



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Doutorado em Música
Área de concentração: Musicologia/ Etnomusicologia

“Da brincadeira a resistência”: defendendo o território e a territorialidade através da festa do coco de roda no Quilombo do Ipiranga, município do Conde / PB

Katiusca Lamara dos Santos Barbosa

João Pessoa, PB
Março de 2022

Katiusca Lamara dos Santos Barbosa

**“Da brincadeira a resistência”: defendendo a territorialidade
através da festa do coco de roda no Quilombo do Ipiranga,
município do Conde / PB**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como requisito para obtenção do título de Doutora em Música, na área de concentração em Etnomusicologia.

Linha de Pesquisa: Música, cultura e performance

Orientadora: Dr^a Adriana Fernandes

João Pessoa, PB
Março de 2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

B238d Barbosa, Katiusca Lamara dos Santos.

"Da brincadeira a resistência" : defendendo a territorialidade através da festa do coco de roda no quilombo do Ipiranga, município do Conde/PB / Katiusca Lamara dos Santos Barbosa. - João Pessoa, 2022.
237 f. : il.

Orientação: Adriana Fernandes.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Música. 2. Etnomusicologia. 3. Coco de roda. 4. Performance participativa. 5. Cultura quilombola. 6. Rede Sociocolaborativa. 7. Novo Quilombo. 8. Festa-Performance. I. Fernandes, Adriana. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(043)

KATIUSCA LAMARA DOS SANTOS BARBOSA

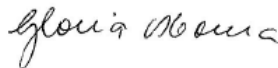
**“Da brincadeira a resistência”: defendendo a territorialidade
através da festa do coco de roda no quilombo do Ipiranga,
município do Conde / PB**

Aprovado em: 01 /04 /2022

BANCA EXAMINADORA



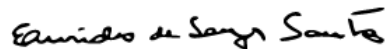
Dra. Adriana Fernandes (orientadora)




Dra. Maria da Glória Moura (membra externa - UNB)



Dra. Harue Tanaka (membra externa - UFPB)



Dra. Eurides de Souza Santos (membra interna)



Dra. Nina Graeff (membra interna)



Dr. Fábio Henrique Ribeiro (membro interno)

DEDICATÓRIA

Em um momento tão crítico ao qual vivemos de isolamento social e perda de tantas vidas não foi tarefa fácil falar sobre festa, mas foi importante perceber o quão necessário ela é na vida social e cotidiana das pessoas. Aprendi nesta pesquisa que festa é celebração, mas também é resistência, é luta e reivindicação por melhores condições. Por isso, dedico este trabalho as mais de 600 mil famílias que perderam seus parentes vítimas do corona vírus no Brasil, pessoas que sofrem diariamente as consequências de uma política desastrosa na condução da crise sanitária que passamos. Infelizmente, não podemos mudar os números da triste realidade de perdas, mas podemos homenagear esses que foram tão importantes em nossas trajetórias, e por eles, resistir, lutar e buscar novas formas de governança que priorizem o bem-estar social em detrimento do capital, e assim, possamos novamente gozar a alegria de celebrar no país das festas.

AGRADECIMENTOS

Esta etapa é uma das mais significativas do processo de conclusão de uma pesquisa. Aqui podemos lembrar de todas as pessoas que de algum modo foram importantes para a realização dessa árdua tarefa de unir informações, fatos, documentos, memórias, histórias e depoimentos numa narrativa coerente em forma de conhecimento para a ser compartilhado. Desejo, contudo, que esta tese se torne uma ferramenta de estudo para aqueles que busquem aprofundar os conhecimentos acerca do coco de roda da comunidade quilombola do Ipiranga.

Agradeço imensamente a toda a comunidade, aos integrantes do grupo Novo Quilombo, em particular, à Mestra Ana pelo acolhimento durante todo o período de pesquisa, por transmitir seus conhecimentos para a construção deste trabalho. Agradeço aos músicos, Janduí, Jurandy, Elias, Pedro e Vanda por compartilhar seus saberes sobre os instrumentos, toques, estruturas rítmicas e histórias de vida.

Agradeço aos meus familiares em especial meus pais Laura e Nabor, meu irmão Stark, minha cunhada Marli e sobrinho Heitor Antônio, pois, são meus alicerces e apoio desde minha saída de casa em Cajazeiras para estudar em João Pessoa. Esses, sempre estiveram ao meu lado, ajudando-me a enfrentar os desafios da escolha profissional de se tornar musicista. Sou imensamente grata, pela paciência, confiança e compreensão que sempre recebi, considerando as inúmeras dificuldades que este estudo exigiu diante do cenário pandêmico.

Aos meus amigos, agradeço pelo apoio e presença ainda que não fisicamente, neste período tão complicado de isolamento social. Amigos são aqueles que passam em nossas vidas e deixam marcas especiais. Aprendo e aprendi com eles, ensino e cresço espiritualmente e como ser humano, Marjorie Maria, Eva Damião Torres, Braga Xavier, Aline Santos, Amanda Silva Albuquerque. Todos os que foram mencionados representam uma imensa lista de amigas e pessoas benévolas que conheci durante minha vida, uns de longas datas, outros, no final do processo de conclusão da tese. Todos eles me apoiaram nesse momento delicado de finalização de um doutoramento. Compreendi que, nesse processo, não importa o tempo para que duas almas se reconheçam como amigas.

Agradeço aos meus colegas e amigos de profissão, em especial as meninas do Trio Maria sem Vergonha, Carol Benigno e Nívea Xavier, pela paciência e colaboração, encorajamento e contribuição, durante todo processo de doutoramento.

Agradeço aos meus colegas e professores do PPGM, pelas experiências, reflexões e discussões em sala de aula, nomeadamente, minha orientadora professora Dr^a Adriana Fernandes, que esteve presente durante todo o percurso de pesquisa. Apesar dos obstáculos em virtude da pandemia, conseguimos avançar e superar as dificuldades da ausência das festividades e de dados para a pesquisa. Vossa contribuição foi essencial para a concretização deste estudo.

Agradeço a Rudá Barreto pelas transcrições melódicas e rítmicas das músicas do grupo Novo Quilombo. Agradeço ao amigo Dave Kane que me auxiliou no *abstract*. Agradeço a Emanuela Nogueira por sua relevante contribuição na revisão textual deste trabalho.

Agradeço ao professor Cícero Pedroza, ser humano incrível, responsável por me conduzir, de modo inaugural, à festa do coco no Ipiranga. Após essa primeira visitação, abracei o coco de roda, e hoje estou aqui transformando essa experiência, numa pesquisa doutoral.

Por fim, agradeço a Deus, e ao ensino gratuito na Universidade Federal da Paraíba, por tudo que sou, por tudo que tenho e por todas as coisas boas que agora fluem para mim.

RESUMO

Esta tese tem como universo de estudo a prática cultural do coco de roda na comunidade quilombola do Ipiranga, localizada no litoral sul do estado da Paraíba, no município do Conde. O coco de roda é uma atividade comunitária antiga nessa região, todavia, em razão de disputas e lutas territoriais o coco de roda foi utilizado como ferramenta de resistência e afirmação cultural. Tendo findado esses conflitos no final da década de 1980, é formado o grupo Novo Quilombo, por iniciativa da Mestra Lenita e de sua filha Mestra Ana. Ambas, moradoras do Ipiranga estavam envolvidas com as lutas dos trabalhadores da região pelo direito de posse das terras onde trabalham e vivem. O coco de roda esteve presente nestas lutas e também no contexto familiar. Para que a prática acontecesse de forma regular no Ipiranga, mãe e filha, em seguida, criaram a festa do coco. Elas perceberam nesta prática o caminho de mediação para realização do processo de conscientização, expressão e afirmação da comunidade e de seus brincantes, lutas e papéis sociais. Nessa conjuntura, este trabalho reflete, analisa e apresenta, a partir do contexto da prática cultural do coco na festa da comunidade do Ipiranga a noção de construção, defesa e manutenção do território e da territorialidade nesta comunidade quilombola. A base metodológica deste trabalho constitui-se de pesquisa etnográfica entre os anos de 2018 a 2021, com observação participante, entrevistas e registros audiovisuais. Fundamentada na pesquisa bibliográfica, desenvolvida nesse mesmo período, a dimensão epistemológica e teórica se estrutura em estudos que se referem ao fenômeno festa, performance participativa, rede sociocolaborativa, território e territorialidade que articula áreas tais como a etnomusicologia, antropologia, sociologia e geografia. Os resultados apontaram que a prática do coco de roda, no âmbito sócio-interativo do fazer musical, no momento da brincadeira na festa é uma atividade significativa para o processo de (re)produção da festa, e o mecanismo ou ferramenta utilizada é a interação colaborativa através da performance participativa. As interpretações realizadas levam à fundamentação da tese de que a música do coco de roda pertence a uma atividade maior e mais complexa na qual a festa-performance é mediadora para a construção, defesa e manutenção da noção de território e da territorialidade da comunidade do Ipiranga. De forma mais específica, sustento que a organização da prática cultural do coco de roda nessa comunidade é realizada através de um processo de interações sociais colaborativas mediadas pela interseção de música, canto e dança no espaço-tempo da festa-performance.

Palavras-chave: Coco de roda. Performance participativa. Cultura quilombola. Rede Sociocolaborativa. Novo Quilombo. Festa-Performance.

ABSTRACT

This thesis explores the cultural practice of coco de roda in the quilombola community of Ipiranga, located on the southern coast of the state of Paraíba, in the city of Conde. The coco de roda is a traditional community activity in the region; however, because of territorial disputes and struggles, the coco de roda was used as a tool of resistance and cultural affirmation. When these conflicts ended in the late 1980s, the group Novo Quilombo was formed, through the initiative of Master Lenita and her daughter Master Ana. Both residents of Ipiranga were involved with the struggles of the workers in the region for the right to own the land where they work and live. The coco de roda was present in these struggles as well as in the family context. In order to perform on a regular basis in Ipiranga, mother and daughter created the coco party. They perceived in this practice the way for mediation to carry out the process of conscientization, awareness, expression, and affirmation of the community and its players, struggles and social roles. Within this context, this work presents, analyzes, and reflects, from the context of the cultural practice of coco de roda at the Ipiranga community party the concept of construction on the defense of the territory and territoriality of the quilombola community of Ipiranga from the musical context of the coco party. The methodological basis of this work consists of ethnographic research between 2018 and 2021, with participant observation, interviews and audiovisual records. Based on bibliographical research developed in this same period, the epistemological and theoretical dimensions are structured in studies that refer to the party phenomenon, participatory performance sociocolaborative network, territory and territoriality, articulating areas such as ethnomusicology, anthropology and sociology. In this way, the results show that the practice of coco de roda, in the socio-interactive scope of music-making during the party is important for the process of (re)production of the party phenomenon, and the mechanism or tool used is the collaborative interaction through participatory performance. This interpretation leads to the substantiation of the thesis that the music of coco de roda belongs to a larger and more complex activity in which the party-performance is a mediator in the notion of construction, defense and maintenance of the territory and territoriality of the community of Ipiranga. More specifically, I argue that the organization of the cultural practice of coco de roda in the community of Ipiranga is accomplished through a process of collaborative social interactions mediated by the intersection of music, song, and dance in the space-time of the performance-party.

Keywords: Coco de roda. Participatory Performance. Party-Performance. Quilombola Culture. Sociocolaborative Network. Novo Quilombo. Performance-Party.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa das região do Ipiranga, Gurugi e Barra de Gramame	29
Figura 2 – Primeira camisa do grupo Novo Quilombo – Netas da Mestra Ana.....	31
Figura 3 – Fluxograma das categorias de estudo da pesquisa	35
Figura 4 – Mestra Ana (direita) e sua mãe Mestra Lenita (esquerda).....	39
Figura 5 – Apresentação do grupo Novo Quilombo no dia da consciência negra em Alhandra 2021	44
Figura 6 – Mestra Ana e seu Sobrinho Fábio respondendo os cocos.....	45
Figura 7 – Apresentação dos alunos da escola Lina Rodrigues (Projeto Clamores Antigos) nas atividades do dia da consciência negra na praça do Gurugi no Conde em 20.11.2021	46
Figura 8 - Museu Quilombola do Ipiranga	48
Figura 9 - Interior do museu Quilombola do Ipiranga.....	48
Figura 10 – Membramofones do grupo Novo Quilombo (bombo e caixa)	52
Figura 11 - Bombos do conjunto da bateria do grupo Novo Quilombo (caixa: Janduí; bombo16': Elias; bombo 18':Jurandy)	50
Figura 12 – Bombo de macaíba do grupo Novo Quilombo	52
Figura 13 – Amarração “Jaú” feita para afinação do instrumento.....	52
Figura 14 – Caixa artesanal do Grupo Novo Quilombo	54
Figura 15 – Esteira de corda na pele de resposta da caixa	54
Figura 16 – Ganzá usado pelo grupo Novo Quilombo	56
Figura 17 – Partitura das células rítmicas executadas na bateria	58
Figura 18 – Conjunto dos instrumentos do coco de roda do Ipiranga (da esquerda para a direita Seu Vanda com o bombo; na caixa Jurandy, no ganzá Mestra Ana; no bombo Elias)	59
Figura 19 – Exemplo do coco martelado – “menina o que vem ver”.....	58
Figura 20 - Exemplo do coco abaianado – “lengo tengo, lengo tengo”	61
Figura 21 - Melodia do coco de resposta cantado pela Mestra Ana	61
Figura 22 – Melodia do coco de resposta bote barro na parede cantado pela Mestra Ana	63
Figura 23 – Melodia do coco de recado “Agrovila” cantado pela Mestra Ana	64
Figura 24 – Dança no centro da roda	66
Figura 25 – Certificado de autoreconhecimento da comunidade quilombola do Ipiranga	81
Figura 26 – Mapa atual das regiões do Gurugi, Ipiranga e Barra de Gramame	84
Figura 27 – Fluxograma da primeira fase da rede sociocolaborativa	106
Figura 28 – Fluxograma da segunda fase da rede sociocolaborativa	121
Figura 29 – Texto da Lei 13.985	121
Figura 30 – Texto da Lei 11.948.....	121
Figura 31 – Texto de Lei 11.959	121
Figura 32 – Texto de Lei 11.975	121
Figura 33 – Barracão Mestre Lenita e Mestre Bitonho no Sítio da Família Nascimento.	122
Figura 34 – Organização do som no início da festa do coco	126
Figura 35 – Colar Alegrias – Biojóias produzidas pela comunidade do Ipiranga.....	132
Figura 36 – Vista da frente do bar do seu Pedro, local da primeira festa do coco	142
Figura 37 - Resultado da oficina de Tijolos de adobe para serem usados na construção do Novo pavilhão	166
Figura 38 - I Oficina de construção de tijolos para a construção do Novo Pavilhão (Professores, comunidade, Mestra Ana, pesquisadores, alunos do curso de arquitetura, grupo Novo Quilombo)	167
Figura 39 - Projeto em desenvolvimento do Novo Pavilhão	168

