

CULTURA, MEMÓRIA COLETIVA E IDENTIDADE ÉTNICA NA CIRANDA DE CAIANA DOS CRIoulos (Alagoa Grande-PB)

Josemir Camilo de Melo
PhD em História
Professor aposentado da UFCG
Professor substituto da UEPB
(jcdemelo@uol.com.br)

Resumo

Este estudo pretende verificar como a comunidade de Caiana dos Crioulos, na transição agreste/brejo paraibano, através das 'brincadeiras' e exibições de sua roda de ciranda, mantém traços da cultura dos engenhos e litoral de Pernambuco, como uma memória coletiva, o que lhe assegura sua auto-identidade de quilombola. A pesquisa buscou a oralidade das cirandas, presente nas letras das cirandas cantadas e dançadas só por mulheres negras do grupo Caiana dos Crioulos para detectar sua identidade étnica (BARTH), bem como sua origem, já que a ciranda tem sido tomada como um gênero litorâneo/canavieiro. Alguns indícios letrísticos mostram a aculturação processada no e pelo grupo, como uma memória coletiva, comprovando sua origem étnica afro-brasileira e talvez seu (des)locamento sócio-econômico e cultural (litoral-agreste) bem como sua nova identidade quilombola. O estudo tem usado o conceito de 'dinâmica cultural' (DURHAM). A pesquisa tem sido feita em cima de apresentações do grupo e do cds editado pelo projeto Memória Musical da Paraíba (LIRA, 2003) a partir do qual faz-se estudo comparativo com o trabalho de Pimentel (2005). O estudo faz parte de um projeto guarda-chuva do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros, da Universidade Estadual da Paraíba e complementa outra investigação que privilegia depoimentos orais das cirandeiras.

Palavras-chave: Ciranda, identidade étnica, memória coletiva, método indiciário.

Abstract

This study is an attempt to verify how the community Caiana dos Crioulos (Alagoa Grande-PB) through their lyrics of cirandas, song and dance, maintains cultural influences coming from the sea-coast and sugar cane zone of Pernambuco, as a collective memory, which assures their quilombola (maroon)identity (BARTH). The research runs on the ciranda's orality, including some lyrics clues song by black womens of Caiana dos Crioulos, in order to identify their origin as an afro-Brazilian ethnic group, and both economic and cultural (dis)placement (seacoast-hinterland). For such purpose, We use the approach of 'cultural dynamic' (DURHAM). The research took place during the community shows as well as interpretation through the Cd-rom lyrics issued by Memória Musical da Paraíba Project (LIRA, 2003) from which We led comparative studies with Pimentel (2005). The study is a compliment of a standard project within Núcleo de Estudos Afro-brasileiros, at Universidade Estadual da Paraíba, along another inquire on oral report of cirandeiras singers.

Keys-word: Ciranda, afro-Brazilian, cultural circularity, vestiges methodology.

Retomo neste trabalho, uma idéia básica desenvolvida a partir de 1976 quando,

como professor da Universidade Católica de Pernambuco, publiquei o artigo *A Dinâmica Cultural da Ciranda*, resultado de observação e participação em rodas de cirandas, no Recife e em Olinda, tomando como referência as letras que eu ouvia quando criança em Goiana. Lá eu demonstrava as mudanças que estavam ocorrendo com a ciranda, dança de roda de adultos. Vinculado, atualmente, ao Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEAB-I) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) tenho convivido em eventos com um grupo de cirandas bem especial, que é a Ciranda de Caiana dos Crioulos. A partir da observação e participação nas exibições deste grupo em eventos, bem como através de 2 CDs e um DVD, resolvi fazer um estudo de suas letras para investigar sua identidade (ou não) de comunidade quilombola.

O grupo de cirandas é fruto da comunidade rural Caiana dos Crioulos, do município de Alagoa Grande, agreste da Paraíba. O que chama a atenção neste grupo não é só a existência desta ciranda no agreste, como ser só de mulheres e negras - exceção para os percussionistas e um único homem na roda de ciranda/coco, um senhor, esposo de uma das cirandeiras, que passa a brincadeira toda dançando sozinho no meio da roda, com uma garrafa equilibrada na cabeça, mesmo quando as 'coquistas' estão dançando. As letras, apesar da distância do litoral, repetem o universo litorâneo-canavieiro pernambucano. A primeira questão era a origem deste grupo que veio a ser reconhecido como remanescente quilombola pela Fundação Palmares. Portanto, um quilombo. Não se sabe ainda como se formou esta comunidade da qual não se tem registro na Historiografia paraibana, muito embora, no mesmo município haja uma antiga comunidade negra chamada Zumbi.

