, do que não está visível, que a árvore sobrevive e empurra, para cima, a energia necessária “para que sua natureza mais verdadeira, audaz e sábia viceje a céu aberto” (ESTÉS, 2007, p.31).

[...] a vida nova está armazenada na raiz – mesmo que a massa maior acima da terra tenha sido derrubada, tenha sido levada dali – mesmo que a vida de uma criatura não tenha sido gerada corretamente – mesmo quando cercada de apatia e indiferença. Mesmo que a carapaça tenha sido partida e destruída. Imagine só: a partir do espaço vazio, voltar não apenas com um novo rebento uma vez, mas com muitos. (ESTÉS, 2007, p.40-41)

A raiz é a vida da árvore. Ainda que a cortem *na cepa*, permanecendo saudável e alimentada a raiz, novos brotos vão surgir. Ainda que demore para se tornar frondosa outra vez, ainda que voltem a cortar fora seus galhos, serrar seu tronco, um renovo há de brotar.

Para a metáfora de Clarissa, está a vida da mulher e sua conexão com a ancestralidade que lhe sustenta. Ainda que reprimida por décadas, há algo de oculto em nós, guardado; há uma raiz à espera de renovo. Para mim, há duas versões: uma sou eu, escritora, mulher que busca em minhas antepassadas a compreensão de quem sou e por que sou levada a falar das *rodas*. Clarissa me diz: “se você prestar atenção, vai conseguir escutar, vai ouvir as “ideias”, as “filhas” das *rodas* “na forma de ideias novas e vibrantes por uma vida maior e com mais significado” (ESTÉS, 2007, p.44). A outra é a *roda*, a voz de uma ancestralidade de um povo com suas raízes alimentadas pelas cantadeiras, brotando em grupos de *roda*.

É, na cultura popular, através da poética oral, que as cantadeiras de *roda* reivindicam seus lugares na sociedade que pertencem. Não esperaram que alguém deixasse espaço a elas; cantam por prazer, por querer cantar. Não tem *adulação* da parte de ninguém, família ou sociedade para fazer o que fazem. Fizeram a *roda* e disseram: essa é a nossa festa, nosso projeto de

vida, nossa velhice: vamos cantar! Mas, não fazem isso sozinhas. A vida em comunidade é o que motivou a existência – e permanência – das *rodas*. Sobonfu Somé é outra dessas sabidas, pesquisadora burquinense, que me acode nessa caminhada. Ela fala como a comunidade é a “luz-guia” da tribo. É na comunidade que objetivos são traçados para ajudar uns aos outros; onde todos são ouvidos e contribuem com os dons que trouxeram ao mundo.

Lembro novamente da conversa com Eva, Graça e Fidé, três das cantadeiras que conheci. Pensar em suas afirmações, como quando Eva diz: “seria bom se todo mundo entendesse a importância do que a gente faz”, e Graça complementa “porque a gente sabe o valor que a gente tem, e é a gente quem tem que dizer pra o povo: quero ser valorizada nisso e por isso”. É interessante observar que há, nas cantadeiras de *roda*, não só um desejo de permanência, mas principalmente a compreensão do seu ofício para a comunidade e, conseqüentemente, elas bem sabem os efeitos da ausência das *rodas* – sinônimo de morte para elas e para os que compreendem como comunidade. Nas memórias dos cantos de trabalho, estão o que lhes falta: a vida em comunidade. Esse é mais um elemento que constitui as *rodas*, uma busca por esse elo, o projeto de vida.

Quando você não tem uma comunidade, não é ouvido; não tem um lugar em que possa ir e sentir que realmente pertence a ele; não tem pessoas para afirmar quem você é e ajudá-los a expressar seus dons. Essa carência enfraquece a psique, tornando a pessoa vulnerável ao consumismo e a todas as coisas que o acompanham.

Além disso, a falta de comunidade deixa muitas pessoas com maravilhosas contribuições a fazer sem ter onde desaguar seus dons, sem saber onde pô-los. Quando não descarregamos nossos dons, vivenciamos um bloqueio interior que nos afeta espiritual, mental e fisicamente, de muitas formas diferentes. Ficamos sem ter um lugar para ir, quando temos necessidade de ser vistos (SOMÉ, 2007, p.35-36).

Desaguar o dom foi importante na vida de professora Terezinha. Um dia, conversando com ela, em sua casa – ser daqui me ajuda por conhecer muitas delas de longa data – me disse: “eu não sei cantar, não! Me juntei a elas pra ajudar, porque nossa cultura tem que ser fortalecida. Mas voz, pra cantar, não tenho”. E tinha. Está na memória do seu neto, Daniel da Quixabeira, que em uma conversa sobre os trabalhos que a gente tem feito, depois de muito tempo sem nos ver, me disse: minha primeira lembrança de música é de vó Terezinha cantando em casa. Ela entrou para o grupo *Balanço da roseira* quando aposentou do seu ofício de professora, mas continuou ensinando através do canto.

Professora Terezinha faleceu há dois anos. Lembrança vívida na memória da comunidade, ela foi homenageada nomeando a escola estadual onde trabalhou boa parte da vida, hoje Colégio Estadual Professora Terezinha Gonçalves Novais. Com lugar afirmado entre as cantadeiras na comunidade religiosa a qual pertencia, como uma das representantes da Pastoral da Criança; com o trabalho de professora por décadas; professora Terezinha buscou a comunidade para desaguar seus dons e beneficiar a muitos. Ainda vive; ainda é exemplo; ainda é vista; está nas *rodas*.

Sobonfu Somé (2007) traz outros aspectos da vida em comunidade que se aproxima um *bocado* das *rodas*. Um desses aspectos é a ideia do trabalho entre mulheres. A escritora afirma que ao trabalhar entre mulheres, uma identidade feminina é construída.

Dona Eva, cantadeira de *roda* já tinha me dito: “aprendi a cantar *roda* quebrando licuri

com as mulheres da comunidade; não foi mamãe quem me ensinou; era na quebra de licuri". Sobre mulheres reunidas trabalhando, Sobonfu ainda diz que essa não é uma prática sexista, mas para sentir "que a noção clara da diferença é essencial para a união harmônica com o companheiro. (SOMÉ, 2007, p.52)

Sim! Mulheres trabalhando juntas é também uma memória agradável às cantadeiras que buscam reproduzir esse trabalho no ofício de cantar. A quebra de licuri era feita em comunidade e, em sua maioria, ofício de mulheres. Relatos de mulheres, cantadeiras ou não, apontam para uma mesma lembrança: um grupo de mulheres reunidas quebrando licuri e cantando. Os homens, esses ficavam em outro espaço, em outras atividades; outras práticas de existir e, dessa outra cultura local: a *piega*<sup>58</sup>.