Figura 40 - Projeto em desenvolvimento do Novo Pavilhão	168
Figura 41 – Mestra Lenita	180
Figura 42 – Mestra Ana	182
Figura 43 - Mestra Teca	185
Figura 44 – Capa do CD do grupo do Mestre Benedito	187
Figura 45 – Capa do DVD do grupo do Mestre Benedito.....	188
Figura 46 – Mestra Edite	194
Figura 47 - Grupo Brilha Coco no I Encontro de Coco de Roda e Ciranda	180
Figura 48 - Mestra Cida.....	200
Figura 49 – Mestra Odete.....	204

SIGLAS

CPT – Comissão Pastoral da Terra

ACNI – Associação da Comunidade Negra do Ipiranga

ADCT – Ato das Disposições Constitucionais Transitórias

ABA – Associação Brasileira de Antropologia

FCP – Fundação Cultural Palmares

INCRA – Instituto de Colonização e Reforma Agrária

LEO – Laboratório de Estudos da Oralidade

CCHL – Centro de Ciências História e Letras

NUPPO – Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

PROEX – Pró Reitoria de Extensão

PROBEX – Programa de Bolsas de Extensão

SECULT – Secretária de Cultura do Estado

BTC – Blocos de Terra Crua

AACADE – Associação de Apoio as Comunidades Afrodescendentes

PT – Partido dos Trabalhadores

PBTUR – Empresa Paraibana de Turismo

SUMÁRIO

CAPÍTULO I – MÚSICA E RESISTÊNCIA NO IPIRANGA: FORMAÇÃO DO GRUPO E ELEMENTOS CONSTITUINTES DA PRÁTICA DO COCO DE RODA.....	27
1.1 – ASPECTOS SÓCIO-HISTÓRICOS DA FORMAÇÃO DO GRUPO NOVO QUILOMBO	33
1.2 – MESTRA LENITA E MESTRA ANA E A RELAÇÃO COM O COCO DE RODA	36
1.3 – ORGANIZAÇÃO DO GRUPO	38
1.3.1 – Os músicos.....	39
1.3.2 – A participação dos jovens	42
1.4 – OS ELEMENTOS DA APRESENTAÇÃO DO GRUPO NOVO QUILOMBO	47
1.4.1 – Dimensão organológica dos instrumentos	48
1.4.2 – Execução técnica dos instrumentos no contexto do coco de roda	57
1.4.3 – A Solfa (canto)	60
1.4.4 - A dança	67
1.4.4.1 – A umbigada	71
1.4.4.2 – Dança como memória.....	74
CAPÍTULO II – ASPECTOS SÓCIO-HISTÓRICOS E SÓCIO-INTERATIVOS NA FESTA-PERFORMANCE	78
2.1 – GRUPO NOVO QUILOMBO: UMA PERFORMANCE DE RESISTÊNCIA	78
2.1.1 – Cultura Quilombola: Quilombos Contemporâneos	79
2.1.2 – Resistência cultural e territorial do quilombo do Ipiranga através do coco de roda.....	84
2.1.3 – Território e resistência.....	87
2.2 – A PERFORMANCE DE RESISTÊNCIA NA FESTA DO COCO	90
2.2.1 – Performance Participativa.....	92
2.3 – A REDE SÓCIO-COLABORATIVA	95
2.3.1- A ideia de rede social	96
2.3.2 - Rede de sociabilidades	98
2.3.3 – Instituições, organizações sociais e indivíduos *****	100
CAPÍTULO III - A ETNOGRAFIA.....	117
3.1 - A BRINCADEIRA DO COCO DE RODA E A FESTA	117
3.2 - CHEGANÇA	120
3.3 – SONORIZAÇÃO	124

3.4 – A BRINCADEIRA COMO JOGO	127
3.4.1 – Interação na brincadeira do coco de roda	130
3.5 – “ALEGRIAS”	132
3.6 – “BOTO O BARRO NA PAREDE QUERO VER SUBIR O PÓ”: OFICINA DE CONSTRUÇÃO DE TIJOLOS PARA O NOVO PAVILHÃO.....	136
CAPITULO IV - A FESTA- PERFORMANCE	141
4.1 – O LUGAR DA FESTA.....	141
4.1.1 – Bar do Seu Pedro	141
4.1.2 – Barracão Mestra Lenita e Mestre Bitonho	144
4.2. – ANTROPOLOGIA DA PERFORMANCE.....	149
4.2.2 – Características da festa-performance	152
4.2.3 - A festa-performance do Ipiranga como mediadora de relações sociais, culturais, territoriais, históricas e identitárias	153
4.3 – RE (EXISTINDO) AOS IMPACTOS DA FALTA DE ESPAÇO E DA PANDEMIA	160
4.3.1 – Limites e desafios atuais das atividades da festa do coco de roda	160
4.3.2 – As perspectivas para a continuação da festa no Ipiranga	164
4.3.3 – O Novo Pavilhão	165
CAPÍTULO V - LIDERANÇA FEMININA NO COCO DE RODA NA PARAÍBA.....	171
5.1 – PROTAGONISMO FEMININO NA FESTA DO COCO DO IPIRANGA ...	172
5.1.1 – A luta das Mulheres Negras e Quilombolas na comunidade do Ipiranga (aspectos sócio-históricos)	176
5.1.2 – O papel da liderança no coco de roda do Ipiranga	178
5.1.3 – A Mestra Lenita	181
5.1.4 – A Mestra Ana	183
5.2 – AS MESTRAS DO COCO DE RODA DA PARAÍBA	185
5.2.1 – Mestra Teca	186
5.2.1.1 – Sonoridade e apresentação musical da Mestra Teca e seu grupo	191
5.2.2 – Mestra Edite	195
5.2.2.1 – Sonoridade e apresentação musical da Mestra Edite e de seu grupo	197
5.2.3 – Mestra Cida	200
5.2.3.1 – Sonoridade e apresentação musical de Mestra Cida e de seu grupo	202
5.2.4 – Mestra Odete de Pilar	204
5.3 – COCO DA DESPEDIDA	207
CONCLUSÃO	211
BIBLIOGRAFIA.....	220
APÊNDICE.....	227

“A percussão é experiência de mundo atravessada pelo afeto. É pensamento e criação que se dá em diálogo.” (ABRAHÃO, 2015, p.11)

INTRODUÇÃO

O coco de roda, de acordo com os moradores mais antigos da região, é uma manifestação cultural que ocorre há muitos anos na comunidade localizada no município do Conde, estado da Paraíba. Uma prática comunitária realizada em momentos de lazer como comemorações de casamentos, aniversários, festas nos dias dos santos juninos, a saber, São João, São Pedro e Santo Antônio, intercaladas entre os festejos católicos e as comemorações cotidianas dos habitantes locais.

Desde o processo de sua formação histórica e cultural, houveram nesta região conflitos por razões territoriais impulsionadas pelo domínio e direito legal de moradia e exploração do espaço. Na comunidade do Ipiranga, a formação territorial difere das outras vizinhas, uma vez que seu espaço teve por muito tempo o título de posse comum, em que os moradores desfrutavam do território de forma coletiva. Localiza-se, próximo da região litorânea do estado, cerca de 35 km da capital João Pessoa. Devido ao aumento e desenvolvimento do litoral sul do estado, essas áreas passam por um processo de valorização imobiliária e os moradores têm seus territórios ameaçados, e, por vezes, invadidos.

Inicia-se, destarte, o processo de reação desses moradores. Apoiados por entidades como a Comissão Pastoral da Terra (CPT), e outros movimentos sociais, esses trabalhadores lutam pelo direito e pelo reconhecimento legal da posse de suas terras. Nessa luta, a prática do coco de roda que era realizado nas festividades e momentos de lazer da comunidade, passa a acontecer dentro dos acampamentos, reuniões e mobilizações de enfrentamento. Duas moradoras do Ipiranga, Mestra Lenita e sua filha Mestra Ana, que fazem parte da CPT, além da luta, vivenciam esse contexto do coco de roda.

Mestra Lenita, mulher negra e liderança importante na região, teve a iniciativa de formar, junto a amigos e familiares, um grupo de coco de roda que foi chamado de Novo Quilombo. Percebeu-se nessa prática cultural uma forma de resistência e uma via para a afirmação, em sua comunidade, da cultura ancestral, da cultura negra e quilombola. Criou-se, assim, o grupo, e para que existisse a prática regular na comunidade foi criada a festa do coco, um evento realizado no último sábado de cada mês.

A partir da formação do grupo Novo Quilombo e da festa, Mestra Lenita iniciou o processo de reconhecimento e apropriação dos territórios tradicionais através da auto-atribuição como quilombola com assistência da Fundação Palmares. Para isso fundou a Associação da Comunidade Negra do Ipiranga (ACNI). Por conseguinte, no Ipiranga, além da condição da existência vinculada à terra, existe a proteção do território como patrimônio simbólico e material.

O tempo se passou e eu conheci a festa do coco. A partir do momento que me lancei nesse universo, apreendi que a brincadeira do coco, termo utilizado por seus praticantes, é um conjunto que envolve três pilares indissociáveis, composto por música, dança e poesia, tecidos por fios que compõem uma complexa teia de significados culturais, históricos e sociais (GEERTZ, 1989).

Neste trabalho, argumento estritamente que a organização da prática cultural da festa coco de roda na comunidade do Ipiranga é realizada por meio de um processo de interações sociais colaborativas mediadas pela interseção da música, do canto e da dança no espaço-tempo da festa-performance.

Considerando estes elementos, esta pesquisa tem como objetivo geral compreender, refletir e analisar a função da prática cultural do coco de roda no contexto da festa-performance, como mediadora na construção, defesa e manutenção do território e da territorialidade da comunidade quilombola. Para atingir este objetivo, investiguei os elementos contidos nos fazeres musicais do grupo Novo Quilombo e na festa, ou seja, os gêneros/ estilos musicais; instrumentos; músicos, repertório. Busquei caracterizar o processo de organização, (re)produção e manutenção da festa do coco na comunidade do Ipiranga. Identifiquei e assimilei os processos de interação nos momentos da brincadeira do coco na festa. Compreendi, afinal, qual a relação existente entre a comunidade do Ipiranga, o coco de roda e a festa.

A partir dos objetivos apontados o trabalho teve como base uma metodologia de pesquisa que abrangeu: pesquisa bibliográfica e pesquisa de campo, realizada no ano de 2018-19. No ano de 2020, a pesquisa de campo acompanhando as festas teve que ser interrompida devido ao isolamento social provocado pelo vírus do Sars-Covid19 e adaptada às atividades remotas, “novo” *locus* de atuação dos grupos musicais durante esse período.

Essas perspectivas metodológicas, fundamentadas na etnografia das práticas musicais dos sujeitos envolvidos, propiciaram uma troca constante de experiências com as pessoas envolvidas com a festa, sobretudo Mestra Ana, com quem mantive maior aproximação. Pensar a etnografia da experiência vivida em campo, contudo, foi essencial para a compreensão dos significados mediados pela música através da (re)produção da festa.

Os elementos musicais ligados diretamente à festa analisada nesta pesquisa incluem a performance do grupo Novo Quilombo, suas estruturas rítmicas, instrumentos, músicos, canto, sonorização, audiência, corporalidade, e as partes estruturantes relacionados aos aspectos musicais do coco de roda na festa.