Como no NEAB-I já havia uma pesquisa em andamento sobre as cirandeiras, através de entrevistas, resolvi buscar sua identidade (BARTH) através das letras das cirandas, para identificar uma memória coletiva e, daí, a identidade da comunidade, hoje, quilombola. Para isto, me utilizo da pesquisa paralela sobre aquelas cirandeiras realizada pelo graduando Janailson Macedo Luiz orientado pela historiadora Dra. Maria Lindaci Gomes de Souza, do Curso de História da referida universidade. Além disto, faço também um contraponto com as cirandas gravadas e transcritas por Altimar Pimentel, no litoral paraibano, e aquelas gravadas na década de 60 pelo musicólogo Padre Jaime Diniz, nos arredores do Recife. Recorro, ainda, ao estudo teórico de Durham para investigar que padrões culturais têm sobrevivido ou tiveram alterados seus significados para expressar novos problemas na dinâmica cultural da ciranda

(DURHAM, 2004: 230). Para embasar a opção do título acima, me vali de Mehy O Samba é *Morena de Angola*, por ver semelhança de objetos de pesquisa.

Embora tenha recorrido ao conceito de memória coletiva, o que nos leva a Halbwachs, é bom frisar que não vou usá-lo, diretamente, no que tange às letras das cirandas e cocos, pois não se trata meramente de lembranças de um passado coletivo vivenciado, nas gerações presentes, e recolhidas de forma social. Tampouco, é aquela memória coletiva estudada por Le Goff (1992), que tem os seus lugares: arquivos, bibliotecas, museus, cemitérios etc. Mas alguns elementos de ambos autores estarão presentes como as roda de memórias, à noite, quando se constitui o eixo letrístico melódico e outras comemorações, peregrinações etc. Além desta memória, tenho bem presente, neste estudo, a leitura da memória-discurso (PÊCHEUR, ACHARD, 1999) aquela que é constituída pela repetição e regularização dos enunciados, cujos sentidos originais se transmutam, entre ditos e não-ditos, como na música “Corresse, nego?!” do grupo de Caiana.

Oralidade e música

Procurei enquadrar este estudo na oralidade e não na História Oral especificamente por entender que há uma certa falência no uso de formas alternativas e variadas do verbal, como afirma Mehy (2004, p.121). Daí seguir sua sugestão de trabalhar com fontes orais o que alarga a proposta de história oral pois em sua abrangência implica no uso de várias manifestações sonoras e humanas (Ibidem). Assim como ele faz com a oralidade do samba, recorri à oralidade da ciranda e coco, pois para ele, “as letras de músicas ou canções apresentam-se como possibilidade valiosa para o exame da reserva de memória e para as discussões sobre identidade, fatores essenciais para a definição da História Oral em qualquer de suas modalidades” (Idem, p. 121/2).

Busquei examinar as letras das músicas, pois trazem “laços culturais, trocas simbólicas, influências mútuas e afinidades ideológicas”, já que há “todo o processo de elaboração, consumo e sustentação de transmissões musicais que evoluíram do meramente pessoal e direto até aos padrões de mercadorização moderna” (Idem, p. 122). No caso exclusivo de Caiana, seus Cds já estão circulando na Paraíba.

Na análise letrístico-musical de Caiana, deve-se observar o “encadeamento de séries de letras que traduzem o sentido cumulativo das mensagens”, que com suas

ressignificações “atestam a força de persistência de pontos estratégicos para a afirmação cultural” (MEHY, op. cit., p.124). No caso de Caiana, a manutenção da oralidade, tradição oral, é um requisito étnico, próprio das culturas africanas. Daí o grupo buscar sua identidade cantando e dançando, pois a música, segundo Mehy, é

um veículo de transmissão, atua assim como recurso estratégico projetado para a perpetuação de uma memória que dimensiona as características do 'negro brasileiro' como alguém que, independentemente do país de origem, procede da África e tem uma genealogia garantida por grupos pretéritos que, aqui, se fundiram originando o que se chama de negritude brasileira (Op. cit., p.129).