Na memória de uma prática ancestral, o corpo revela a ausência que precisa ser preenchida: a vida em comunidade e entre mulheres. Cantar *roda* é ancestralidade, nenhuma das cantadeiras consegue precisar como aprendeu, só sabem que aprenderam com outras mulheres; mulheres que nem sempre eram da família, mas pertenciam a mesma comunidade. Esse sentimento de pertença confere às cantadeiras o que tomam para si como seu espaço na sociedade de hoje. O desejo de desaguar seus dons, de seguir ensinando, de seguir pertencendo e sendo vistas e valorizadas pelo que fazem.

Você pode estar daí pensando: mas isso que Sobonfu Somé traz é lá da aldeia onde ela cresceu; isso não tem nada a ver com nossas práticas. Será? E se a gente pensar na nossa genealogia? Algo que aqui na Quixabeira ainda é relevante: "Tu é *fia* de quem?" Essa ainda é uma pergunta recorrente, e eu não sou ninguém se não disser que sou neta de Naninha. Que Naninha? De Zé Maroto do Riacho das Pedras. A indaga continua: "E tu é neta de Jovito?" – Jovito foi o segundo marido de minha avó – não, sou neta de Leonardo, *fi* de Maria Bandeira. A resposta é certa: "Pra gostar de *fuzaca*, é da rama de Maria Bandeira". E há de vir daí, de você que me lê a pergunta: "e o que tua genealogia tem a ver com a vida em comunidade?" Ninguém aqui se identifica só. Ainda guardamos de nossos ancestrais a pertença. E isso, Sobonfu diz que é possível no Ocidente:

Aqueles que moram no Ocidente podem criar uma noção de comunidade em sua cidade. Podem fazer isso apoiando, constantemente, uns aos outros. Cada um de nós precisa de algo para se segurar. É por isso que existem todas essas pequenas comunidades aqui e acolá – grupos de voluntários em questões sociais, grupos de apoio e todos esses pequenos grupos que perseguem um objetivo comum. São tentativas de recriar uma comunidade maior, que existia e foi destruída. (SOMÉ, 2007, p.41)

Falar da linhagem a que pertence; cantar *rodas*; faz parte da tentativa de recriar uma comunidade, ter o sentimento de pertença; saber-se ainda no mundo, sendo visto e ouvido. Pensando no campo das metáforas – como a da árvore velha – repenso no fogo de *mnturo*: é o que tem por baixo, o fogo que consome lento e calmo até ser revolvido e mantém aquecido o terreno. O fogo de *mnturo*, a árvore velha cortada, metáforas da vida em comunidade que não é mais vista, mas está lá! Se revirar o *mnturo*, o fogo acende; a árvore velha, se deixada suas raízes, *retonha*, traz novos brotos. A *roda*, elemento da cultura popular vinculada à agricultura familiar é o fogo de *mnturo* revirado, acendendo a chama de uma vida cozida em memórias coletivas; a *roda* brota em rebentos: os grupos de *roda*. E é das mais velhas que esse conhecimento vem.

<sup>58</sup> Os homens, que predominam nas rodas do sertão, são comuns nas do Recôncavo, mas são secundários, e embora possam dançar no mesmo estilo de sapateado, como fazem suas parceiras femininas, seu estilo é mais comumente um tanto diferente, caracterizado pelos movimentos de pernas e braços (conhecidos como "piegas") mais exuberantes e acrobáticos. – Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília, DF: Iphan, 2006

## 4.2 SOBRE TORNAR-SE VELHA

Sim, já disse que *roda* é coisa de mulher, e mais: *roda* é coisa de mulher velha! Mas repare e repare bem, porque vou sempre usar o termo velha, não idosa, não senhora, não “melhor idade”. É velha! Como uma apropriação de um termo tantas vezes pejorativo, e dar a boniteza devida a esse momento da vida humana. Definindo então velhice, aí posso dizer das velhas sábias que cantam *rodas*. Essa *inventa* de agora eu faço proseando com Simone de Beauvoir (19970), Clarissa Estés (2007) e Myriam Barros (2014).

Para Simone de Beauvoir, a velhice é um fenômeno biológico com consequências psicológicas e de dimensão existencial. É na velhice que os sujeitos mudam sua relação com o tempo, com o mundo ao seu redor e, conseqüentemente, com sua própria história. No entanto, a autora afirma que, como em outras fases da vida, não vivemos em um “estado natural”, e sim segundo o que é “imposto pela sociedade à qual pertence” (BEAUVOIR, 2018, p.13). Sendo assim, é o contexto social que define e destina à pessoa velha qual o seu lugar e seu papel na sociedade.

Enfim, a sociedade destina ao velho seu lugar e seu papel levando em conta sua idiosincrasia individual: sua impotência, sua experiência; reciprocamente, o indivíduo é condicionado pela atitude prática e ideológica da sociedade em relação a ele. Não basta, portanto, descrever de maneira analítica os diversos aspectos da velhice: cada um deles reage sobre todos os outros e é afetado por eles; é no movimento indefinido desta circularidade que é preciso apreendê-la. (BEAUVOIR, 2018, p.13)

Em todo o texto, Simone de Beauvoir chama seus leitores a ouvirem a voz silenciada dos mais velhos, a pensarem sobre a velhice, a aprender sobre nosso destino evitável apenas diante da morte. Nos demoramos a falar da velhice do outro, mas não nos colocamos nós mesmos nesse lugar. Passamos a maior parte da vida adulta ignorando a velhice, parte da nossa condição humana. A autora fala em uma metamorfose assustadora, “a velhice aparece como uma desgraça: mesmo nas pessoas que consideramos conservadas, a decadência física que ela traz salta aos olhos” (BEAUVOIR, 2018, p.10). Sendo então essa transformação aterradora, tão própria a nossa humanidade, por que não nos preparamos para esse momento? A resposta nos salta na página seguinte: “Antes que se abata sobre nós, a velhice é uma coisa que só concerne aos outros. Assim, pode-se compreender que a sociedade consiga impedir-nos de ver nos velhos nossos semelhantes” (BEAUVOIR, 2018, p.11).