Além dos aspectos musicais com relação à festa, foi possível ampliar o contexto de investigação e examinei os percursos históricos e de formação dos indivíduos que atuam no conjunto musical do grupo Novo Quilombo. A relevância desses músicos é primordial para o processo de interação e transmissão da prática musical do coco de roda na comunidade através da festa. As conexões entre as experiências de vida e a prática, no contexto do evento, possibilitaram a composição da teia de significados em que a música representa um dos pilares. Mas, para ser compreendida deve estar conectada com a dança e com seu contexto sociocultural.

Da multiplicidade de informações, algumas vezes tive dificuldade em saber como e o que registrar. Se registrasse uma fala ou acontecimento por escrito, se observasse algo específico. Diante desse conjunto de informações, formas de representação e interpretação desse processo investigativo das bases metodológicas da pesquisa, que foram brevemente discutidas aqui, estabeleço seus limites e possibilidades de refutação como princípio fundamental da ciência. Na análise dos dados, realizei a pesquisa bibliográfica e documental, a fundamentação teórica, pesquisa de campo com observação participante e entrevistas num processo metodológico coeso e consistente, pensado à luz do trabalho empírico.

O universo da pesquisa foi pensado a partir da prática musical do coco de roda numa comunidade quilombola no município do Conde/PB. Um evento mensal “A festa do coco do Ipiranga”, promovida pelo grupo Novo Quilombo, atualmente coordenada pela Mestra Ana. Por meio da liderança política na comunidade e de suas práticas

culturais, os indivíduos desse espaço foram reconhecidos como remanescentes de quilombo e receberam o certificado de autoreconhecimento como terra quilombola.

Na busca por compreender a realidade dessa prática cultural através da festa, a investigação buscou se desenvolver com base em um processo etnográfico composto por um conjunto de instrumentos de coleta, análise e interpretações das informações produzidas em campo. Assim, apresento aqui como esses elementos se articularam em suas fases de aproximação dos procedimentos em campo e de elaboração dos passos analíticos e interpretativos do universo estudado.

No momento em que presenciei as primeiras festas, escolhi deixar o “campo me surpreender”. Nessa perspectiva, observei os fatos, as pessoas, situações ligadas de alguma maneira ao instante preciso da interação musical na brincadeira. Em outra festa, fui à campo tão somente para captar áudios, vídeo e fotografias de todo o evento. Já em outros momentos, concentrei-me no conjunto musical, participei interrelacionando-me com os músicos em busca de aprender sobre a música do coco no Ipiranga. Em algumas festas, conversei com as pessoas que participavam do evento, pessoas da comunidade, visitantes, membros do grupo Novo Quilombo. Comparecia, antes do início da festa, ao sítio da família Nascimento¹, com o fim de acompanhar e ajudar na organização do evento. Tornei-me, dessa maneira, familiar dos integrantes do grupo e dos membros da família da Mestra Ana.

No período de organização e preparação da festa, efetivei as primeiras conversas informais com os músicos, assim como, as primeiras entrevistas com a Mestra Ana. Nessas conversas, perscrutei informações e dados sobre a história de vida daquela comunidade e a relação dos integrantes e membros com a prática musical do coco de roda, por exemplo, as circunstâncias em que aprenderam e como eles brincavam o coco de roda na comunidade antigamente.

As entrevistas com Mestra Ana, foram divididas em três partes: na primeira, elucidei os elementos da história de vida dela; na segunda, solicitei-lhe explicações recorrendo à perguntas relacionadas aos aspectos sociais, históricos e culturais da formação do Quilombo do Ipiranga e às lutas pela defesa territorial. A terceira parte, por

¹ Local onde se situa o antigo pavilhão em que ocorria a festa do coco no período da pesquisa de campo.

fim, abordei alguns assuntos que abrangem a formação do grupo Novo Quilombo e a festa do coco.

A construção das análises e interpretações desenvolvidas ao longo do trabalho se fundamentaram na organização e categorização sistemática das informações produzidas. As notas de campo foram organizadas para dar um panorama das datas, dos acontecimentos relevantes de cada evento, descritos com pequenas informações de cada evento, mês, dia, quantidade de pessoas, grupos convidados, ocorrências, sonorização, brincadeira, interação, dentre outros. Essa organização, por sua vez, já estava plena de informações.

Os registros em áudio, vídeo e fotografias passaram por processo de seleção e categorização, de acordo com características funcionais, analíticas, interpretativas. Os registros foram selecionados com o intuito de reforçar e ilustrar o entendimento sobre os pontos abordados pela investigação. Os momentos de interação com a brincadeira, os áudios das entrevistas, as fotografias foram os recursos mais utilizados nesse processo.

As transcrições musicais foram realizadas por meio da notação musical ocidental. Essa etapa teve como finalidade enfatizar elementos específicos da estrutura musical como ritmos, melodias, timbres, texturas, versos. Apesar de utilizar transcrições musicais, busquei compreender os aspectos práticos dessa manifestação cultural, e por isso, entendo que atualmente temos recursos tecnológicos disponíveis como o “*qr-code*”² que permite imprimir no papel um código que o leitor, de posse de um aparelho de telefone celular e através dele, pode ter acesso ao material audiovisual e assim, visualizar e escutar aquela música. Acredito ser uma ferramenta interessante para avançar no problema das transcrições dos contextos musicais que tiveram e têm sua origem e processo de transmissão baseado na oralidade, na prática, e não na escrita.

As fontes documentais serviram para ilustrar, comparar e analisar informações históricas do grupo. Foram coletados materiais textuais, vídeos, áudios, imagens, categorizados de acordo com sua finalidade para a pesquisa. Tais fontes pertencem ao acervo do grupo Novo Quilombo e ao arquivo pessoal da Mestre Ana. Como ferramentas analíticas, fiz uma análise de conteúdo para os documentos textuais, e uma análise

² Utilizei esse recurso no trabalho a fim de direcionar para a página do álbum no canal do Youtube, mas, como o CD não é dividido por faixas, é necessário buscar na minutagem a música correspondente ao exemplo citado no texto. A minutagem está toda listada no anexo.

comparativa para os elementos sonoro-documentais, tentando comparar os elementos da prática do coco de roda contidos nas brincadeiras anterior ao período da festa.

A pesquisa bibliográfica empreendida foi importante para a constituição dos referenciais teóricos que permearam toda investigação, propondo definir os conceitos centrais, bem como as bases epistêmicas e metodológicas que serviram de justificativa para a pesquisa. Dessa forma, a pesquisa bibliográfica foi determinante para a compreensão da produção acadêmica sobre o estudo das festas, da performance, sobre a formação de rede sociocolaborativa, a cultura quilombola e sua relação com as práticas musicais, principalmente o coco de roda, proporcionando, assim, as bases para o desenvolvimento, definição e posicionamento escolhidos nas etapas de coleta, de organização, análise e interpretação dos dados.

Ao realizar a revisão de literatura tive dificuldades com a falta de trabalhos que fizesse essa leitura mais aprofundada sobre os aspectos musicais do coco de roda. Tive a mesma dificuldade com temas mais específicos, a saber, a música do coco de roda no estado da Paraíba e a história da música da cultura popular paraibana. Os poucos trabalhos encontrados e analisados acerca do tema, enfatizavam apenas um dos aspectos da prática, geralmente centrada na dança, na estrutura da poesia do canto, como o de Altimar Pimentel (1978) sobre o coco de roda em Cabedelo-PB.

Os trabalhos evidenciam a descrição dos contextos socioculturais e históricos da prática cultural. Com relação aos aspectos musicais, abordam o conteúdo de maneira superficial, restando para a música algumas linhas com elementos vagos sobre o nome dos instrumentos usados, algumas informações biográficas dos instrumentistas, sem aprofundar questões sobre estruturas rítmicas, performance, canto, improvisação, melodia, composição.

Os motivos possíveis para essa lacuna, na minha perspectiva, decorrem da pouca presença de estudos e pesquisas da área de música, visto que, boa parte da produção bibliográfica do coco de roda, a que tive acesso, advém das áreas das Ciências Sociais, Antropologia, Educação, Sociologia, Letras e História. De acordo com Marcos Napolitano (2007, p.171), no final de 1980 nos cursos de pós-graduação, já existia uma produção de outras áreas do conhecimento sobre a música popular, no entanto, na área de Letras (busca da forma e do sentido poético das canções), Sociologia (crítica aos padrões

de mercado, normalmente com base adorniana), “ e por uma história da música popular que buscava, as origens, o momento mais “autêntico” da tradição”. Ao constatar essas divergências, direcionei este trabalho ressaltando o aspecto musical e as estruturas definidas por esse campo de conhecimento, sem, contudo, abandonar a relação da música com o contexto em que ela é realizada.

A partir do levantamento bibliográfico realizado, as questões relacionadas a conceituação e definição do que seria o coco de roda revelam o caráter coletivo no canto e na dança, conforme AYALA; M. AYALA, 2000; VILELA, 1980; PIMENTEL, 1978, aprofundaram-se na estrutura poética dos cantos, porém, não adentram nas questões musicais como melodias, vozes, estrutura rítmica, e da performance, com exceção do trabalho de Mário de Andrade (1984), que fez o registro das melodias dos cantos. Sua pesquisa possui um caráter mais musicológico, que coleta e registra várias melodias de cocos no estado da Paraíba no ano de 1928, nas suas missões pelo Nordeste do país.

No campo da Etnomusicologia, Eurides Santos (2014) e Carlos Sandroni (2017), definem o coco de roda como uma prática em que os participantes formam uma roda e a música é executada por um conjunto instrumental. O canto é executado por um solista e respondido por pessoas que estão na roda a dançar. Esses três elementos estão interligados e essa estrutura é denominada por seus praticantes de brincadeira.

Ainda na área de música, Isabella Viggiano (2011), em seu trabalho de conclusão do curso de Licenciatura/Bacharelado (UNIRIO), discorre acerca do entendimento das variedades de coco, das categorias e denominações estabelecidas pelos cantadores. A partir da discussão conceitual sobre “gênero” e “estilo” na literatura da música, constatou a existência de uma dinâmica de relações sociais e significados na prática do coco, que estavam relacionados às suas raízes históricas, às formas de transmissão desse saber, aos valores, às regras de conduta do grupo no momento da brincadeira e à própria função da mesma. Isto é, para ela, o coco de roda é um gênero e seu estudo é possível mediante a compreensão de que todo esse conjunto de elementos formadores da brincadeira do coco faz parte de uma teia de significações que a caracteriza.

As questões que se relacionam com a origem do coco de roda divergem bastante. Ao falarmos desse assunto nas práticas musicais culturais brasileiras divagamos sobre um terreno de muitas possibilidades, mas de poucas certezas. As documentações e registros

são artigos escassos e raros, restando para os pesquisadores recolher histórias, fatos, memórias, depoimentos de viajantes e tecer possíveis direcionamentos.

Aloiso Vilela levanta a possibilidade de a origem estar em Palmares, concebida pelos quilombolas descendentes de africanos em seu livro “*O coco de Alagoas*”. Altimar Pimentel, por seu turno, ao estudar o coco no litoral da Paraíba, denominá-lo-á de coco praieiro em razão da grande incidência dessa prática na região litorânea. Ressaltou Pimentel a influência negra e mestiça da manifestação o que “gozou de predileção sobre danças e folguedos”. Ele Pimentel acrescenta que apesar de não existir evidências que o coco tenha surgido na região praieira, “nesta encontrou seu desenvolvimento e permanência”. (1978, p. 32)

Pimentel corrobora com a versão de Vilela da origem alagoana do coco através da atividade dos quilombolas aquartelados na Serra da Barriga, em União dos Palmares. Essa versão defendida por esses autores é criticada por refletir “uma forte tendência de abordagem calcada em especulações que mais parecem preocupadas em encontrar uma origem dentro da região”, classificada por Ayala por um “viés regionalista”, (p. 40, 2000). Suas teses não são confiáveis, pois faltam informações sobre suas fontes. Apresentam, contudo, uma importante contribuição na coleta de informações sobre o contexto, repertório, cantadores, formas poéticas, instrumentação, formatos, nomenclaturas, o que permitiu entender a diversidade e pluralidade dessa prática.

O que se pode dizer hoje, no entanto, é que a prática do coco de roda existe, resiste e persiste em alguns locais do território nacional. Está muito vinculada à cultura negra quilombola e, se houve influência lusitana e ameríndia, estes elementos foram completamente absorvidos no cerne do que se considera coco de roda. É partindo desse entendimento que busco compreender quais são os significados dessa manifestação cultural e como se dá o entrelaçamento dessa manifestação com as visões de mundo e a prática cotidiana de quem a vivencia.

Intento cumprir com os objetivos propostos e apresentar os resultados alcançados neste trabalho estruturado em cinco capítulos. Cada capítulo, por sua vez, foi idealizado de modo que o leitor possa ser guiado de acordo com seus interesses e posicionamentos acerca das formas de leitura de um trabalho acadêmico. A ordem sugerida na estruturação dos capítulos foi conduzida por uma linha-guia dos

acontecimentos históricos do Ipiranga e o momento da realização da pesquisa. Apresento a seguir como foram desenvolvidos os capítulos desta pesquisa doutoral.

No capítulo I, tratarei dos elementos musicais do coco de roda do grupo Novo Quilombo por meio de sua relação com a comunidade do Ipiranga, de sua organização, dos integrantes que participam do grupo, da música, da solfa e da dança.