A ciranda de Caiana pode ser enquadrado dentro do imaginário brasileiro, aquilo que Mehy chama de *tradição inventada* “(...) onde o mnemônico funciona como receptáculo de uma mitificação conveniente a uma história idealizada” (Idem, p. 132). Daí o uso da oralidade, como variante da História Oral nesta pesquisa pois “(...) a interpretação de uma pequena coleção de letras de música propõe a evidência de uma memória que se reconstrói trazendo em suas tramas comunidades afetivas ... (Idem, p.139).

Dito isto, busca-se, nas letras, não só uma macro identidade, a afro-brasileira, mas a micro identidade, aquela construída pelo grupo ou imposta, contrastiva ou por assimilação, no caso Caiana “dos Crioulos”.

“Esta ciranda quem me deu foi”... dona Edite

Segundo alguns p

Jaime Diniz quem estudou a ciranda, em Pernambuco, em 1960. De sentido polissêmico, ciranda vem de origem espanhola “zaranda – instrumento de peneirar farinha, como de 'seranda' ou serões, trabalho feminino em conjunto (DINIZ, 1960, p.22/3).

Ciranda é uma dança circular, em que brincantes de mãos dadas circulam no sentido anti-horário, avançando para o centro e refluindo, como ondas (PIMENTEL, 2005:9-24) cujo passo mais forte é cadenciado com a batida do bombo (zabumba). Seu instrumental básico é o 'terno': zabumba, caixa e ganzá. Este instrumental tem sido

alterado, incluindo instrumentos de sopro como tinha a Ciranda de Baracho (c.1960) e saxofone, trombone e trompete como na Ciranda de Lia de Itamaracá (DVD).

O instrumental de *Ciranda de Caiana dos Crioulos*, no primeiro CD, se compõe de ganzá, zabumba, prato, caixa, bombo, triângulo; já no segundo, “*Caiana dos Crioulos. Desencosta da parede; ciranda coco de roda*”, com a participação dos cantores Chico César e Socorro Lira - coordenadora deste projeto de resgate, a percussão é ganzá, triângulo e zabumba.

Segundo se pode apreender de Luiz (2009) o instrumental de Caiana dos Crioulos pode ter-se originado na antiga banda cabaçal, Banda de Pífaros (pífano) de Manuel Preto que existia antigamente na comunidade sitiante. O representante desta memória é ainda o pífaros de Seu Zuza que executa “Acorda Maria Bonita”, além de seu depoimento, no primeiro Cd (2003). Em tempo, o 'terno' é de provável matriz cultural africana, pois a história do resgate da Santa (Nossa Senhora do Rosário) pelos negros Banto e Moçambique envolve uma dramaturgia em torno de cantos e danças (oralitura) com percussão chamada de 'guarda' ou 'terno' (MARTINS, 2000). Na ciranda paraibana de João Grande “*Cirandeira me beija*” ele canta: “*Sai de casa, meu Deus,/ Pra brincar com meu terno...*” (PIMENTEL, 2005, p.90).

“... das bandas de Caiana (dos Crioulos?)

O orgulho das cirandeiras em se referir ao seu sítio provavelmente jaz na memória coletiva de superioridade, que a cana caiana tem porque não é uma cana de canavial. É uma cana nobre, exótica muito doce e mole, na linguagem e no paladar dos canavieiros que trabalham com canas mais duras, as híbridas processadas em laboratórios de genéticas. Quero reforçar aqui o nome da comunidade Caiana, como muitas vezes, as cirandeiras se identificam, falando ou cantando. Há indícios, na fala dos membros da comunidade, de que antes o local se chamava só Caiana, tanto que até hoje, há nas vizinhanças outras Caiana, a do Agreste e a dos Mares (LUIZ, 2009).