Amiudando a conversa, a gente só acha que velho é o outro. É um exercício *danado* de difícil. Porque pra eu pensar em mim, velha, é pensar em mim metamorfoseada. Enquanto crianças, aguardamos ansiosos a juventude, desta à vida adulta, um sopro...e quando é que a gente vira velha? Quem determina? Myriam Barros, antropóloga e professora titular da Escola de Serviço Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, publicou um artigo onde questiona qual é a idade da velhice, levando em consideração estudos que apontam as dimensões subjetivas e intersubjetivas que definem o envelhecimento, “realizado em diferentes contextos socioculturais e em situações interativas nas quais são relevantes as distinções de classe, gênero, geração e raça/etnia” (BARROS, 2014, p.46). Dessa forma, classificar em idades as fronteiras do envelhecer têm aspectos diferentes em cada contexto sociocultural.

[..] as idades são apreendidas como etapas que definem estilos que podem ou não ser adotados e delimitam fronteiras entre indivíduos e segmentos sociais, como podemos ver na interpretação da juventude ou da "terceira idade" como um modo de ser e de estar no mundo. A juventude, por um lado, apresenta-se como um contraste à velhice e como um padrão de vida que deve ser estendido a todas as faixas etárias. A velhice estigmatizada, por outro lado, não desaparece de nossa realidade. Ela apenas é colocada em outro lugar e adiada para outro tempo da vida de cada um de nós. (BARROS, 2014, p.47)

Sim, o envelhecimento é nosso destino biológico. Mas a gente *assunta* que ele não é vivido de maneira igual, é variável segundo o contexto social. Para muitos, estar velho é sinônimo de aposentadoria, quando saímos do mercado de trabalho; pode ser ainda quando os filhos chegam na idade adulta e não se é mais o principal provedor daquela família. Segundo Myriam Barros, pesquisas apontam que a aposentadoria não isenta homens e mulheres como provedores na família. "A imagem de si como provedores, e não como velhos aposentados ao lado da necessidade econômica, é uma forma, assim, de manter a autoridade na família e a autonomia e independência como indivíduo". (BARROS, 2014, p.48). As "marcas" da velhice estariam então associadas a um pensamento de decadência, perda de funções e capacidades do ser humano. Mas, a gente precisa perceber que, ao falar dos limites do corpo no processo de envelhecer, há também uma representação da velhice como estado de espírito e vontade de viver, numa separação do corpo envelhecido e da juventude de espírito.

Através de diferentes perspectivas, o sociólogo francês Vincent Caradec, apresenta os dois grandes questionamentos sobre os quais estudiosos da velhice se interessam: "o olhar da sociedade em relação aos corpos que envelhecem" e a "experiência corporal do envelhecimento, pela maneira como as pessoas que envelhecem vivenciam" (CARADÉDEC, 2014, p.21-22). Nessa reflexão alguns pontos merecem ser abordados: sinais do envelhecimento; a experiência corporal na interpretação do próprio envelhecimento; as dificuldades enfrentadas pelas pessoas velhas. O sociólogo chega então à teoria do desapego:

O que é o desapego? Ele pode ser definido como o processo de adequação da vida que se produz à medida que as pessoas que envelhecem se defrontam com dificuldades crescentes e novas limitações: cansaço mais acentuado; problemas de saúde e limitações funcionais; maior consciência da própria finitude; morte de uma parte dos contemporâneos; atitude superprotetora em relação aos próximos; mundo exterior cada vez menos acolhedor, pouco adaptado a elas (em virtude da ausência ou da insuficiência de equipamentos urbanos, como os bancos públicos) e no qual se veem expostas às diferentes manifestações da "condição de idoso" (como certos comentários indelicados sobre sua idade ou sua lentidão). Essa adequação da vida é marcada pelo abandono de certas atividades e certas relações, mas não se resume a isso. Com efeito, as atividades e relações abandonadas podem ser substituídas por outras que exijam menos esforço. É, assim, um processo ativo por meio do qual as pessoas que envelhecem criam estratégias de reconversão de suas atividades, de maneira a se poupar e com o objetivo de continuar fazendo o que é mais importante a seus olhos. (CARADÉDEC, 2014, p.33)

As rodas fazem parte desse processo de adequação da vida. As cantadeiras de *roda*, em sua maioria, já são aposentadas, e ainda se mantêm como principais provedoras de suas famílias. As *rodas* não são apenas lazer, embora também o sejam. Lembro da conversa com Dona Nêga, de Jaboticaba, representante do grupo Meninas Sabiá. Além de uma recordação das *rodas* em associação às quebras de licuri que tantas outras apresentaram, Nêga se orgulha em dizer: somos responsáveis pelo “show do licuri”! É assim que descreve as apresentações do seu grupo. Não é só lazer, é uma grande responsabilidade. É a estratégia de escolher, entre as suas atividades, aquela que “é mais importante a seus olhos”.

É importante ainda reparar no que Caradec afirma sobre o desapego: não é só uma conformação na limitação das possibilidades de um corpo que envelhece; é mais que isso; é parte da transformação de uma existência em um corpo em constantes mudanças; uma reorganização das atividades mais importantes para a vida. É aí que o sociólogo me *desanuvia* o juízo explicando que entre essas estratégias são classificadas três modalidades: adaptação, abandono das atividades e volta por cima.

Na adaptação, uma atividade anterior continua sendo realizada, mas se adaptando às novas limitações. Essas adaptações podem acontecer fazendo uso de tecnologias que estão hoje à disposição de muitos, seja substituindo ferramentas de trabalho, ajuda técnica (como próteses ou aparelhos adaptados) ou *istuciando* algo; um bom exemplo é dado pelo autor: uma mulher, impedida de subir escadas por conta da artrose, adaptou um cabo de vassoura mais longo para limpar as vidraças.

A segunda estratégia, o abandono de atividade, pode assumir formas diferentes. Pode ser um abandono onde a tarefa é substituída por outra; pode acontecer uma seleção de quais tarefas serão mantidas; ou ainda uma renúncia, com o objetivo de poupar-se – física ou emocionalmente – dando continuidade ao que considera mais importante. Por fim, a terceira estratégia: a volta por cima. Ao contrário do abandono, pode acontecer a retomada de uma atividade abandonada, “envolver-se numa atividade nova ou aumentar o envolvimento numa atividade já praticada” (CARADEC, 2014, p.37).