No capítulo II, constituirei a contextualização histórica da formação do quilombo do Ipiranga até a formação do grupo e da festa. Depois, explanarei os aspectos interativos da brincadeira na performance do grupo Novo Quilombo no contexto da festa. Em seguida, explicarei a relação entre a performance participativa, que se realiza através da interação na brincadeira, e a rede sociocolaborativa. Destarte, apresentarei e discutirei o papel da rede sociocolaborativa, identificando seus agentes e suas ações. Esse processo é a chave para o processo de (re)produção da festa.

No Capítulo III, apresentarei a etnografia dos momentos de convivência na festa do coco do Ipiranga, no sítio da família Nascimento e na entrevista com a Mestra Ana. Nele, exporei pormenorizadamente os aspectos metodológicos da pesquisa e como foram desenvolvidos no decorrer do trabalho, até o momento em que as festas tiveram de ser interrompidas. Analisarei os materiais colhidos antes do isolamento social, e complementarei com outros, menores produzidos já na etapa de finalização da pesquisa, período depois da vacinação (2ª dose). Todos esses desafios e surpresas da pesquisa em campo serão detalhados no texto.

No capítulo IV, trarei os aspectos específicos ao contexto sócio-histórico da festa do coco de roda no Ipiranga, as transformações sofridas de acordo com as mudanças de local, estrutura e organização como demarcador temporal. Apresentarei, logo após, a concepção de performance usada na pesquisa que se baseia na antropologia da experiência de Victor Turner, e farei uma análise das características da festa através dessa perspectiva.

No capítulo V, demonstro a representatividade feminina do coco de roda na Paraíba, a partir da história de vida das Mestras Lenita e Ana, duas mulheres, duas importantes lideranças para região do Conde e para a luta quilombola. Através do coco de roda, essas mulheres continuam as batalhas cotidianas em defesa de seu espaço material e simbólico. Neste sentido, esse capítulo semeia e reafirma a relevância do papel

social das pesquisas nessa área. Na verdade, mais do que isso, trata-se da importância urgente de revelar o contexto das vozes femininas existentes no coco de roda, que, por intermédio de suas práticas ancestrais, lutam por melhores condições para suas vidas e para a de suas comunidades.

Meu Pai Quilombo
(Novo Quilombo)

Êh meu pai quilombo eu também sou quilombola,
A nossa luta é todo dia, é toda hora,
Êh meu pai quilombo viva ao povo quilombola,
A nossa luta é todo dia é toda hora,
Êh meu pai quilombo esse povo tem história,
A nossa luta é todo dia é toda hora.



CAPÍTULO I – MÚSICA E RESISTÊNCIA NO IPIRANGA: FORMAÇÃO DO GRUPO E ELEMENTOS CONSTITUINTES DA PRÁTICA DO COCO DE RODA

A comunidade Quilombola do Ipiranga se situa no município do Conde, cerca de 35 km da capital da Paraíba, João Pessoa. De acordo com dados da Associação Comunitária Negra do Ipiranga (ACNI), atualmente moram cerca de 122 famílias nessa área. Essa região inicialmente era habitada pelos povos originários antes da chegada dos portugueses ao Brasil. Era um território constituído principalmente por povos da nação Tupi, que se dividia em tabajara e potiguara, além desses grupos, existiam outras tribos, como os cariris, chocós, carnóios, bultrins e icós. Ocupavam o litoral, viviam da pesca, caça e da coleta de frutos, eram tribos nômades. Como buscavam novas terras para explorarem, era comum existir conflitos entre algumas dessas tribos (PEREIRA, 2011, p. 10-11,).

Historicamente, essa região do litoral sul do estado foi alvo de disputas territoriais desde o período colonial, decorrente da localização privilegiada entre a divisa das capitanias de Pernambuco e da Paraíba. Nessa época, em 1614, existia um acordo entre os povos Tabajaras e a coroa portuguesa. Estes povos originários eram os “guardiães” desse espaço contra as invasões dos franceses, e posteriormente os holandeses, e por isso, possuíam o direito de “usufruir” daquelas terras.

Esses aldeamentos tinham como objetivo manter os indígenas sob o controle da metrópole sob a ideologia de catequização dos povos gentios. Para os indígenas as alianças eram uma possibilidade de ataque e destruição dos seus inimigos. Os potiguaras e os tabajaras foram povos indígenas inimigos, e além dos conflitos entre si, lutavam contra os colonizadores portugueses e franceses. Nesse cenário os portugueses fazem uma aliança com os tabajaras contra os potiguaras, que são aliados dos franceses. Em 1585 os portugueses com a ajuda dos tabajaras, expulsam os franceses e elevam a capitania da Paraíba a condição de cidade.

Em 1631, os holandeses através da Companhia das Índias Ocidentais³, expandiram suas ações no Brasil e como parte desse processo, fizeram várias tentativas de invasão na Paraíba. Em 1634 após o ataque holandês ao forte de Cabedelo, o capitão

³ Organização comercial e militar apoiada pelo governo holandês.

Mor se rendeu e os holandeses conquistaram a Paraíba. Em 1636 os holandeses incentivaram a ida dos índios da aldeia de Jacoca para a cidade de Frederica⁴, onde passaram a prestar serviços variados para a Companhia de Comercio Holandesa. (PEREIRA, 2011, p. 15). Anos depois regressaram para as aldeias antigas e com isso uma nova formação da região foi iniciada.

Esse “novo” povoado passou por transformações e veio a se chamar Frederica do Conde em 1768. Em seguida, com o seu desenvolvimento passa a ser Vila do Conde. Era composta, em sua maioria por índios e mestiços sob o controle dos padres beneditinos. (CAVALCANTE, 1996, p. 41).

De acordo com Medeiros (1991, p.25), entre os anos de 1585-1850 os indígenas de Jacoca eram uma das principais fontes de mão de obra dos engenhos do litoral. Porém, com a redução dessa população houve a necessidade de mais trabalhadores para ampliar os lucros da produção açucareira. Dessa forma, a partir do final do século XVII intensificou-se o tráfico de escravos na Paraíba.

Os africanos foram traficados da África para as Américas e obrigados a cruzar o atlântico submetidos a condição de escravizados. Eles são inseridos no Brasil, na Paraíba como mão de obra para economia açucareira. Todavia, no período de dominação dos holandeses no Brasil, os quilombos passaram a se configurar como um sério risco ao sistema escravocrata. Dessa forma, a história dessa região foi marcada com o sangue e o suor de índios e negros. Marcada pela perda, mas também pela conquista através de um longo período de resistência. (PEREIRA, 2011, p.15).

Em 1850 com a promulgação da Lei das Terras, o aldeamento de Jacoca começa a entrar em declínio, a se desintegrar, os nativos são expulsos da região. De acordo com essa lei, é instituído legalmente a formação da propriedade capitalista da terra no Brasil. Dessa forma, ocorre a transformação da terra em mercadoria, e assim, a renda da propriedade e não mais a renda do escravo passa a ser mais importante. Esta legislação fundiária preservou os latifúndios e manteve a maioria desses sujeitos distantes da posse legal das terras que habitavam. Agora a titularidade legal do solo só poderia ser efetuada por intermédio da compra.

⁴ Depois da conquista holandesa ao território da Paraíba, a cidade de Filipéia de Nossa Senhora das Neves, passou a se chamar Frederica em homenagem ao monarca holandês.

As famílias de negros que permaneceram na região passaram a ocupar as terras pelo sistema conhecido por arrendamento, ou seja, os trabalhadores trocam parte do que produzem pelo direito de viverem e plantarem naquela determinada área. (PALITOT, 2005).

Esse tipo de sistema com o passar dos anos deixa de ser rentável para os proprietários das terras, que decidem vender suas fazendas. Na década de 1980, ocorre nessa região a valorização das terras devido a especulação turística e a construção da PB-008. Além disso, o governo lança programas de incentivo à produção de cana-de-açúcar para produção de combustível⁵. Os fazendeiros, proprietários das terras expulsam os trabalhadores arrendatários que moravam e tiravam seu sustento dessas terras. As expulsões foram violentas, com mortes, e causou repercussão na mídia local e nacional na época. Essas expulsões aconteceram na região do Gurugi, onde existiam as fazendas Gurugi I, Gurugi II e ao lado em Barra de Gramame (figura 1).

Figura 1 – Mapa das região do Ipiranga, Gurugi e Barra de Gramame



Fonte: Google Earth

Entidades sociais como a Pastoral da Terra ajudaram na organização desses trabalhadores. Nessa época, Mestra Lenita, moradora do Ipiranga, comunidade localizada próxima ao Gurugi, participava da comissão da pastoral da terra (CPT) e estava engajada

⁵ Programa Nacional do Alcool (Proálcool), foi uma iniciativa do governo brasileiro criado em 1975 para intensificar a produção de etanol durante a crise de petróleo que afetou o mundo durante a década de 1970. Foram oferecidos vários incentivos fiscais e empréstimos bancários com juros abaixo da taxa de mercado para produtores de cana-de-açúcar e para as indústrias automobilísticas que desenvolvessem carros movidos a álcool.

na luta em prol dos trabalhadores. Nas ações articuladas pela entidade e trabalhadores era comum acontecer rodas de coco depois dos enfrentamentos, para amenizar as tensões dos embates.

O coco de roda como fenômeno cultural tem a idade do quilombo do Ipiranga, ou seja, data dos tempos da escravidão no Brasil. De acordo com Mestra Ana⁶ são duzentos anos de história (NASCIMENTO, 2021). No formato de festa, ele acontece há doze anos. Para compreender essa prática cultural nessa comunidade quilombola é necessário compreender esse contexto histórico da região sul do litoral paraibano que envolve o processo de luta desses moradores e trabalhadores rurais pelo direito da posse das suas terras.

No decorrer desses tempos de luta pela posse das terras na militância na CPT, e vivência com o coco de roda, nasce em Mestra Lenita e Ana (filha), moradoras do Ipiranga, a vontade de realizar a prática cultural do coco de roda de forma contínua e regular na comunidade no Ipiranga, uma vez que as pessoas que costumavam fazer a brincadeira foram envelhecendo, morrendo, e assim surgiu a ideia de criar um grupo de coco de roda.

Mestra Lenita decide convidar seus filhos e amigos próximos para recordar as antigas brincadeiras nas casas das famílias. Depois de alguns encontros, convidam os brincantes com experiência no coco de roda na região para ensinar aos mais novos a cantar, dançar e tocar através da criação de um “grupo musical”⁷. A primeira iniciativa foi a escolha de um nome para a formação instrumental – chamaram de Novo Quilombo. Esse nome foi sugerido por Mestra Ana e aprovado por todos os membros do grupo. Segundo ela, essa escolha aconteceu porque nos quilombos atuais existe uma grande mistura,

... não é formado cem por cento de negros, eu sou filha de negra, mas meu pai é branco, nasci assim pintadinha, então tem negro com índio, preto com branco, então tava uma miscigenação muito grande, é um novo jeito de ser quilombola, né! Um novo quilombo, e é tanto que a nossa primeira camisa era uma mão branca com uma mão preta entrelaçada mostrando essa mistura, e por isso esse nome (NASCIMENTO, entrevista, set., 2021).

⁶ Filha da Mestra Lenita.

⁷ O termo está entre aspas, pois, com efeito, é um grupo de música e de dança, mas não tenho uma denominação direta e objetiva para nomear essa combinação de música e de dança.

A partir desse novo nome, decidiram fazer um figurino para o grupo. Escolheram uma camisa com o nome e o símbolo descrito pela Mestra na citação acima (figura 2), definiram, para os homens, o uso de calça ou bermuda, e para as mulheres, o uso da saia. Escolheram o tecido chita para confecção das saias por ser de custo acessível, além de ser um tecido característico da cultura regional. Nesse momento, ocorre uma importante transformação no formato da brincadeira para essas pessoas, pois, ao lado do seu caráter comunitário passa a configurar a brincadeira do coco de roda num formato de apresentação, em grupo e com figurino.

Surgem, desse modo, os primeiros convites para apresentações do grupo Novo Quilombo em festas de aniversários de entes próximos, nas comunidades vizinhas, e conseqüentemente, o nome do grupo é transmitido pela localidade. As apresentações se realizavam sem cachês em dinheiro, cujo intuito era estimular a brincadeira e a prática do coco de roda na região. Eles se apresentaram no centro da cidade do Conde a convite da prefeitura municipal nas festividades de São João.

Figura 2 – Primeira camisa do grupo Novo Quilombo – Netas da Mestra Ana



Fonte: Pesquisa de campo, foto da autora

Com a visita de pesquisadores na comunidade quilombola, dentre eles destaco o trabalho da professora Ignez Ayla⁸, o grupo foi reconhecido em maior escala geográfica. Em pouco tempo, apresentaram-se em alguns lugares de João Pessoa, por exemplo, na Festa das Neves, em *Shoppings*, além de outros estados brasileiros, tais como, São Paulo, Pernambuco. Concomitante com uma agenda movimentada, a brincadeira dentro do Ipiranga deixou de realizar-se com a mesma frequência.

⁸ As informações e detalhes desse encontro serão explanados no capítulo que tratará sobre a rede sociocolaborativa e o impacto de suas ações no grupo e na festa.