O grupo em si pode ser considerado um grupo étnico mesmo no sentido tradicional, como pertença biológica - todos são negros e se assumem como tais, como no nome do tocador de Manuel Preto, além de forte indício de casamento endogâmico. É sintomático aqui reproduzir o coco *Lourinha*: “Pra onde tu vais, Lourinha?! Eu vou!//

Volta pra trás, Lourinha/ Eu também vou/ Papai não quer/ Que'u me case com você.../ Lourinha, tão bonitinha...!/ Faz a gente enlouquecer”. Em todas as referências à identidade feminina o que se usa é o termo 'morena'

Outro indício de identidade étnica é o compartilhamento de valores culturais, a constituição de um campo de comunicação e de interação como as procissões, noites de maio, divertimento no terreiro das casas, quando o grupo apresenta o Bendito de Nossa Senhora da Conceição “*nossa padroeira*”, e o Bendito de São José que era acompanhado pelo pífano de Seu Zuza, além da marcha “*Viva São José*”. Em depoimento (LUIZ, op.cit.) dona Edite narra que muitas vezes a dança começa depois de rezar o terço. Ainda seguindo Barth, outro elemento é o da auto-identificação do grupo e, por outros, como categoria diferenciável (BARTH, 1998, 189/90). Os moradores de Caiana são identificados quando saem do sítio e vão à cidade, identidade contrastiva, pois os habitantes da 'rua' se referem a eles com preconceito. No entanto, o grupo de cirandeiros de Caiana, assim entendido, assume a identidade pois usam uma das dicotomias étnicas (Op. cit., p. 194) como identificação, o vestuário – todas as cirandeiros vestem padrão colorido, ou de cor única, 'a farda' como dona Edite diz (Luiz, op. cit.). Além de outro elemento, a dicotomia entre membro e não-membro. O próprio estudante Luiz, quando em pesquisa na comunidade é sempre perguntado: 'é filho de quem (daqui)?'.

Estas são algumas características de sua identidade em que a memória é valorizada como nação deles, como se lê o cotidiano em algumas letras da ciranda e coco, um universo afro-brasileiro. Caiana lembra seu passado e o refaz com os novos elementos do dia-a-dia e traz consigo “uma concepção da relação que estabelece com a nação, seu passado, sua identidade e seu futuro” (GONÇALVES, p.117 e 118).

A denominação Caiana dos Crioulos parece ter sido de um prefeito de Alagoa Grande, segundo a fala de dona Edite. Neste caso, dando incentivo ao grupo de Caiana, teria incluído 'dos crioulos'. Parece ser comum à recorrência ao nome Caiana, como na apresentação da ciranda, em Guarabira-PB, quando Elza, nora de dona Edite, fala em “*nossa Caiana*”. E todas as letras que envolvem o nome da comunidade se refere à Caiana e não Caiana dos Crioulos. Não há uma só rima com crioulo. O que parece um forte substrato de identidade. No entanto, a rima de Caiana é recorrente e fácil, como no contraponto com 'caninana', cantado em ciranda e coco, pelo grupo. Neste sentido, Caiana dos Crioulos, assim pronunciado, é uma identidade gerada de fora, a alteridade?

Elza, jovem mãe, fala que representa a 4ª geração de Caiana a sustentar esta cultura, dos seus 500 habitantes, como diz no DVD (150 famílias, segundo Luiz, 2009).

A formação do atual grupo cirandeiro de 23 pessoas começou quando, segundo Dona Edite (LUIZ, op. Cit) uma senhora da prefeitura da capital levou as cirandeiras para se exibirem lá. Para isto ela “*comprou a farda*”. Era por volta de 1992, e o mestre-cirandeiro João Maria foi quem capitaneou o grupo. Depois de sua morte, há mais ou menos 10 anos, dona Edite assumiu a ciranda e conta que:

Antigamente não existia forró, não existia som po pessoal dançar - que a coisa agora tudo é som. Antigamente era só zabumba, pífaro, a outra tradição que tinha era concertina nos casamento, violão tocador de viola, era isso que existia, aí pronto, aí o pessoal só se divertia, só de coco de roda, rezando novena com procissão, quando terminava aquela procissão vamo fazer uma brincadeira de, de coco de roda, aí nós ficava brincando [...] aí deixaram a semente pra nós e nós tamo brincando coco de roda [...] (CAIANA DOS CRIoulos, 2003, apud LUIZ, 2009).

“Eu vim lá de Caiana...”