As respostas para o envelhecer com as *rodas* podem estar em cada uma dessas estratégias – depende da cantadeira e sua jornada de vida. É eu aqui queria muito poder ter as vozes delas falando sobre sua própria jornada, com exemplos vívidos das transformações que passaram ao longo dos anos e, também, a partir do momento que organizaram as *rodas* em grupos – por afinidade, por localidade, por experiência de vida. Me detenho nas que conheço, nas conversas registradas há alguns anos.

Seja se adaptando, abandonando ou dando a “volta por cima”, as cantadeiras de *roda* partem de uma consciência das veredas que caminharam durante a vida e do atual momento em que vivem: Nega assume a representatividade do “show do licuri”; Mininha associa o trabalho em sala de aula à propagação da cultura local; Prof.<sup>a</sup> Terezinha aposentou da sala de aula e escolheu cantar *roda* para contribuir com a valorização da cultura local; Fidé e Izaurina veem a *roda* como festa, espaço de divertimento, entretenimento; para todas com quem conversei, a *roda* é local de representação onde elas, mulheres velhas, ensinam pelo canto a história de um lugar. Fizeram da *roda* um projeto de vida.

Voltamos a prosa do início, quando Miriam Goldemberg fala dos belos velhos que inventam um lugar no mundo. Depois, se é possível inventar as tradições<sup>59</sup>, a velhice também é uma *inventada* bem *istuciosa*. É quando, segundo a antropóloga, não se aposenta de si mesmo. As velhas cantadeiras são assim: continuam cantando, dançando, trabalhando,

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 se inventam 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, ocorre manifestações da cultura popular. (SANTOS, 2017, p.41)

criando, brincando. Cantar *roda* é festa, é brincadeira, é trabalho, é vida! É dizer: “eu não preciso, mas eu quero”. Um lema. Um acordo com a vida. É a compreensão de uma trajetória e da condição em que vive, ou que chegará a viver. Sim! Há cantadeiras que ainda não estão aposentadas, que são mais jovens e que entenderam a necessidade de um projeto de vida para a bela velhice. *A roda* é esse projeto.

[...] Tornar-se idoso não resulta simplesmente em ter vivido muitos anos, mas decorre mais daquilo que nos tornamos ao longo desses anos, daquilo com que estamos nos preenchendo neste momento e até mesmo a partir do modo pelo qual nos formamos antes que chegássemos a envelhecer muito.

É a partir desse legado que surge minha certeza de que nunca é tarde para aprofundar o mapa. Não importa quantos anos tenhamos vivido, podemos começar agora a nos preparar para aquela travessia que nos levará ao poder da velhice e da sabedoria madura. Todos terão a oportunidade de se reacender como uma força instrutiva e intensa. Mas nós somente chegaremos lá se encararmos esse ponto como nosso destino, a partir de agora. (ESTÉS, 2007, p.85-86)

As cantadeiras não são velhas por idade. São velhas sábias – mesmo as mais jovens – que compreenderam a importância de se dedicar à vida de forma plena. É o que seria essa vida plena? Essa bela velhice? Clarissa Estés conta da afirmação da avó “quando uma pessoa vive de verdade, todos os outros também vivem” – sendo esse o imperativo da mulher sábia: “viver para que os outros também se inspirem”. Entre as “ferramentas mágicas” do arquétipo da mulher velha, a intelectual apresenta uma lista que não muda há milhares de anos<sup>60</sup>. A essas, acrescento o canto; a *roda*; estratégia de existência; projeto de vida. Simone de Beauvoir já avisava:

Paremos de trapacear; o sentido de nossa vida está em questão no futuro que nos espera; não sabemos quem somos, se ignorarmos quem seremos: aquele velho, aquela velha, reconhecemo-nos deles. Isso é necessário, se quisermos assumir em sua totalidade nossa condição humana. Para começar, não aceitaremos mais com indiferença a infelicidade da idade avançada, mas sentiremos que é algo que nos diz respeito. Somos nós os interessados. Essa infelicidade denuncia contundentemente o sistema de exploração no qual vivemos. O velho incapaz de suprir suas necessidades representa sempre uma carga. Mas nas coletividades onde reina uma certa igualdade – no interior de uma coletividade rural, em alguns povos primitivos – o homem maduro, mesmo não querendo sabê-lo, sabe, entretanto, que amanhã sua condição será aquela que ele destina hoje ao velho. (BEAUVOIR, 2018, p.11)

A resposta está na coletividade, num projeto de vida social e não individual. Voltamos às nossas comunidades, somos nós quem precisamos delas. Na sabedoria griot, há uma frase tradicional: “antes de saber para onde vai, é preciso saber quem você é”<sup>61</sup>. Renato Nogueira, professor da UFRRJ e doutor em filosofia explica a tecnologia griot como um conjunto de dispositivos que podem ser aprendidos e adaptados, desde que responsabilmente, para algumas práticas educativas. Em uma análise afroperspectiva<sup>62</sup>, e voltado a um contexto educativo – que podemos aqui nos apropriar no sentido da construção de um projeto de vida para uma bela velhice: “antes de aprender algo sobre o mundo, será preciso descobrir sobre si mesmo” (NOGUEIRA, 2019, p.270).

60 As ferramentas mágicas que a avó arquetípica usa para a transformação não mudam há milhares de anos. A mesa da cozinha. A luz do lampião. Uma única vela. A música. O ritual. O insight. A intuição. A sopa. O chá. A história. A conversa. O longo passeio. A confissão. A mão amorosa. O sorriso brincalhão. A sensualidade bem resolvida. O senso de humor malicioso. A capacidade de examinar os outros e ler sua alma. A palavra gentil. O provérbio. O coração atento. A perspicácia para, quando necessário, proporcionar aos outros a experiência angustiante do “olhar”. (ESTÉS, 2007, p.60-61)

61 Provérbio mandinga griot tradicional dito por Toumani Kouyaté.

62 Segundo o filósofo Renato Nogueira, a afroperspectividade deve ser entendida como “uma abordagem dentro das grandes áreas de: Ciências Humanas; Ciências Sociais Aplicadas; Linguística, Letras e Artes. Uma linha filosófico-epistemológica que opera através da estratégia do manejo intelectual. Dito de outro modo, para realizar uma pesquisa ou investigação os terrenos teóricos são cultivados com diferentes tradições, escolas e linhas de pensamento; mas, sempre trazendo à luz as contribuições de sistemas teóricos africanos, afro-brasileiros, indígenas e ameríndios. A afroperspectividade trabalha com vários sentidos de mundo, enfatizando sempre uma ou mais dessas tradições em seus contextos de pesquisa” (NOGUEIRA, 2019, p.268).