Esta movimentação do grupo inquieta as Mestras no que se refere à renovação da brincadeira: quem continuará essa prática se outras pessoas não participarem e terem início no grupo? As Mestras percebem a necessidade de propor algo mais efetivo para a brincadeira do coco de roda na própria comunidade do Ipiranga com uma maior regularidade. Apenas a criação do grupo não foi suficiente, visto que, seus objetivos também eram incentivar as novas gerações a se envolverem com a brincadeira, e, portanto, fortalecer a importância dessa prática no processo de reconhecimento e defesa territorial desses indivíduos como remanescente de quilombo.

Para criar um momento e um espaço cuja essência fosse a roda de coco para toda a comunidade, estabeleceu-se um dia no mês para brincar o coco na comunidade, dando origem à “festa do coco”. No último sábado de cada mês, o grupo realizava a brincadeira do coco de roda no Bar de Seu Pedro. Posteriormente, especificarei com minudência essa fase inicial da festa e o local. Em pouco tempo, esta festa tornou-se uma prática cultural importante para os moradores da comunidade e para o desenvolvimento local do Ipiranga (NASCIMENTO, 2019), assim como, despertou o interesse de pessoas externas à comunidade, dentre eles, pesquisadores, turistas, outros grupos culturais, agentes culturais e políticos.

A festa do coco no Ipiranga, na atualidade, é um evento mensal que reúne não somente a comunidade, mas também pessoas atraídas pela festa por muitas razões. Esta atividade é fundamental para os processos de transmissão cultural dessa prática na comunidade que estão diretamente conectados ao momento da performance (OLGA, 2014; BARBOSA, 2020; FIDELES, 2020).

Denomino, todavia, performance todo o contexto criado para a realização da festa, a saber, desde a organização do local e separação do tempo cronológico, a divulgação entre agentes culturais e guias turísticos, a formação e brincadeira do coco de roda em si, até o encerramento, limpeza, descanso pós-festa, comentários sobre o ocorrido e o início da preparação da próxima performance. O cumprimento e realização mensal da festa é a missão realizada atualmente pela Mestre Ana, responsável pelo grupo Novo Quilombo e atual presidenta da Associação dos moradores do Ipiranga. Existe, portanto, nesse lugar uma acumulação de agenciamento de Mestre Ana, dado que, ela é agente cultural e política para a comunidade quilombola do Ipiranga.

Neste capítulo elucidado como se deu esse processo a partir da formação do grupo, da atuação das Mestras na organização do grupo, da mesma maneira que os elementos contidos na realização do coco de roda. O objetivo é apreender os elementos que caracterizam a prática do coco de roda do grupo Novo Quilombo. Fundamentado nos dados desse capítulo, analiso, portanto, como acontecem os processos de interação dos brincantes com o grupo no contexto da festa.

1.1 – ASPECTOS SÓCIO-HISTÓRICOS DA FORMAÇÃO DO GRUPO NOVO QUILOMBO

O grupo Novo Quilombo foi formado inicialmente pelos moradores das regiões do Ipiranga e do Gurugi, no final dos anos 1980 após um período de lutas pelo direito legal da posse das terras desses indivíduos na região⁹. Mestre Lenita, negra, líder comunitária, responsável por organizar a criação do grupo, foi uma mulher importante como educadora e militante política nas ligas camponesas pela defesa dos direitos dos moradores do Ipiranga e daquela região.

Ela acreditava na prática cultural do coco como uma forma de legitimar todo o conhecimento que tinha aprendido com os antigos, e o grupo seria uma nova forma para que as próximas gerações da comunidade vivessem essa experiência. (NASCIMENTO, entrevista dez., 2019).

Nesta etapa inicial do grupo, Mestre Lenita convidou Mestre Luiz de França¹⁰ para ensinar seus conhecimentos sobre instrumentos e canto para os mais jovens. Nas primeiras apresentações de coco do grupo eles não possuíam instrumentos, somente a vontade de brincar o coco de roda, improvisando com latas de querosene para a caixa/bombo e transformaram em ganzá latas de óleo de cozinha onde colocaram sementes.

⁹ Os dados pormenorizados acerca dessas lutas se encontrarão no segundo capítulo, quando trataremos especificamente da formação da região e da comunidade do Ipiranga na qualidade de um território quilombola.

¹⁰ Morador da região, respeitado pela comunidade do Ipiranga e do Gurugi por seus conhecimentos sobre a prática cultural do coco de roda, chamados por muitos de professor ou mestre Luís.

É imprescindível salientar que, antes da criação do grupo Novo Quilombo, a brincadeira do coco de roda acontecia nos terreiros das casas junto aos familiares, nas festas dos santos juninos e nas comemorações de natal, nos momentos depois da reza do terço, em celebrações de aniversários, casamentos e batizados. O grupo Novo Quilombo depois de formado, começou a receber convites para se apresentar em outras ocasiões além desses eventos de familiares e amigos. Passa a se apresentar em escolas, praças, clubes e por toda a região do Conde. Surgiram convites para a participação do grupo em eventos maiores, isto é, a Festa das Neves no município de João Pessoa, no Encontro de Mestres da Cultura Popular realizado na Universidade Federal da Paraíba, na programação da Prefeitura no São João do Conde, em vilarejos vizinhos: Jacumã, Mituaçu, Gramame.

No início da década de 1990, a expansão turística do litoral sul do estado da Paraíba promovida por instituições públicas e privadas favoreceu a chegada de pessoas interessadas no conhecimento dessa prática cultural. O coco de roda, assim, passou a ser visto por esse setor como um “produto cultural” da região. No final da década de 1990, o grupo recebeu a visita dos professores Marcos Ayala e Maria Ignez Ayala. Esses pesquisadores contribuem para o reconhecimento e consolidação do trabalho do grupo Novo Quilombo na cidade de João Pessoa, ademais, também realizaram os primeiros registros fonográficos do grupo.

Esses fatores contribuem para aumentar a visibilidade do grupo Novo Quilombo e da prática do coco de roda na região. Eles, o grupo, são convidados para participar de eventos em João Pessoa, e igualmente em São Paulo, em Pernambuco na Festa da Lavadeira, e em muitas outras localidades do país. Esse reconhecimento trouxe outras preocupações para o grupo, dentre elas, a de realizar a brincadeira do coco de roda para a comunidade, tendo em vista a necessidade das novas gerações terem contato com essa manifestação e, dessa maneira, renovar e multiplicar os participantes e brincantes de coco de roda do grupo dentro da comunidade.

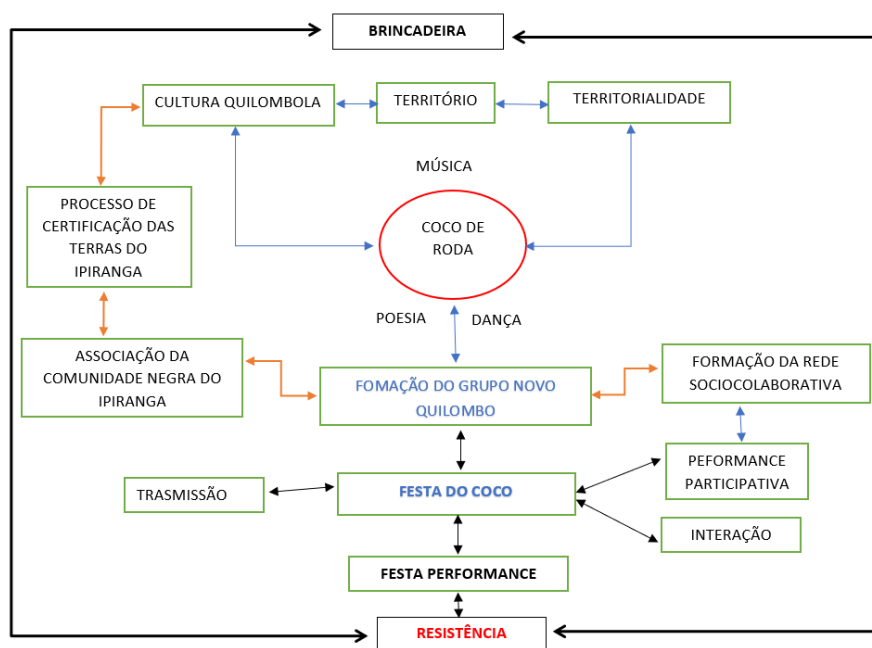
A iniciativa de Mestra Lenita, juntamente com sua filha Ana Nascimento e o grupo Novo Quilombo, de promover a festa do coco, uma vez por mês, surgiu na comunidade para incentivar e manter essa prática cultural. Segundo Mestra Ana, “se eles não brincassem na comunidade, com o tempo essa cultura ía adormecer” (NASCIMENTO, entrevista, dez. 2019). O coco de roda, por isso, representa a afirmação

de uma identidade quilombola, que constitui um elemento primordial para a manutenção da territorialidade na comunidade quilombola, além de manter a memória coletiva ligada às práticas culturais dessa comunidade.

Para entender essa complexa teia de relações e facilitar a compreensão, construí um fluxograma a partir dos três eixos centrais que se conectam com essa prática, o espaço (território), a formação do grupo Novo Quilombo e a Festa do coco. Em seguida, coloquei os desdobramentos de cada uma destas categorias na comunidade do Ipiranga. À medida que se aprofunda o estudo, percebe-se a sua complexidade.

Na primeira parte, elenquei os aspectos relacionados ao contexto sócio-histórico de formação, organização e localização da comunidade, que correspondem as categorias: território, territorialidade e cultura quilombola. No trabalho, essas categorias se desdobram em discussões sobre resistência territorial, cultural e econômica. No centro do fluxograma, aparecem os sujeitos, grupos e personagens que formam a rede sociocolaborativa – agentes importantes para os processos de conscientização, transmissão e manutenção dessa prática na comunidade. E, na terceira parte, encontram-se os elementos ligados à festa.

Figura 3 – Fluxograma das categorias de estudo da pesquisa



Fonte: Autora

No decorrer dos anos, a festa contribuiu para a expansão da prática do coco de roda no Ipiranga e, também, em outros espaços. O trabalho do grupo Novo Quilombo e sua festa desencadearam em outros grupos e mestres locais a retomada de suas atividades relativas ao coco, outras manifestações como a prática da ciranda¹¹ e de mazurcas¹². Todos esses elementos convergem para a formação de uma rede de colaboração cuja festa se tornou um grande polo aglutinador de grupos e pessoas interessadas nas manifestações da cultura popular.

1.2 – MESTRA LENITA E MESTRA ANA¹³ E A RELAÇÃO COM O COCO DE RODA

Mestra Lenita foi uma mulher negra, mãe, professora, líder comunitária, militante política, Mestra e responsável pela formação do grupo Novo Quilombo. Sua mãe era professora¹⁴ e seu pai agricultor – ele tinha o hábito de promover a brincadeira do coco com os amigos da região. Lenita teve seu trabalho reconhecido ainda em vida, foi nomeada Mestra da Cultura Popular Viva pelo Ministério da Cultura do governo federal.

Dona Lenita foi uma das fundadoras da Comissão Pastoral Rural na região do Conde, atual Pastoral da Terra, exercendo importante papel como militante da luta pela posse da terra, organização e articulação dos trabalhadores na conquista de seus direitos. Mestra Ana, por sua vez, acompanhava a mãe engajando-se nas atividades da entidade. Mestra Ana relata que, dentre essas atividades, uma das experiências a fizeram assumir a prática o coco de roda como parte da sua trajetória de vida.

¹¹ Os primeiros estudos sobre a ciranda no Brasil foram realizados por volta dos anos 1960. Jaime Diniz, padre, musicólogo foi o pioneiro na pesquisa sobre a ciranda em Pernambuco, o predomínio se deu na Mata Norte e no litoral desse estado. A composição era uma interação entre canto e dança. Os temas das letras não eram fixos. Em geral, versavam sobre a agricultura, o campo, a natureza, o amor, as praias, etc. As cirandas, a princípio, eram praticadas por trabalhadores rurais, pescadores e operários de construções, na beira do mar, nas ruas e nos terreiros. Isso fez com que fossem associadas às camadas populares e caracterizadas como uma expressão genuína do povo. A partir da década de 1970, a dança de roda de adultos, a ciranda, conquistaram grandes cidades, tais como, Recife e Olinda, tornando-se um produto turístico: a partir deles, foram criados, por exemplo, festivais de ciranda.

¹² Mazurca é uma manifestação do folclore nordestino derivado da mazurca dança europeia, fruto da miscigenação vivenciada no processo de colonização do país. Consiste em música, cujos temas preservam o cotidiano dessas pessoas, e de dança realizada por casais que giram em círculo na mesma direção, cantando loas, respondidas em coro por todos.

¹³ Essas duas mulheres são personagens chave do que eu vou tratar e as suas biografias e detalhadas no capítulo V.

¹⁴ Lina Rodrigues do Nascimento foi uma professora importante na região do Gurugi, a qual foi homenageada, por seus anos de dedicação à educação, com seu nome na escola municipal.