A popularidade do grupo de cirandeiras, fora da comunidade, começou a partir de 2003, quando a cantora Socorro Lira realizou o Projeto Memória Musical da Paraíba, resultando em dois CDs-rom, ricos como material etnográfico. O volume1, “Ciranda, coco de roda e outros cantos” gravado ao vivo contém 20 faixas, com cocos, ciranda e instrumental (pífano de Seu Zuza) e benditos. O segundo volume, gravado em 2007, tanto ao vivo como em estúdios da Paraíba e de São Paulo também traz a hegemonia do coco. Coco e ciranda estão entrelaçados e a ciranda, ao que tudo indica, é uma modalidade de dança originada do coco. Tanto que em algumas apresentações o grupo se exhibe com coco e o público brincante que entra na roda, sem perceber, dança ciranda. Para dona Edite, a mestre-cirandeira, a diferença é que o coco é “*avançado*”, é “*rebolado o toque do zabumba*”, já a ciranda o toque é “*devagar*”, “*mal passado*”. Coco, diz ela, se dança rodando, e a ciranda é um passo pra frente e outro pra trás (LUIZ, op. cit.). Ou como diz a letra da ciranda: “*A cirandeira quando vê o bater do bumba/ Ela responde quero ver pisar macio...*”

Os dois ritmos praticados pelo grupo de Caiana estão livremente articulados

dado o grau de circularidade letrístico-melodiosa entre os dois. O que parece ser comum, pois tem sido observado também em cirandas de outros lugares, como em Pimentel (Op. Cit.) que cita a transformação de um coco de roda, gravado em 1960, em Cabedelo pelo Padre Jaime Diniz e sua posterior mudança para ciranda como “*José de Nana*” ou “*Mané de Nana*”.

As cirandas de Caiana, são líricas e jocosas, com um ar de “*sôdade*” (ciranda “*Meu Relógio na Parede*”), “se lembrando do tempo antigo que nós brincava” diz Seu Zuza, no CD. O universo é a zona rural: cana (caiana), bananeiras, rosa, cravo, beira de rio, lagoa, sabiá, lavadeira (pássaro), caninana (cobra), piaba, lagoa; mas também representações da memória coletiva: o mar, a praia. É o discurso do cotidiano”(...) a narrativa (cantada e dançada que) tem como ponto de referência básico a experiência pessoal e coletiva dos diversos grupos e categorias sociais em sua vida cotidiana (GONÇALVES, op.cit., p.119). A topofilia se revela tanto como preocupação ou como prazer, já que a comunidade mora numa região de transição para o brejo: “Olha a chuva chovendo/ E a goteira pingando/ Mamãe, abra a porta/ Que’u tô me moiando”. Ou lúdica: “Ô que ciranda bonita/Formou-se uma barra de chuva” em que as cirandeiras cantam: “A chuva já vem chovendo/chuva de Nossa Senhora (...) Eu tou de olho na açucena, moreninho/ Estou doidinha por você”.

Não só como chuva, seja em rios ou litoral, como no coco “*Tomar Banho*”: “Fui tomar banho”/ Com uma aliança no dedo/ Morena eu tive medo/ Pra ela não marear/ Saí de lá? Deixei a maré enchendo? Deixei a moça correndo/ De maiô na beira-mar”. O corpo, objeto de repressão e desejo, também é cantado/dançado tanto numa permissão coletiva, como no coco Piaba em que se canta: “Sai, sai, sai ô piaba/ Fora da lagoa/ Sai, sai, sai ô piaba/Oh que coisa boa!/ Bota a mão na cabeça/ Outra na cintura/ Faz remelexo no corpo/ E dá u'a umbigada na outra, piaba.”

A identidade do sujeito-das-letras/sujeito-cantante sofre uma transmutação em Caiana. Em geral, as cirandas sempre são 'tiradas' por cirandeiros, portanto, o discurso dominante é masculino. Na ciranda de Caiana há uma ressignificação, às vezes conflituosas, das letras e, às vezes camufladas, em que o improvisado tanto da solista como das mulheres do coro se tornam imperceptíveis, às vezes, para o consumidor/pesquisador. Em “*Essa Ciranda é Nova*”, a solista canta “Quem tiver irmão bonito/ Pode me chamar cunhada...”. João Grande, de Cabedelo, canta “*irmã*” e “*cunhado*” (Pimentel, op.cit.). Este, aliás, tem sido um tópico recorrente, as paqueras, as

insinuações de relacionamento dentro da comunidade, já descritas pelo Padre Jaime Diniz (Op. cit.), em 1960. No entanto, na segunda estrofe da ciranda volta o discurso masculino: “Menina dos olhos verdes/ Que olha pra mim sorrindo/ Não olhe aquele menino/ Que aquele homem é casado”. É possível também se descontar o texto – permanente – da gravação, pois ao vivo, as cirandeiras aproveitam para alterar a letra dando outro sentido.