Pensar quem somos é determinante para entender onde queremos chegar; é assim que assumimos nossa condição humana e podemos enxergar a velhice como parte da humanidade.

### 4.3 MEMÓRIA E VELHICE

Encontro Çabo nesse meu esmiuçar entre *roda* e velhice – e a inevitável conclusão de que a construção da nossa memória se dá também na inventa, em como a gente se lembra e que pode nem ser do jeito que se sucedeu. Inevitável também é voltar a ler Maurice Halbwachs, e sua constatação que o que consideramos nossa realidade vivida, ao virar parte de nossas lembranças, é costurada por nossas adaptações do vivido, o “como” lembramos se dá por como a gente assunta as coisas agora, e não como entendia quando se deu o acontecido. É nosso cobertor de retalho, juntando os pedaços que a gente viveu com outras lembranças que às vezes nem são nossas. Tudo costurado com a linha do agora.

*A vida não é a que a gente viveu e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la.*

**Gabriel García Márquez**

Repare, agora eu tô voltando para os estudos sobre velhice e memória, não apenas do ponto de vista cronológico, mas com toda a complexidade de facetas que a velhice pode ter, e o entendimento do ato de lembrar como reconstrução de identidade pessoal e social. Em todos esses estudos, a memória de cada indivíduo interfere nas memórias coletivas, assim como as histórias da coletividade formam memórias individuais. As cantadeiras de *roda*, como personagens da tradição oral do município de Quixabeira, são referência para a compreensão da constituição de uma cultura local e, de certa forma, guardiãs da memória coletiva, participando da construção de uma identidade cultural. Apois espie se não é esse o pensamento de Halbwachs:

[...] 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).

È era um palavreado difícil que eu escolhi pra explicar isso. Dessa vez não. A gente remonta as memórias individuais, as do nosso juízo, com as memórias dos outros – a do coletivo onde a gente vive. Aquela história que é tantas vezes contada no grupo que a gente nem sabe mais quem foi que estava lá. Não importa quem estava. Importa que a gente lembra e a lembrança é de todo mundo.

O que acontece então é uma relação de troca permanente entre a memória de cada sujeito (individual) e a memória do grupo (coletiva), já que cada sujeito carrega consigo lembranças particulares, mas, convivendo em sociedade e interagindo com outros sujeitos, estas lembranças vão, ao longo do tempo se construindo em grupo. Para Ecléa Bosi a velhice é uma categoria social e, há para o velho tem um tipo de obrigação social: lembrar. È atenta para outra questão despertada por Simone de Beauvoir, “se

o trabalhador aposentado se desespera com a falta de sentido da vida presente, é porque em todo o tempo o sentido da vida lhe foi roubado". São opressões que se entrecruzam. Por isso, Bosi afirma que memória é trabalho.

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, formada por nossas lembranças somadas à combinação das memórias coletivas nas realidades em que estamos inseridos. Além dessa combinação de memórias, na velhice reinventamos formas de vida e reconstruímos nossas identidades. Seguindo vivos, envelheceremos, é certo. Esse envelhecer pode ser entendido de forma biológica – com as mudanças do corpo e seu funcionamento, que é, na maioria das vezes, visto de forma negativa: ninguém quer um corpo velho; e, no entendimento antropológico, as características que esperamos de um sujeito velho são construções socioculturais. Ainda que esse entendimento possa variar de acordo com os contextos sociais, históricos e geográficos, também é comum ser carregado de aspectos negativos. Amudando a conversa, a velhice não é uma categoria universal, nos alerta Çuita Debert. "As pessoas de mais idade, na certeza de que hoje não podem viver como antigamente, ocupam e redefinem os novos espaços criados para envelhecer" (DEBERT, 1999, p. 16). Cada grupo social irá elaborar formas particulares de envelhecimento.

Qual é então o ganho de uma vida longa? Para a maioria dos relatos descritos pelos pesquisadores do tema e, pelos relatos que tenho das cantadeiras, há uma expressão que revela um aspecto positivo registrado. O famoso "no meu tempo"! A experiência de vida, a possibilidade de rememorar e reconstruir a narrativa da própria história em uma interpretação do passado vivido é ponto precioso no envelhecer. Para Myriam Barros, são criadas "outras formas de se perceber no mundo" e são refeitas concepções "sobre si mesmas e sobre relações sociais".

A presença do grupo social é imprescindível para o desencadear da memória e para sua constituição. A memória é resultado, assim, de interações sociais em contextos sociais específicos. É como velhos que as pessoas narram suas memórias e planejam suas ações, mas é também como avós, como moradores de uma cidade, como mulheres e como homens, como indivíduos de uma determinada camada social e de uma determinada profissão. As lembranças, portanto, não estão prontas; ao contrário, são reconstruídas a cada situação e em resposta aos estímulos exteriores. (BARROS, 2014, p.55)

O relato do primeiro grupo de roda organizado no município data de 2008. Me pergunto se as rodas teriam a visibilidade e o reconhecimento – ainda que pequeno – que hoje tem no município, se não houvesse esse primeiro

momento. Não posso afirmar isso ou aquilo com base em um “se”. Posso me voltar ao início da pesquisa e perceber seu impacto na construção de uma identidade social. Sabe o projeto do Centro Educacional de Quixabeira? Aquele que os alunos do Fundamental II aprenderam sobre as rodas? A referência base para a construção do projeto foi a dissertação. Recebeu o nome com base na dissertação: Cantando histórias. Sabe a conversa com Dona Creuza? “alguém puxa uma roda que faz lembrar outra que a gente já não ouvia faz tempo”.

É o resultado da construção dessa lembrança, em cada situação, por estímulos externos. Ecléa Bosi (2004), diz que é comum algumas lembranças aparecerem depois de entrevistas, em conversas informais. Uma roda puxa outra; “lembrança puxa lembrança e seria preciso um escutador infinito” (BOSI, 2004, p. 39). Fazendo o papel de escutadora, entre um *conversêro* e outro, me torno agente fazedora de memória: elas vão lembrando porque os outros as fazem lembrar. É cada lembrança é uma nova construção, como um livro que se lê e relê e a cada leitura um dado novo salta em nosso entendimento. Não é o texto, a memória que muda. É como a gente entende o mundo que muda o jeito ler e lembrar.