Não esqueço nunca de um episódio que teve, numa área de conflito chamada “Muitos Rios”, que fica aqui em Alhandra. Ligaram pra gente avisando que a polícia ia despejar os moradores, e que tava lá meio-mundo de polícia em volta e o povo no meio. E a gente de repente conseguiu reunir quatro caminhões de trabalhadores e levamos os instrumentos e entramos pela mata em pontos estratégicos. Chegou essa multidão e cercou a polícia, e a polícia teve que sair. Foi a coisa mais linda que já vi na minha vida. Era o povo do acampamento no centro, a polícia, e a gente na roda por fora, a polícia teve medo nesse dia, e terminaram saindo, foram embora, disseram que iam voltar. Eu sei que a gente dançou coco a noite todinha. As pessoas começaram a cantar e dançar coco, pegavam latas e tudo mais que encontravam. (NASCIMENTO, 2019).

A partir dessa experiência, Mestra Ana adotou a prática do coco de roda como instrumento de luta e de transformação de vida. Até hoje continua com esse projeto através do grupo Novo Quilombo em sua comunidade, incentivando as novas gerações e os moradores do Ipiranga a participarem e assumirem esse lugar de reivindicação e conquista por melhores condições, pelos direitos e por aquele espaço, e ao mesmo tempo de memória, de identidade coletiva e cultural, enquanto remanescentes de quilombola.

Para Mestra Ana, o coco está ligado à cultura e à política. De acordo com sua história de vida, o coco de roda “sempre esteve intercalado entre a luta, os movimentos sociais e as práticas culturais da comunidade” (NASCIMENTO, 2019). E assim, nesse contexto, foi criado o grupo Novo Quilombo.

Retomando o contexto, dentro dos acampamentos, entre uma luta e outra, acontecia a brincadeira: a mãe cantava e a filha respondia. Os que presenciavam a brincadeira, elogiavam a voz de Ana que, ao acompanhar e ajudar a mãe, em pouco tempo se tornou Contramestra¹⁵ do grupo. Mestra Lenita era capaz de compor e lembrar os cocos. Segundo sua filha, ela dizia: “um coco, puxa o outro”, e, assim, ela conduzia o repertório das músicas.

A respeito do ensino das letras e do coro, costumava-se iniciar pela resposta (sem a percussão), a fim de que os espectadores escutassem e, em seguida, repetissem a resposta. Se o coro não respondesse, ela comentava: “todo coco tem a sua resposta, coco seco não presta, coco mudo não presta”. (NASCIMENTO, Saberes em roda, 2020).

Mestra Lenita e Mestra Ana reconheciam, como educadoras, a relevância da escola local no processo de conscientização e valorização das práticas culturais populares.

¹⁵ Imediato ao mestre. Tradicionalmente é uma graduação abaixo de mestre.

Elas acreditavam ser, nesse campo fértil, o contexto possível para despertar uma consciência crítica e social dos alunos sobre as condições em que vivem (PEDROZA, 2015). Atualmente existe o projeto Clamores Antigos¹⁶, que tem por objetivo o ensino do coco de roda na escola local. É um projeto realizado pelos professores da escola com a parceria do grupo Novo quilombo, no qual alguns dos alunos são do próprio grupo. Outros, com o tempo, procuram a Mestra para participarem do próprio grupo.

Figura 4 – Mestra Ana (direita) e sua mãe Mestra Lenita (esquerda)



Fonte: Rede social (facebook) de Ana, abril de 2015.

1.3 – ORGANIZAÇÃO DO GRUPO

Atualmente Mestra Ana é a responsável pela organização geral do grupo, desempenhando funções administrativas e de protagonismo. Na gestão do grupo, ela compra materiais, figurinos, instrumentos e lida com as negociações do grupo. Representa o projeto em eventos, assina documentos e organiza a festa do coco. No contexto da festa-performance, ela exerce a função principal de “puxar” os cocos, comandando o início e o final das músicas e da brincadeira.

A festa representa o caminho encontrado pelas Mestras para incentivar e transmitir conhecimento, do mesmo modo que desperta interesse sobre a prática e a cultura do coco de roda para as novas gerações. Por meio da brincadeira, os mais jovens

¹⁶ Projeto que funciona na Escola Municipal de Ensino Fundamental Lina Rodrigues do Nascimento.

aprendem esses conhecimentos e passam a participar do grupo Novo Quilombo. Hoje existe um número expressivo de jovens da comunidade que participam desse grupo. Esses brincantes atuam na dança, no canto, nos instrumentos e já exercem funções nas tarefas de organização, limpeza do espaço e gestão das mídias sociais, reduzindo a sobrecarga de funções exercidas por Mestra Ana.

Os integrantes, no momento atual, que participam do grupo são entre vinte cinco e trinta pessoas. O grupo dos dançarinos é o maior em número de participantes. Quando a música começa, eles formam a roda, dançam e respondem ao coro. O acompanhamento instrumental, na maior parte do tempo, é realizado pelos músicos mais antigos do grupo. Eles portam entre si muitas histórias, conhecimentos e experiências dessa prática musical na região. O grupo é composto de cinco músicos, a saber, Jandui, Pedro, Elias, Jurandy e Seu Vanda, os quais se revezam uns com os outros e formam o conjunto instrumental da bateria, constituída de um ou dois bombos, uma caixa e um ganzá. Esses instrumentos, no contexto da festa-performance, podem variar de quantidade apresentada, conforme todos os músicos estejam na festa e existam instrumentos extras.

1.3.1 – Os músicos

Jandui, Pedro, Elias, Jurandy, e seu Vanda aprenderam a tocar coco num ambiente familiar. Seus pais e/ou parentes próximos tocavam os instrumentos e eles, ao vivenciarem esse cenário, também se interessaram em aprender a tocar. Até hoje, essa prática permanece e esses conhecimentos são recordados na comunidade, nas apresentações do grupo e na festa do coco.

Jandui Nascimento, é o mais jovem dentre os músicos, tem 55 anos de idade, é agricultor e irmão da Mestra Ana. Aprendeu a cantar e brincar o coco de roda acompanhando a mãe e a irmã nos acampamentos rurais. Com os músicos mais antigos da região, aprendeu a tocar os instrumentos da música do coco. Foi um dos incentivadores da ideia e criação do grupo Novo Quilombo. Atualmente, ajuda a irmã na resposta dos cocos, bem como assume a voz principal como puxador, cantando os cocos e tocando o ganzá. Quando não está no canto, toca os instrumentos de pele, em geral, o bombo, mas também a caixa. É um dos responsáveis pela transmissão de seus conhecimentos, nos instrumentos do coco de roda, nos projetos em que o grupo é convidado, ministrando

oficinas, ou tocando os instrumentos de percussão. Ademais, também sabe construir instrumentos como bombo e caixa, e produzir suas próprias baquetas.

Seu Pedro, participa da bateria frequentemente tocando o ganzá, mas, por vezes, ele “pega” o bombo, revezando essa função com alguém. Ele é padraсто de Mestra Ana, viúvo da Mestra Lenita. Toca o bombo desde criança; aprendeu a tocar participando das brincadeiras com sua mãe que gostava de dançar o coco. É agricultor, mas devido a idade avançada já não exerce mais o trabalho pesado no campo. Participou da formação do grupo junto com a família.

No início o grupo, segundo ele, apenas havia uma zabumba que pertencia ao Mestre Luiz de França, morador da região, possuidor de conhecimentos práticos na música e no canto do coco de roda. Foi responsável por ensinar e incentivar o grupo Novo Quilombo em sua fase inicial. A caixa (ou tarol) era tocada em uma lata de querosene improvisada, que só foi substituída tempos depois quando uma candidata a vereadora doou um tarol para o grupo. (PEDRO, Entrevista, 06 de jul., 2021).

Elias Rodrigues dos Santos, no entanto, é outra figura muito presente no conjunto musical do grupo. Acompanha continuamente o Novo Quilombo nas apresentações, viagens, eventos e na festa. Para os participantes do grupo, Elias é considerado um Mestre pela sua experiência e vivência prática no coco de roda. Domina todos os instrumentos da bateria, o bombo, a caixa e o ganzá. É agricultor e um dos músicos mais experientes - seu pai e seus tios eram tocadores conhecidos na região. Aos quatorze anos de idade, despertou o interesse pela percussão do coco de roda e começou a aprender com eles. Até os dezoito anos tocava em latas de querosene e quando tinha oportunidade tocava no bombo do seu pai, e desde então nunca parou de tocar. Toca o bombo no grupo Novo Quilombo.

Jurandy Nascimento dos Santos, nascido e criado na comunidade quilombola do Gurugi é irmão de Elias. Ele também aprendeu a tocar com o pai, João Henrique, importante personalidade que colaborou com a criação do grupo Novo Quilombo, no começo da década de 1980. Domina todos os instrumentos do coco de roda, mas geralmente participa da bateria tocando a caixa ou o bombo.

Ivan Ramos dos Santos, é mais conhecido pelo seu apelido Vanda. No grupo, ele é o músico que toca caixa. Segundo ele, desde os oito anos de idade brinca o coco de

roda, e foi em casa junto a seu pai que aprendeu a tocar. Ainda muito jovem, começou a trabalhar para ajudar a mãe depois que o pai saiu de casa, abandonando a família e os filhos. Suas poucas horas livres, eram usadas para brincar o coco de roda.

Esses músicos estão no grupo desde a formação e são a base da bateria até o presente. Seus principais contextos de aprendizagem se deram em suas casas, no ambiente familiar. Eles ressaltam que a realidade era diferente da que vivem hoje. Eles preservam a consciência de que essa prática deve ser renovada, por isso, acreditam ser significativa a existência da festa-performance na comunidade.

No contexto prático, esses músicos/brincantes/tocadores aprenderam e mantêm essa cultura potencialmente viva. É o meio pelo qual é possível estimular, incentivar e fazer com que as pessoas pratiquem, acessem e se insiram na cultura do coco de roda. De acordo com a Mestra Ana, atualmente as mulheres estão cada vez mais interessadas em ocupar lugares na bateria do grupo Novo Quilombo, lugar que durante muitos anos foi ocupado tão somente pelos mestres.

No grupo Novo Quilombo existem duas integrantes que tocam com frequência no conjunto da bateria, nas apresentações e no contexto da festa: Rita no ganzá e Polyanni Dallara no bombo. Essa conjuntura vem despertando o interesse das mulheres por diversas razões, dentre elas, Mestra Ana destaca algumas dificuldades com os músicos mais antigos, que se atrasam para as apresentações e algumas vezes não comparecem nos lugares combinados.

Recentemente, por iniciativa de algumas mulheres do grupo, realizaram-se, em parceria com o coletivo de Estudos de Coco de roda Acauã, oficinas de percussão para os integrantes mais novos do grupo e para as mulheres da comunidade que se interessassem por aprender a tocar. Elas, desse modo, tentam diminuir a dependência dos músicos mais antigos. Mestra Ana ressalta:

Os mestres daqui não querem ensinar não ...você estão com medo de perder o lugar de vocês é? ...eles (músicos) estão dando muito trabalho, a gente marca com eles, dia tal, horário tal, e no dia eles não chegam, e aí, as mulheres começaram a falar, se a gente soubesse tocar a gente começava agora, então vamos simhora. Porque é isso, tem que renovar. (NASCIMENTO, entrevista, set. 2021).

No grupo Novo Quilombo, portanto, conquanto a bateria ainda seja conduzida pelos mestres em boa parte de suas apresentações, esses processos de renovação já decorrem numa maior participação das mulheres e dos mais jovens na dança, e recentemente no conjunto musical.

1.3.2 – A participação dos jovens

No decurso da pesquisa, percebi uma presença significativa de jovens no grupo. Este dado demonstra a renovação almejada pelas Mestras e o interesse deles pela prática cultural do coco de roda. Isso se torna relevante uma vez que revela que a manifestação consegue resistir e se manter, com efeito, ao longo do tempo. No grupo Novo Quilombo não existem momentos específicos para os ensaios, isto significa que as pessoas que se interessam pela brincadeira do coco, integram-se às atividades de apresentação do grupo que consiste, sobretudo, na festa do coco e nas apresentações fora da comunidade. A aprendizagem ocorre, contudo, na troca de conhecimentos entre os participantes mais antigos e os iniciantes.

No espaço da festa-performance identifiquei a presença de crianças e adolescentes nas atividades do grupo de algumas maneiras: desempenhando funções de guia-mirim, nos quais são responsáveis pelo museu quilombola. Durante a brincadeira, crianças e adolescente dançam, tocam e cantam, além disso, organizam a limpeza do pavilhão antes do início do evento. À noite, quando Mestra Ana segura o microfone, eles são os primeiros a atuarem, a formar a roda e a convidar os presentes para participarem. Nesse momento, cria-se uma conexão entre aqueles que fazem parte da comunidade, e possuem sua trajetória no coco, com os que ali aparecem pela primeira vez.