Essa dubiedade do sujeito, entre memória individual e memória coletiva, também está em “*Morena, jardineira*” quando dona Edita canta e o coro (cor) responde: “Morena, jardineira/O que vieste ver? Eu vim dançar ciranda,/ Vim namorar com você”. Na verdade é toda a comunidade que se diverte, um sujeito coletivo, polissêmico, dialógico, interativo, como em: “Rapaz solteiro sou eu/ Fiz uma casa no alto pra morar;/ É pra morar, pra morar”..

Neste discurso do cotidiano”(...) a narrativa (cantada e dançada) tem como ponto de referência básico a experiência pessoal e coletiva dos diversos grupos e categorias sociais em sua vida cotidiana” (p.119) “que narram suas memórias e sua identidade, buscando para elas um lugar público de reconhecimento, na medida mesmo em que as transformam em 'patrimônio”’. (GONÇALVES, 2002, p.121)

Outro momento musical que revela a identidade comunitária surge no coco de uma só estrofe “*Eu pisei/ sartei/ na barra de Goiana*, faixa em que há referências a Goiana, um dos focos das cirandas: “Eu pisei/ sartei/ na barra de Goiana/ As menina tão dizendo/ Que elas vêm de Caiana”. O coro polissêmico ora responde à mestre-cirandeira, ora cria variantes: “Quelas são pernambucanas” (...) “são paraibanas”. Questão de afirmação, de liberdade e de busca de autoria, pois Goiana é a terra de circulação de grandes mestres cirandeiros: José Maria Tavares, Miguel Benevides e Baracho (RABELLO, 1970).

“Adeus meu povo/ Que eu já vou embora”

Vários são os casos em que se podem aprofundar estudos sobre identidade. Há que captar o sentido de muitas letras, que parecem simples, históricas ou 'folclóricas', quando de fato podem encerrar profundos discursos. Um caso de dubiedade de discurso, em termos de identidade afro, resulta da letra do coco: “Entrei no mato adentro/ fui tirar

cipó canela/ Encontrei o rei na porta/ e a rainha na janela/ e a criada na cozinha/ fazendo os mandado dela”. Esse familiar, como observa Ginzburg, é fruto “(...) da aculturação mais ou menos deliberada (de) conduzir o desconhecido ao conhecido...” (1987, p.23). Redução da figura do rei europeu, ou de (re)celebração seu rei afro na aldeia, terra de todos?

Não só é na composição letrístico-melodiosa, mas também na dança, porque nas apresentações o grupo e a metre-cirandeira usam do improviso. No DVD do grupo há uma cena de circularidade diferente em que os gêneros e ritmos são alternados: dona Edite canta coco, a roda dança ciranda e a nora Elza, uma das líderes do grupo, dança coco com outra pessoa no meio da roda. O fato se repete quando dona Edite canta, com improvisos, a ciranda Viuvinha. Em pelo menos três apresentações, observei a mudança de dança das cirandeiras com relação à participação popular. Mas das vezes ocorre pelo público não distinguir direito coco de ciranda, embora me tenha ocorrido a idéia de que as cirandeiras gostam de se exhibir, principalmente com cocos, mostrar suas habilidades.

Quanto à questão da identidade vigiada, observei também outro detalhe de ambivalência, quando da apresentação do grupo em evento e fiquei a pensar como seria na própria comunidade. Porque uma coisa é a gravação de CD em estúdio. Parece ocorrer mudanças pequenas nas letras da ciranda quando do relacionamento com certo público. No DVD, por exemplo, dona Edite canta o “*Sete, sete são quatorze...*” uma letra de brincadeira infantil, mas que ela, do seu lugar social, dá outra versão ao final “três vezes sete, vinte e um/ tive sete namorados/ tirei seis casei com um”. A fronteira bakhtiniana? A palavra, o texto se alteram na comunicação. Até mesmo a religiosidade ambiente serve como improviso, como neste DVD, a “*Ciranda Nova*” é cantada em homenagem a Frei Damião, pois a cidade em que ela se apresenta, Guarabira, tem uma grande estátua do frade, com direito à romaria.