Índo lá e cá nessa história de lembrança das velhas cantadeiras de *roda*, a gente percebe a construção de uma história local; de uma poética oral. Com o repertório das *rodas* que são lembradas pelos grupos, vão formando um vínculo social fundamental para que cada pedaço dessa lembrança vá se ajuntando. A coberta de retalhos. Com lembranças diferentes e individuais vão cozendo a memória coletiva em uma avaliação positiva do passado em comunidade, contribuindo na reafirmação de uma tradição oral da cultura popular.

Esmiuçando sobre envelhecer, vou refletindo debruçada no livro *A reinvenção da velhice*, da antropóloga Guita Grin Debert. A sugestão é boa: *istuciar* na velhice, ser criativo ao pensar não só nos anos corridos, mas na realidade vivida por pessoas velhas, com suas experiências, no contexto de cada social onde está cada sujeito. A ideia de velhice, segundo Debert, é um “elemento forte na autoidentificação dos sujeitos pesquisados” (DEBERT, 1999, p.29).

Não há, entre as cantadeiras identificadas, uma negação da velhice. Chegaram até a perguntar: “o que é que essa moça quer com coisa de velha?”.

Íscrafuchando um tanto mais e costurando o pesquisado, entendo que há um processo de transformação em andamento. A velhice não é mais uma fase de dores, isolamento e perdas. Mas, principalmente de realizações, novas experiências e projetos. Liberdade.

As pesquisas sobre grupos de idade mostram, por um lado, que a geração, mais do que a idade cronológica, é a forma privilegiada de os atores darem conta de suas experiências extrafamiliares; por outro lado, indicam que mudanças na experiência coletiva de determinados grupos não são apenas causadas pelas mudanças sociais de ordem estrutural, mas que esses grupos são extremamente ativos no direcionamento das mudanças de comportamento, na produção de uma memória coletiva e na construção de uma tradição. (DEBERT, 1999, p.52-53)

As *rodas*, a despeito de serem consideradas “coisa de velha”, marcam uma mudança atual na estrutura social. São as velhas que direcionam essa transformação, fazendo das *rodas* parte de uma tradição oral. Reinventam, através da construção de uma memória coletiva, a própria velhice. As cantadeiras de *roda* encontram no espaço cultural não apenas a preservação de suas memórias, mas também a construção de uma nova vida em sociedade. Cumprindo duplamente o papel de transmissoras de uma tradição oral e guardiãs de uma memória local, influenciam diretamente a construção de uma identidade cultural. Cantando *rodas* no arrastar dos pés, no movimento do corpo, suas vozes reconstróem lembranças, reinventam a velhice, reafirmam identidades. Tornam-se visíveis em um espaço social. Reestruturam a própria existência.





**ARREMATÁ AÍ!**

**E**sse arremate tem que ser no jeito dos bordados, onde o avesso importa tanto quanto o desenho feito. Há aqui ausências de vozes importantes, há ainda uma angústia que não sossega a alma. Mas há também um alívio, um suspiro de felicidade, que não é só meu, mas de quem me acompanha nessa jornada. Sinto falta das *rodas*, de assistir uma *roda*, de ouvir novas lembranças. Me conforta saber que elas cantam por aí, sem evento de escola ou igreja, mas pelo prazer de cantar.

Quando eu me fretei pras *rodas*, eu já era moça veia, e as *rodas* me aceitaram. As *rodas* aceitam a todos, basta querer estar ali e aceitar o ritmo que a *roda* dá ao corpo. Aqui rodei em diferentes ritmos, passos cadenciados em frequências diferentes, às vezes descompassada, mas sempre na *roda*. Eita que é uma consumição saber pra onde ir a partir de agora. Não é que eu ache que já disse tudo o que tinha pra dizer. Eu não sei mais é como continuar dizendo.

Bom é fazer um catado do que eu já disse. Primeiro da minha *izona* em escrever nesse palavreado nem sempre entendível pra quem não é da *roda*. É pela linguagem meu primeiro artifício pra entrar na *roda*; é a base estrutural de tudo o que foi dito; é a minha partilha com a oralidade das cantadeiras. É é nessa linguagem que ora se mostra, ora se esconde, que questiono essa razão que ignora os saberes que não estão categorizadas no meio acadêmico.

A partir disso, vem o certo: *roda é roda* e não tem por que dar um nome diferente pra o que se faz na Quixabeira. Se o povo da Quixabeira só chama de *roda*, é *roda*, e pronto. É essa *roda* se faz com corpos moventes e brincantes em performance. Palavra cantada, na *roda* se brinca, se canta, se dança. *Roda* é um rastar de pés e voltear de mãos dadas ou enlaçadas no centro da *roda*. *Roda* é vida em movimento constante.

Esse movimento e potência que tem a *roda*, vem de um modo de vida e tem uma poética oral própria. Vida em comunidade, brincadeira de gente crescida, prazer e resistência. Na memória das cantadeiras está o licuri e sua quebra como atividade comunitária e lembrança inicial das *rodas* cantadas e trazidas na memória. É no terreno da memória que a *roda* viceja e dá frutos.

Mas não se pode esquecer: *roda* é ritmo; e pra fazer *roda* tem que ter vozes e corpos dançando no mesmo ritmo. Não se faz *roda* sozinho. Fazer *roda* hoje é ocupar um espaço social, transmitir a história local na recriação de uma tradição oral. Cantando *rodas*, contando histórias. De onde vem essas histórias? Como é que se sabe cantar *roda*? O corpo que *roda* é superfície para a escrita da *roda* no corpo. É *roda*, aqui, é feitura de mulher.

Não é que só as mulheres conhecem as *rodas*, mas são elas que deram às *rodas* novo significado no cotidiano local. Como o fogo de munturo, que consome, deixando ver só a fumaça, as *rodas* resistem; revire o munturo e ele vai ter muito o que queimar ainda; potência dos femininos em Quixabeira na elaboração de uma poética oral que move mulheres.