Figura 5 – Apresentação do grupo Novo Quilombo no dia da consciência negra em Alhandra 2021



Fonte: Pesquisa de campo, foto da autora

Neste sentido, esses jovens protagonistas interpretam os sistemas simbólicos que os rodeiam, mas também os reconfiguram. Desse modo, corroboro com o pensamento de Pedroza ao dizer:

Configura-se uma criança atuante, possuindo um papel ativo na constituição das relações sociais em que se engaja, não sendo, portanto, passiva na incorporação de papéis e comportamentos sociais, trata-se de reconhecer que a criança interage ativamente com os adultos e as outras crianças, com o mundo, sendo parte importante na consolidação dos papéis que assume e de suas relações. (2017, p.58)

Ao conversar com a Mestra Ana acerca da atuação desses jovens no grupo e na festa, ela relatou que a todo instante eles são estimulados a se envolverem com a prática do coco de roda, a cantar, a compor, a tocar e a dançar. Muitos deles já possuem todas essas habilidades conjuntas. Aludo ao exemplo de Ismael, seu sobrinho mais novo, e Fabinho, o mais velho (figura 6), “eles já são mestres”, pois, já dominam todas as funções da brincadeira. E afirma que a sua luta é para que os mais novos se apropriem desta cultura que lhes pertence.

Figura 6 – Mestra Ana e seu Sobrinho Fábio respondendo os cocos



Fonte: Pesquisa de campo, foto da autora

Esse processo da prática do coco se inicia na escola através do projeto Clamores Antigos, onde a prática do coco de roda se insere no cotidiano escolar das crianças. Aprender sobre essa prática implica ir além da técnica, do saber fazer. Os jovens da comunidade estão aprendendo sobre suas raízes históricas, ao mesmo tempo em que são estimulados a se reconhecerem enquanto sujeitos sociais e críticos de sua realidade e do mundo.

De acordo com Mestra Ana, “quando esses jovens se sentem seguros, os mesmos se interessam em fazer parte do grupo”. Em seu depoimento, Mestra Ana nos revela que muitas vezes se entusiasma por convidar um ou outro jovem para participar do grupo porque eles dançam e cantam muito bem, mas, por outro lado, aguarda que a iniciativa parta deles. Além disso, existe a condição familiar deles, ou seja, alguns pais não aceitam que eles participem do grupo. Existe, contudo, uma boa relação entre a comunidade e a escola, dado que os familiares apoiam as atividades e práticas do coco de roda no âmbito escolar; incentivam a participação dos filhos, e também estão presentes nas apresentações. (NASCIMENTO, entrevista, set. 2021).

A Mestra elucida com exemplos uma família na qual todos são membros de Igreja Evangélica, no entanto, seus filhos tocam bombo e dançam coco de roda nas apresentações da escola. “Uma coisa incrível, o povo tudo da Assembleia de Deus, mas eles sabem separar as coisas, mas também eles só tocam na escola.” (NASCIMENTO, entrevista, set. 2021).

Figura 7 – Apresentação dos alunos da escola Lina Rodrigues (Projeto Clamores Antigos) nas atividades do dia da consciência negra na praça do Gurugi no Conde em 20.11.2021



Fonte: Pesquisa de campo, foto autora.

Além das atividades de apresentações musicais e corporais, crianças e jovens recebem formação para serem guias do Museu Quilombola do Ipiranga. O local foi construído dentro da propriedade da família de Mestra Ana. Nele, os guias mirins aprendem sobre os costumes, artefatos, histórias e personagens que habitaram naquela região e transmitiram esses conhecimentos para os visitantes. Na cozinha um fogão a lenha, um bombo e utensílios domésticos de caça e pesca.

As paredes do museu, todavia, expõem fatos históricos, antigas fotografias, a religiosidade com santos católicos, há um espaço com plantas medicinais e ornamentais. Dentro dele, os guias-mirins narram práticas, conhecimentos e histórias da comunidade quilombola do Ipiranga. No dia da festa, o espaço está acessível para visitação e as crianças vão se revezando na função de guia até o horário das vinte e duas horas. Depois o museu fica aberto, mas sem as instruções dos pequenos.

Os guias-mirins se alternam entre as atividades do museu e a brincadeira no barracão. Consoante a longa duração da festa, é possível conciliar essa divisão de funções sem se tornar cansativo. O trabalho é voluntário, isto é, eles participam em razão de realmente gostarem da movimentação do museu, da convivência com as pessoas e da brincadeira do coco de roda. Nesse processo, eles adquirem experiência musical e corporal, ao mesmo tempo em que criam elos com a cultura e identidade quilombola. Esta manifestação, assim sendo, mantém as condições necessárias para a sua re(produção) e re(existência).

O museu, por sua vez, foi fundado analogamente ao modelo das antigas casas daquela região (Figs. 8 e 9), a saber, arquitetado tal como uma casa de taipa, chão batido, cama feita de varas e fincada na parede de barro. Nas paredes estão expostos materiais sobre o histórico do grupo, e o documento de autoreconhecimento do Ipiranga como território de remanescentes quilombolas.

Ao conversar com um dos músicos, Seu Elias me relatou que antigamente, quando os moradores planejavam um casamento e precisavam construir sua casa, inventavam uma brincadeira de coco de roda, com o fim de ajudar a bater o piso da casa de barro. O ritual se sucede do seguinte modo: o noivo oferecia bebida e convidava seus amigos para tocar coco. Nessa época, ele se lembra de que tocava em uma lata de querosene, seu pai e seus tios percorriam a noite tocando e cantando, e as pessoas dançando para pisar o chão de barro. Segundo ele, “não era como hoje com o grupo Novo Quilombo,” mas a festa durava desde a madrugada até o amanhecer. (RODRIGUES, depoimento, nov. 2021).

Mestra Ana considera valorosa a festa do coco por ser um espaço de trocas e construção de experiências para o grupo Novo Quilombo e a comunidade do Ipiranga. A ênfase prática, a oralidade, a corporalidade, a imitação e repetição, o movimento, a criatividade e o improviso são as dimensões-chave para captar a complexidade da estrutura do coco de roda. Nele, as pessoas têm mais liberdade de interagir com a música através dos instrumentos de percussão e do canto, através do corpo e dos movimentos da dança e do tocar/cantar. Nesse contexto, os moradores e visitantes vivenciam os vários aspectos presentes na brincadeira através da interação em performance, “na festa do coco todos são convidados a se arriscar” (MORAES, 2020).

Figura 8 - Museu Quilombola do Ipiranga



Fonte: Pesquisa de campo, foto da autora.⁴

Figura 9 - Interior do museu Quilombola do Ipiranga



Fonte: Pesquisa de campo

1.4 – OS ELEMENTOS DA APRESENTAÇÃO DO GRUPO NOVO QUILOMBO

Na primeira parte desta seção, trato dos aspectos musicais como o conjunto da bateria responsável pela condução do aspecto rítmico musical do coco de roda. Em seguida, apresento a solfa, forma como eles denominam a parte cantada. Abordo, por fim, o contexto da dança.

Coco de roda é música coletiva. Isso significa que todos aqueles que estão na roda contribuem para o funcionamento da sua estrutura. Esses três elementos são o fundamento para o funcionamento de toda a apresentação que atribuo músico-corporal, visto que, o som e o corpo estão a todo instante sendo articulados através do movimento para se tocar os instrumentos musicais, da dança e da parte vocal dos brincantes.

Podemos, portanto, compreender como cada um desses elementos se refere a prática do coco de roda na apresentação do grupo Novo quilombo.

1.4.1 – Dimensão organológica dos instrumentos

O estudo dos instrumentos musicais na área da organologia pela etnomusicologia contempla o contexto histórico, social, cultural, físico, técnico e performático dessas fontes sonoras, conforme Alice Satomi (2008, p. 24). É a ciência que compreende não somente sua “classificação, mas também o seu entorno espacial, temporal e humano”. Na perspectiva de Trancherfort (1980, p.15), é a sociologia do instrumento e do instrumentista em seu contexto. Com base nessas concepções, sirvo-me dessas ferramentas para compreender o coco de roda do grupo Novo Quilombo e sua festa.

O conjunto musical do coco de roda se constitui dos músicos mais antigos do grupo. Eles são estimados por todos como mestres, em virtude da experiência e da vivência ao longo dos anos nesses instrumentos. No contexto da festa, são os responsáveis pela transmissão desses conhecimentos para qualquer um que tenha interesse. Esses ensinamentos, por sua vez, ocorrem de forma oral, através da imitação, repetição e prática. O processo de transmissão se assemelha ao modo com o qual eles aprenderam a prática desses instrumentos.

De acordo com os mestres do Ipiranga, eles resumem a forma de tocar o bombo, instrumento mais grave no coco de roda, expressando-se da seguinte maneira: “são três pancadas e uma rebatida” (ALVES, 2014). Trata-se da repetição da batida com a marreta três vezes no centro do instrumento (mão dominante do músico), para retirar a sonoridade grave, em seguida um movimento com o bacalhau próximo a borda do instrumento. O músico repete este ciclo até se ajustar ao andamento dos outros instrumentos do conjunto musical. Essa é a base do movimento para se tocar o coco de roda no bombo. Ressalto

que as questões de divisão rítmica e métrica são melhor compreendidas no contexto prático, que é a forma como esses mestres aprenderam e é forma como eles ensinam.

Para facilitar a compreensão de cada tipo específico de percussão usada por eles no conjunto da bateria, utilizei os critérios de classificação de instrumentos de Hornbostel e Sachs. Nessa classificação, os instrumentos são separados a partir da sua fonte sonora: na percussão temos os membranofones (instrumentos que produzem som a partir da vibração de uma pele ou membrana), bombo ou zabumba e a caixa; e os idiofones (instrumentos que produzem som a partir ou através da vibração do seu próprio corpo) – o ganzá.

O material das membranas do bombo e da caixa é a pele de animal (geralmente couro de bode)¹⁷, e o sistema de afinação é feito por amarração das cordas. São instrumentos construídos artesanalmente. Essa é uma característica das antigas brincadeiras de coco da região e que ainda hoje são preservadas no Ipiranga. O ganzá foi construído a partir de latas vazias de óleo de cozinha. Eles colocavam pequenas pedras dentro da lata e depois fechavam as extremidades para que a lata pudesse ser movimentada.

Figura 10 – Membranofones do grupo Novo Quilombo (Bombo a esquerda, e atrás; Caixa a direita)



Fonte: Pesquisa de campo, foto da autora.

¹⁷ Antigamente utilizavam a pele de guaxinim na caixa para diferenciar o timbre dos membranofones tornando o instrumento mais agudo em relação ao bombo. Atualmente, eles utilizam o mesmo tipo de membrana para os dois instrumentos porque a pele de bode é mais fácil de ser adquirida e encontrada no mercado, o que facilita o processo de manutenção do instrumento.

1.4.1.1 – O Bombo (zabumba)

Com relação a origem e história dos instrumentos temos poucas informações. Para a zabumba, servi-me de dois trabalhos publicados, a saber, a dissertação de Larry Crook (1991), um estudo sobre as transformações na performance com as zabumbas na zona rural e urbana de Caruaru - PE, e de Meira (2011), um estudo sobre a performance do zabumbeiro Quartinha.

Nesses trabalhos, os autores comungam sobre a dificuldade de achar materiais e registros sobre a chegada desse instrumento no Brasil. Crook apresenta informações sobre o período da colonização mediante a influência portuguesa. Meira, por outro lado, se concentra na organologia e sugere a possibilidade da influência da cultura árabe, que apresenta características semelhantes às do instrumento Dohol, além de ser hipoteticamente ancestral do instrumento que hoje conhecemos como zabumba.

No que concerne aos trabalhos acima mencionados, nas descrições relacionadas aos materiais, contextos e técnicas de execução instrumental, verifiquei que as características do coco de roda do Ipiranga tendem para o que é descrito por Crook, dentro da zona rural de Caruaru, em Pernambuco. A música, os instrumentos e a execução musical ainda estão muito relacionadas às antigas tradições rurais. Apesar dos dois trabalhos serem voltados para o contexto da performance com a zabumba, são pertinentes, uma vez que, o coco de roda possui caracteres próximos a esse universo, isto é, ambos se desenvolvem na mesma região e partilham de uma mesma cultura popular.

É importante ressaltar a forma como esses indivíduos denominam o instrumento, referindo-se ao instrumento ora como zabumba, ora utilizam o termo bombo, ora bumba. Ao realizar pesquisas acerca da história do instrumento, de suas características físicas, sonoras e de seu contexto, percebi uma aproximação do universo do forró, e isso pode ser a causa da duplicidade de termos. Ao se referirem ao músico instrumentista (o tocador), ainda que denominem o instrumento de bombo, não escutei o termo “bumbeiro”, por exemplo, mas, tão somente, ouvi a expressão “tocador de bombo”, que, comumente se refere ao instrumentista a expressão mais recorrente ainda é zabumbeiro.

Eles também utilizam o bacalhau, baqueta peculiar da performance com a zabumba, mas com uma técnica diferente, que será abordada adiante. Ao perguntar à

Mestra sobre o termo adequado para me referir ao instrumento no grupo, ela me orientou a chamar de bombo, e assim adotaremos para todo o trabalho.

A bateria do coco de roda é composta por um ou dois tambores de madeira (figura 12). Esses instrumentos, por sua vez, podem ser iguais ou possuir tamanhos diferentes, que variam entre 16 a 18 polegadas de largura, e entre 7,8 a 9,8 polegadas de comprimento. Considerado o instrumento do conjunto musical com a sonoridade mais grave, suas membranas são de pele de animal, uma em cada superfície. Já o corpo do instrumento é feito de tronco de uma árvore chamada macaíba, e suas extremidades (aros) são feitas de uma árvore chamada jenipapo, madeira resistente que servirá para suportar a pressão das cordas de amarração.