No entanto, nenhuma dessas ressignificações é mais em(pro)blemática como a ciranda “*Corresse nego*”: “Corresse nego, corresse/ com medo de apanhar./Oi, lá vem a barra do dia!/ Será, o dia, será?”. Parece se instalar, aqui, o que se deduz de Bakhtin, através de Bernardi (2009, p.80) quando diz que “(...) a ambivalência da imagem: a degradação e o rebaixamento carregam em si mesmos um sentido duplo, um valor negativo e um positivo, enfim, um jogo verbal...”, em que se sorri das astúcias do negro em escapar da escravidão. A retomada vitoriosa em mono(diá)logo entre dois mundos, diálogo surdo entre quem emitiu a sentença – o feitor: “corresse negro?! Escapaste!” e

o riso da da vitória, da liberdade, entonada ligeiramente diferente: “corresse, 'nego!'”. Escapaste, até que enfim! Além da pergunta-esperança: “Será, o dia, será...da liberdade?”. A palavra “(...) vive, na fronteira entre seu contexto e o contexto alheio” (ZAVALA, 2009, p.154). Ou como diz Burke, (2000, p.249) comentando Certeau: “(...) o que é recebido é sempre diferente do que foi originalmente transmitido, porque os receptores, de maneira consciente ou inconsciente, interpretam e adaptam as idéias, costumes, imagens e tudo o que lhes é oferecido”.

O grupo de Caiana refaz, assim, os traços de que se tornou receptiva, aquela “(...) relação entre ação e representação (...) que permeia necessariamente toda a discussão sobre a natureza da dinâmica cultural” (DURHAM, 2004:231). O grupo dá “(...) significados às suas ações através de uma manipulação simbólica que é atributo fundamental de toda prática humana” (...) processo permanente de reorganização das representações na prática social, representações estas que são simultaneamente condição e produto desta prática” (Idem, *ibidem*).

Isto tem levado o grupo cirandeiro a outra situação, a de estar se tornando um produto da indústria cultural. Em vez de ter novos produtores, novos cirandeiros (brincantes), pode entrar numa etapa de estrelismo, cantando para platéias de consumidores em praças e universidades, gravando CDs e DVDs: “(...) buscando para elas um lugar público de reconhecimento, na medida mesmo em que as transformam em 'patrimônio'. (GONÇALVES, *op. cit.*, p.121). Talvez seja o que vem ocorrendo com Lia de Itamaracá, que não representa mais a ciranda oriunda da comunidade, mas a ciranda composição de autor para apresentações individuais. Isto tem sido fruto, como mostra a antropologia, de que estes produtores (as cirandeiros de Caiana) em relação aos seus consumidores não se portam de uma maneira passiva, pois consideram “(...) para a eficácia da mensagem, os gostos, preferências e valores da população à qual se dirigem, necessidade esta que que reintroduz uma heterogeneidade nos produtos culturais oferecidos em termos do público que pretendem atingir (DURHAM, *Op. cit.* p.234). Se prevalecer a visão de consumo, “(...) estes 'produtos' não constituem uma criação cultural original e inovadora mas, frequentemente, simples reordenação de imagens, símbolos e conceitos presentes na cultura” e que podem perder muito do seu significado “ e podem ser assim manipulados para compor novos conjuntos (atribuindo) novos conteúdos ao material simbólico (...) que podem implicar, inclusive, um enriquecimento, pela atribuição de novos conteúdos ao material simbólico (Idem,

ibidem).

Algumas considerações

Assim, pretendi verificar como tem se dado não só a representação desta identidade do grupo cirandeiro, em seu aspecto étnico mas, mais pontualmente, no que diz respeito às duas identificações que lhe atribuem: primeiro, a identidade de “Caiana dos Crioulos” e, posteriormente, a de comunidade quilombola. A própria identidade da comunidade se perde na memória coletiva, ou é uma amnésia social, pois ninguém explica como se formou nem de onde vieram seus fundadores.