Nas *rodas* sobre mulheres que foram apresentadas nesse estudo, as cantadeiras se unem para cantar eventos históricos, realidades sociais, lutas por direitos das mulheres. Presença de um feminismo do cotidiano, um saber internalizado, vindo de suas experiências. Assim se conectam e se identificam produzindo uma poética que busca um bem comum "vamos cantar *roda* que é pra nosso bem".

Roda também é coisa de velha, é onde elas existem e resistem. É onde reivindicam um lugar no espaço social. Lugar esse que não esperam que seja cedido, ocupam, cantam não porque precisam, cantam porque querem cantar. É na cultura popular, na poética das *rodas* que demarcam seu projeto de uma bela velhice.

Cantar *roda* é ancestralidade, saber no corpo o que é preciso para bem viver. Lembrança de uma vida em comunidade e da importância do coletivo para a vida. Na *roda* desaguardam seus dons; ensinam, aprendem. Preservam suas memórias; criam memórias. No ritmo da *roda*, no corpo em movimento, nas vozes que ecoam cantando e contando, reafirmam identidades. Reestruturam a própria existência.

Com tudo isso no juízo, o danado agora é seguir o que as *rodas* cantam, é rodar *iscrafunchando* as identidades das *rodas* de Quixabeira. Não tô aqui nesse *leprego* todo pra deixar passar os caminhos da *roda*: feitura de mulheres, de velhas, de pretas, de trabalhadoras rurais. Mas eu *esmiuço* na memória conversas com as cantadeiras e como quem não canta também chama pelas *rodas*. Chamar de cantiga, hoje, me parece coisa de quem não entende o que é *roda*. A bem da verdade é que as *rodas* são várias e variam em cada olhar e perspectiva. Eu quero olhar pras *rodas* como quem mira do meio do círculo, e ele a girar. É o olhar de catingueira, *atinhada* na mata rasteira. Com a licença de meu amigo poeta Alisson Vital, a *roda* é mandacaru *fulôrido* na cerca, com perfume doce e suave que convida os beija-flores.

Assim eu arremato essa roda certa de que outros giros, outras rodas virão, outros conceitos e questionamentos, porque a roda não se acaba nunca. Se reinventa, se move daqui pra lá, de lá pra cá. Que esse registro marque a minha existência nas rodas, e que as rodas na memória da Quixabeira alcance mais espaços de atuação. Que outras se fretem pras *rodas*, mantendo esse saber ancestral em nossos corpos sem nunca esquecer que cantar *roda*, é pra nosso bem.



# REFERÊNCIAS

ABREU, M. 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 mai 2016.

ACHUGAR, H. Repensando a heterogeneidade latino-americana: a propósito de lugares, paisagens e territórios. In: *Planetas sem boca; escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2006. p. 81-100.

ADICHIE, C. *O perigo de uma única história*. Disponível em [http://www.ted.com/talks/lang/por\\_br/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story.html](http://www.ted.com/talks/lang/por_br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html). Acesso em 19 ago. 2018.

ADICHIE, C. *Sejamos todos feministas*. Tradução Denise Bottman. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADICHIE, C. *Para educar crianças feministas*. Tradução Denise Bottman. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AÇAMBEM, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. Feminismos Plurais / coordenação de Djamilia Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília. INL/Fundação Pró-Memória, 1984, p. 347

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Trad. Édina de Marco. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, pp. 229-236, 2000. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880>. Acesso em 21 jul. 2020.

ANZALDÚA, G. Como domar uma língua selvagem. Tradução Joana Plaza Pinto, Karla Cristina dos Santos. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa*, nº 39, p. 303-318, 2009. Disponível em <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/39/traducao.pdf>. Acesso em 20 jul. 2020.

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AYALA, M. I. N. *Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX*. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 13, n. 35, 1999.

BACHELAR, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAIROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. *Revista Estudo Feministas*, Florianópolis, ano 3, nº 2, 1995, pp.458-463 [<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16462/15034> – acesso em: 19 ago. 2018.

- BARROS, M. M.. *A velhice na pesquisa socioantropológica brasileira*. 1N: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Corpo, envelhecimento e felicidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- BEAUVOIR, S.. *A velhice*. Tradução Maria Helena Franco Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BENISTE, J. *As águas de Oxalá*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BENISTE, J. *Dicionário yorubá português*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BERNARDINO-COSTA, J; MALDONADO-TORRES, N; GROSFOGUEL, R (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. 365 p.
- BERTH, J. *Empoderamento. Feminismos Plurais / coordenação de Djamilia Ribeiro*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 12. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- BURKE, P. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- CALABRE, L. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: RUBIM, Antonio Albino Canelas (Org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para sair e entrar na modernidade*. 4. ed. Tradução Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza e Gênese Andrade. São Paulo: Edusp, 2008.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- CANCLINI, N. G. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.
- CARADEC, V. Sexagenários e octogenários diante do envelhecimento do corpo. Tradução de Clóvis Marques. 1N: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Corpo, envelhecimento e felicidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CARRASCOSA, D. F. Crítica performativa. *fólio – Revista de Letras*, [S.l.], v. 10, n. 2, fev. 2019. ISSN 2176-4182. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/4744>. Acesso em: 02 jan. 2020. doi: <https://doi.org/10.22481/folio.v2i10.4744>.
- CASTRO, Y. P. *Falares africanos na Bahia – um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora e Distribuidora de Livros Ltda., 2001.
- CEVASCO, M. E. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera Costa e Silva [et al.] 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- COLLINS, P. H. *Pensamento Feminista Negro Conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Natália Luchini. Disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4123078/mod\\_resource/content/1/Patricia%20Hill%20Collins.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4123078/mod_resource/content/1/Patricia%20Hill%20Collins.pdf) acesso em 19 de ago. 2018.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, Volume 31, nº 1, 2016. pp. 99-127.

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](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.

CURIEL, O. *Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial*. IN: HOLANDA, Heloísa Buarque de; autoras Adriana Varejão ... [et al.]. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

DAVIS, A. *Mulheres, cultura e política*. Tradução Heci Regina Candiani. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, A. *A liberdade é uma luta constante – Ferguson, Palestina e as bases para um movimento*. (ed) BARAT Frank, São Paulo, Boitempo, 2018.

DAVIS, A. *As mulheres negras na construção de uma nova utopia*. Disponível em <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/> Acesso em: 22 maio 2020.

DEBERT, G. G. *A reinvenção da velhice: socialização e reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: Por uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DRUMOND, M. A. *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.