Mais ainda, acredito que outra pesquisa sobre identidade pode e deve ser feita, contanto, agora com estudos de relações de gênero, para entender como o posto de mestre-cirandeiro, que sempre tem sido de homem, se passou para as mãos de dona Edite. Teria sido ela a líder do coro de cirandeiras e, aí, com a morte do mestre, não aparecendo ninguém com mérito, ela, sabendo todas as melodias e letras de cor, teria assumido a brincadeira? Terá algum vínculo de africanidade o caráter de matriarca que dona Edite assume frente à comunidade e, por consequência, frente ao grupo cirandeiro? Perguntas abertas a pesquisas futuras.

Referências bibliográficas:

- ACHARD, Pierre et al. Memória e Produção Discursiva do Sentido. In: *Papel da Memória*. (Tradução e introdução José Horta Nunes). Campinas: Pontes: (1999), p.11-21.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec/EdUNB, 1993.
- BERNARDI, Rose Marye. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009, p.78 e 86,
- BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- BURKE, Peter. Culturas populares e cultura de elite. *Diálogos*, UEM, 01:01 – 10, 1997.
- DURHAM, Eunice Ribeiro. *A Dinâmica da Cultura: ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.227-235.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. (Prefácio à edição italiana). São Paulo: Companhia das Letras, (1987, p.15-31).

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Monumentalidade e cotidiano: os patriomônios culturais como gênero de discurso. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002, p.108-123.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. (Tradução de Beatriz Sidou). São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 1992.

LUIZ, Janailson Macêdo. *Artes de Fazer, Modos de Viver: as componentes do “grupo de ciranda e coco de roda de Caiana dos Crioulos” e a arte de (re)inventar o cotidiano*. Relatório, Projeto PIBIC/CNPq/UEPB, 2009.

As “Cirandeiras” de Caiana dos Crioulos e a Arte de Reinventar a Vida. *Blecaute*, Ano II, n.4, Campina Grande-PB, 2009, p.19-25.

MARTINS, Leda Maria. Oralitura da Memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) *Brasil Afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.61-86.

MEHY, José Carlos Sebe Bom. O Samba é *Morena de Angola*: oralidade e música. *História Oral*: Revista da Associação Brasileira de História Oral, n. 7, junho 2004, São Paulo: Associação Brasileira de História Oral, p.121-143.

E HOLANDA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2007.

MELO, Josemir Camilo de. *A Dinâmica Cultural da Ciranda*. *Jornal da Cidade*. (Parte I) Recife: 25/07/76; (Parte II) 02/08/76.

Indícios de circularidade cultural na ciranda de Caiana dos Crioulos. IV Congresso Internacional de Estudos Comparativos (CONIEC). Campina Grande-PB: Universidade Estadual da Paraíba/ Associação Brasileira de Estudos Comparativos (ABRAEC), 2009.

PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. In ACHARD, Pierre et al. *Papel da Memória*. (Tradução e introdução José Horta Nunes). Campinas: Pontes, (1999), p. 40-57.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. *Ciranda de Adultos*. João Pessoa: Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos/Governo da Paraíba, 2005. (Acompanha 1 CD-rom).

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. Seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Frederik Barth. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

RABELLO, Evandro. Ciranda: dança e canto. *Revista do Museu do Açúcar*. Ano III, vol. I, Nº 4. Recife, Museu do Açúcar, 1970, p. 46-56.

ZAVALA, Íris. O que estava presente desde a origem. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009, p.151-166.

Referências discográficas

CAIANA DOS CRIoulos. *Ciranda, coco de roda e outros cantos*. Projeto Memória Musical da Paraíba, vol. 1. Produção Socorro Lira, 1 CD.

CIRANDA COCO DE RODA DESINCOSTA DA PARAÍBA. Caiana dos Crioulos, Alagoa Grande. Semana Cultural. DVD ao vivo. Associação de Arte e Cultura de Guarabira (s/local, s/data).

DESENCOSTA DA PAREDE: ciranda e coco-de-roda. (Participação: Chico César e Socorro Lira). Memória Musical da Paraíba, vol. 3. Produção Socorro Lira, 1 CD.

ITAMARACÁ, Lia de. *Ciranda de Ritmos*. Petrobras/Ministério da Cultura (s/l, s/d). 1 CD.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. *Ciranda de Adultos*. 1 CD-rom. João Pessoa: Fundo de Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos/Governo da Paraíba, 2005.