ESTÉS, C. P. *A ciranda das mulheres sábias: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

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

FERNANDES, N. 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.

ÇARAUDY, R. *Dançar a vida*. Tradução de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

GOLDENBERG, M.(org.). *Corpo, envelhecimento e felicidade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GOLDENBERG, M. *A bela velhice*. 6ªed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

- GONZALEZ, L. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod\\_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20C3%A9lia%20-%20Racismo\\_e\\_Sexismo\\_na\\_Cultura\\_Brasileira%20%281%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf). Acesso em: maio 2018.
- GRAEFF, N. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, S. *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*. Disponível em: [www.ufrgs.br/neccso/word/texto\\_stuart\\_centralidade-cultura.doc](http://www.ufrgs.br/neccso/word/texto_stuart_centralidade-cultura.doc). Acesso em: 04 maio 2014.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HALL, S. *Raça, cultura e comunicação: olhando para trás e para frente dos estudos culturais*. Tradução Helen Hughes. Revisão técnica: Yara AunKhoury. Projeto história. Revista do programa de estudos pós-graduados de história, vol. 31. São Paulo, 2005. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/2308/1400>. Acesso em: 23 jul. 2020.
- HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KIZERBO, J. (ed.). *História Geral da África*. Brasília: UNESCO, SECAD/MEC/UFSCar, 2010. p. 167-212
- HEMMINGS, C. *Contando histórias feministas*. Revista Estudos Feministas, v. 17, n. 1, p. 215-241, jan./abr., 2009. Disponível em: <https://goo.gl/tcFB8v>. Acesso em: 01 set. 2020.
- HOBBSAWM, E. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- HOLANDA, H. B.; autoras Adriana Varejão ... [et al.]. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- hooks, b. *Mulheres negras: moldando a teoria feminista*. Revista Brasileira de Ciência Política, nº 16. Brasília, 2015, pp. 193-210
- hooks, b. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- hooks, b. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução Bhuvi Libânio. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019.
- IBGE. Disponível em: <http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&cod-mun=292593&search=bahia|quixabeira>. Acesso em: 27 set. 2015.
- IPHAN. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, Dossiê IPHAN 4, Ministério da Cultura, 2006.
- kaur, r. *O que o sol faz com as flores*. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.
- LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sonia Fuhrmann. 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

- MARTINS, J. S. *A sociedade vista do abismo: novos estudos sobre exclusão, pobreza e classes sociais*. 4. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- MARTINS, L. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.
- MARTINS, L. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Fale, 2002.
- MATOS, E. D.. Memória, corpo e voz: teatralidade das poéticas orais. In: ASSUNÇÃO, Luiz (org.). *Paul Zumthor: memória das vozes*. São Paulo: Assimetria Editora, 2018.
- MICUNOLO, W. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Trad. Ângela Lopes Norte. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, nº 34, p. 287-324, 2008. Disponível em <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/traducao.pdf>. Acesso em 16 jul. 2020.
- MIRANDA, C. R. T.. *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.
- MOREIRA, A. U. "*Brincante é um estado de graça*": *Sentidos do brincar na cultura popular*. 2015. 2018. 189 f. Dissertação (Mestrado em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde, na área de Desenvolvimento Humano e Cultura) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2015. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/19128/1/2015\\_AndressaUrtigaMoreira.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/19128/1/2015_AndressaUrtigaMoreira.pdf). Acesso em: 19dez. 2021.
- NASCIMENTO, L. M. (org.). *Caleidoscópios da cultura brasileira*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.
- NOBLICK, L. R. *Palmeiras das caatingas da Bahia e as potencialidades econômicas*. SIMPÓSIO SOBRE A CAATINGA E SUA EXPLORAÇÃO RACIONAL. EMBRAPA, Brasília, 1986.
- NOGUEIRA, R. "Antes de saber para onde vai, é preciso saber quem você é": tecnologia griot, filosofia e educação. *Problemata: R. Intern. Fil.* v. 10 n. 2 2019: Filosofia africana: pertencimento, resistência e educação – Edição Especial.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RAMOS, E. *Revendo o candomblé: respostas às mais frequentes perguntas sobre a religião*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.
- ROSA JÚNIOR, J. A. *Xirê : troca, fluxo e circulação do axé como forma de manutenção da sociabilidade no candomblé*. 2018. 125 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2018. Disponível em: [https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/8314/2/JURACY\\_ARIMATEIA\\_ROSA\\_JUNIOR.pdf](https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/8314/2/JURACY_ARIMATEIA_ROSA_JUNIOR.pdf). Acesso em: 01 jul. 2020.
- RIBEIRO, D. *Quem tem medo do feminismo negro?* 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- RIBEIRO, D. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2017.
- RUBIM, A. A. C. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- SANTANA, S. *Música e Ancestralidade na Quixabeira*. Salvador: EDUFBA, 2012.

SANTANA, S. *Memória e esquecimento nos cantos de trabalho da Quixabeira*. Revista *Éxtraprensa*, v. 10, n. 2, p. 193-209, 26 jul. 2017.

SANTOS, M. A. *Cantando rodas, contando histórias: o Balanço da roseira e a cultura popular em Quixabeira* 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens, na área de Linguagens: práticas e contextos) – Universidade do Estado da Bahia, Salvador, BA, 2017. Disponível em <http://saberaberto.uneb.br/bitstream/20.500.11896/637/1/C.ANTANDO%20RODAS%2C%20CONTANDO%20HISTORIAS.pdf>

SARDENBERG, C. M. *B.O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres*. Revista *Inclusão Social*. Número Especial

Diferentes olhares sobre o empoderamento das mulheres. Brasília: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, v.11 n.2, p.15-29, jan./jun. 2018. Disponível em: [file:///C:/Users/admin/Downloads/4106-Texto%20do%20artigo-12575-1-10-20180810%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/admin/Downloads/4106-Texto%20do%20artigo-12575-1-10-20180810%20(2).pdf). Acesso em: 26 ago. 2020.

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

SCHECHNER, R. *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.

SEVCENKO, N. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Cortes. *Narrativa, ficção e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1998, p.126-127

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

SOMÉ, S. *O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. Tradução Deborah Weinberg. São Paulo: Odysseus, 2007.

WALSH, C. (Ed.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013.

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

ZENICOLA, D. M. *Performance e ritual: a dança das labás no xirê*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

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

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