Figura 11 - Bombos do conjunto da bateria do grupo Novo Quilombo (bombo 16" - Jandui (esquerda); caixa' - Elias (centro); bombo 18" - Jurandy (esquerda))



Fonte: Pesquisa de campo

Atualmente, a madeira do jenipapo é mais difícil de encontrar, são troncos de árvores rígidos, com a fibra dura que torna o instrumento pesado. De acordo com os mestres, por essa razão, é mais comum utilizarem o compensado para a construção dos bombos. O processo de construção torna a ser mais simples, diminuído o custo para a fabricação. Por outro lado, perde-se a qualidade sonora e a durabilidade material do instrumento, nesse caso, é necessário ter um cuidado periódico com relação à afinação e troca de peças.

A afinação do bombo, no entanto, se faz por meio das cordas de amarração. Existem diferentes técnicas para fazer o nó nas cordas. No Ipiranga, eles utilizam a técnica conhecida por “jaú” (uma afinação cuja pressão de afinação das cordas está no centro do

corpo do instrumento (figura13). Além da amarração, o calor na membrana do instrumento favorece um esticamento ainda maior da pele. Nos momentos antes das apresentações, quando eles acendem uma fogueira, os instrumentos de pele são colocados próximos a ela a fim de aquecer a pele, uma vez que, a membrana perde umidade, se distende, elevando a afinação do instrumento (seu timbre se torna mais agudo).

Em conversas informais com os músicos, eles contaram que, há muito tempo, nos dias mais úmidos, antes de começar o coco, acendia-se uma fogueira para esquentar a pele dos instrumentos. Essa prática era muito comum no Ipiranga, dado que os zabumbeiros preferiam a pele do instrumento bem esticada, característica da sonoridade desejada por eles. Esticava-se o couro ao máximo, possibilitando ao bombo, portanto, um timbre mais agudo. (Depoimento, informal. Diário de campo, dez. 2019).

Com relação às membranas, a pele de baixo é mais fina, diferente da membrana superior. Isto ocorre para que haja uma diferenciação nos timbres na hora da execução. Na parte superior, devem soar os graves, para esse fim, a pele precisa ser mais grossa, o ideal é que seja de uma região das costas do animal (bode). A pele de baixo, como é utilizado pelos zabumbeiros do grupo Novo Quilombo, serve apenas para a ressonância. Eles utilizam uma pele mais fina, o ideal é a pele da região da barriga do animal (bode/ou cabra). Diferentemente do uso costumeiro de uma zabumba no forró, a baqueta, chamada de bacalhau, não toca na pele inferior do instrumento, na realidade, eles utilizam as duas baquetas na pele superior do instrumento (figura 11).

Para execução do bombo, todavia, os zabumbeiros utilizam baquetas de diâmetros diferentes: uma, mais grossa, denominada marreta, que toca no centro da pele superior, é produzida a partir de panan, planta comum na região dos mangues; outra, mais fina, conhecida pelo nome de bacalhau, que toca também na pele superior, porém, nas regiões mais próximas do aro, é fabricada a partir de galhos de goiabeira ou bambu. (figura 11)

Figura 12 – Bombo de macaíba do grupo Novo Quilombo



Fonte: Pesquisa de campo

Figura 13 – Amarração “Jáú” feita para afinação do instrumento



Fonte: Pesquisa de campo

1.4.1.2 - A Caixa

Com respeito aos tambores de membranas, a caixa que “tem sua origem nos tambores dos povos asiáticos primitivos. Sua importância histórica está ligada à música militar” (ROSAURO, 1996). Apesar da sua longa trajetória, não temos dados suficientes para sustentar como esse instrumento foi introduzido no universo do coco de roda, entretanto, podemos confirmar que sua presença é constante em muitas manifestações culturais populares, tais como, bandas de fanfarras, ciranda, frevo e bandas marciais.

Por ser um instrumento introduzido em festas e em manifestações culturais populares brasileiras desde o período da colonização, esse contato provavelmente propiciou sua inserção em várias manifestações musicais populares, dentre elas, o coco de roda. Não irei aprofundar a análise em torno da proveniência do instrumento pois, levo em consideração que as características materiais, sonoras e performáticas possuem informações mais substanciais sobre a função e representação desse instrumento dentro da música do coco de roda.

O material e processo de construção da caixa é semelhante ao do bombo. As diferenças se manifestam de acordo com o tamanho, pois possui o diâmetro menor 14 polegadas de largura, e 7,87 polegadas de comprimento, por conseguinte, seu timbre é mais agudo e estridente em relação ao timbre do bombo. Seu corpo consiste em um cilindro de madeira fechado na extremidade por duas peles de animal (figura 14).

As membranas, por sua vez, se apoiam nos aros e se harmonizam pela tensão das cordas, feita por meio de uma amarração. A afinação também se modifica com a variação climática. Evidencio ser a variação de temperatura uma característica para todo instrumento de percussão que tem membrana de origem animal. Contrariamente ao bombo, a caixa sustenta a afinação por mais tempo, porquanto, precisa de menos pressão das cordas para esticar a pele; de outro modo, contudo, o processo de afinação da pele dura mais tempo em comparação ao bombo.

O timbre da caixa, não obstante, provém da presença de uma esteira (Figura 15) – “tiras” de cordão ou de metal que ficam encostadas na pele de resposta (a pele da parte inferior). A técnica para execução é feita a partir de um par de baquetas simples que percute na membrana superior. Ao tocar as baquetas na pele superior, a esteira que está localizada na membrana de baixo vibra e produz o timbre específico da caixa. Quanto mais forte o músico tocar sobre a pele de cima, maior será a vibração da esteira e consequentemente a potência sonora do instrumento também aumentará.

O material da esteira geralmente é de metal e seu tamanho varia de acordo com a preferência do instrumentista. É importante ressaltar que a tensão da esteira sobre a membrana é fundamental para determinar que a caixa tenha sua sonoridade aguda e estridente, que permite diferenciar do timbre da zabumba.

Figura 14 – Caixa artesanal do Grupo Novo Quilombo



Fonte: Pesquisa de campo

Figura 15 – Esteira de corda na pele de resposta da caixa



Fonte: Pesquisa de campo

1.4.1.3 - O Ganzá

O ganzá é um instrumento que está presente em todas as vertentes do coco. De acordo com o Brazil Instrumentarium¹⁸, “sua origem física e morfológica provém do

¹⁸ Site do Laboratório de Estudos Etnomusicológicos da UFPB, especializado em disponibilizar para a consulta acadêmica dados sobre a atualização contínua da cartografia organológica, sistemas de classificação, bibliografias, dados contextuais, geográficos, sociais e históricos dos instrumentos da cultura

continente africano”. É muito comum nas manifestações populares brasileiras. O ganzá se destacou na literatura nacional mediante o material deixado por Mário de Andrade nas suas pesquisas folclóricas pelo Nordeste.

No passado, o ganzá comumente era tocado pelos mestres e Mestras que cantavam os versos dos cocos. No Ipiranga, a missão de tocar ganzá não se restringe à performance de Mestra Ana no momento de cantar. Ela sente certa dificuldade em coordenar o canto com o movimento do toque, contudo, ela afirma que esse instrumento exerce um papel importante para orientá-la “a manter o ritmo” enquanto canta os versos (NASCIMENTO, 2019).

O tipo de ganzá utilizado por eles é de metal (figura 16), possui um potencial sonoro expressivo, ideal para espaços abertos e com pouca estrutura de amplificação do som. Além disso, o metal é um material resistente, ao mesmo tempo leve, permitindo ser tocado por prolongados períodos de tempo, prática comum das brincadeiras de coco atualmente. Esses benefícios torna-o um instrumento acessível para aqueles que queiram participar do conjunto musical do coco de roda.

O ganzá, quando empregado no coco, possui os seguintes aspectos estruturais: formato cilíndrico, tamanhos médio e grande, pequenos grãos de metal ou de plástico no seu interior que emitem sons ao serem movimentados. Pesa cerca de 200g, não ultrapassa a medida de 41 cm de comprimento e 6 cm de largura. Percute, por fim, indiretamente, chacoalhado ou agitado.

É segurado pelas mãos nas suas extremidades. Ao ser impulsionado para frente e para trás emite uma marcação de som forte e depois fraco. Isso ocorre, porque os grãos se chocam no metal e depois retornam para o ponto inicial. Ao ser lançado para frente, o ganzá marca o tempo forte do andamento e ao voltar para trás ele deixa uma espécie de “rastro”, um som intermediário que percute até que o instrumento seja impulsionado novamente para frente, e o ciclo recomeça. O movimento deve ser constante e servir de guia para todos da roda: é uma das principais referências da pulsação rítmica da roda. Essa movimentação do instrumento será realizada de acordo com o andamento do conjunto musical.

O timbre do ganzá é agudo e estridente devido seu material metálico e pode ser escutado por todos. Existe algumas ocasiões em que é necessário maior volume sonoro, portanto, o grupo usa uma quantidade maior de instrumentos, isto é, dois ou três ganzás. No contexto da festa, muitas vezes são manejados mais de um instrumento. Examinei atentamente uma grande rotatividade de brincantes no ganzá em comparação com os outros instrumentos. As pessoas parecem apresentar menos resistência em participar da bateria quando tocam esse instrumento.

Figura 16 – Ganzá usado pelo grupo Novo Quilombo



Fonte: Pesquisa de campo

1.4.2 – Execução técnica dos instrumentos no contexto do coco de roda

Na execução musical, o bombo realiza as acentuações rítmicas específicas do coco do Ipiranga. Essas acentuações, por seu turno, são executadas pela marreta, baqueta mais grossa que se encontra na mão dominante do músico, que toca na pele superior do instrumento. A função do bacalhau no coco de roda, tocado pela outra mão do músico também na pele superior do instrumento, é complementar ao ritmo que está sendo executado pela marreta, podendo existir uma diversidade de variações na forma de tocar. Essa diversidade está muito ligada às preferências, conhecimentos e escolhas subjetivas dos músicos neste universo.

O bombo é o membranofone maior, e, por isso, possui a sonoridade grave. Segundo os mestres que tocam esse instrumento, é o coração do conjunto musical. Os passos dos dançarinos seguem a marcação rítmica executada neste instrumento, assunto

que será tratado mais adiante. Os outros instrumentos do conjunto mantêm uma linha de acompanhamento rítmico que ajuda a completar e a enfatizar o que está sendo executado pelo bombo.

A caixa é o membranofone de tamanho menor que tem por função a condução (a base estruturante) no conjunto da percussão do coco de roda. Assim como, o bombo executa acentuações e improvisações, a caixa se mantém numa mesma estrutura rítmica. Os músicos executam o instrumento, em conformidade com a seguinte técnica: batida com as duas baquetas direto na pele, sem o uso de rebotes, ou rulos¹⁹, e outros ornamentos. Tocam com uma baqueta de madeira uma para cada mão. A caixa também convoca os instrumentos na música do coco no Ipiranga para começar ou finalizar. A Mestra, com a voz ou com gestos, sinaliza para o instrumentista da caixa o começo e o final de cada música e esse, em seguida, realiza a virada para os outros músicos da bateria, que ao escutarem-na, imediatamente iniciam ou param de tocar.

O ganzá é tocado a pouca distância da caixa esses instrumentos se complementam e são importantes para auxiliar o puxador dos cocos no momento de cantar. Esse instrumento não executa muitas variações, de maneira oposta, mantém uma constância junto à caixa que serve como uma espécie de referência-base do andamento rítmico para o canto da Mestra e dos demais cantores nas apresentações noturnas.

Demonstro abaixo na figura 17 uma representação das células rítmicas dos instrumentos usados no coco de roda do grupo Novo Quilombo. Esta imagem serve para ilustrar a polirritmia que acontece entre os instrumentos de percussão na música do coco de roda e a relação de timbres desde o grave até o agudo: os instrumentos agudos com uma linha rítmica mais fixa e o instrumento mais grave com uma linha rítmica mais variada.

¹⁹ Técnica conhecida também por rudimento que consiste no rebote da baqueta de forma controlada que cause um efeito sonoro de vibração na esteira.

Figura 17 – Partitura das células rítmicas executadas na bateria

The musical score for three percussion instruments (GANZÁ, CAIXA, and BOMBO) in 2/4 time. The score is divided into four measures. GANZÁ uses notes with accents (>) on the top line. CAIXA uses notes with accents (>) on the middle line, with 'E' for left hand and 'D' for right hand. BOMBO uses notes on the bottom line, with accents (>) indicating emphasis.

Fonte: Transcrição da autora

Legenda:

GANZÁ: As figuras com acento representam o impulso que o músico faz para que o instrumento emita som, e as notas sem acento são a consequência desse movimento em sentido contrário, ou seja, não existe interferência do músico neste som produzido em ricochete.

CAIXA: O sinal (>) também indica acentuação, mas diferentemente do bombo não existe diferenciação de timbres graves e agudos, somente de intensidade forte e fraco com relação ao uso do peso na baqueta na pele do instrumento; A letra (E) se refere à mão esquerda e (D), à mão direita, relacionados à possibilidade de manulação²⁰ para a execução da sequência da célula rítmica.

BOMBO: As figuras abaixo da linha representam os sons mais graves executados pela marreta (baqueta maior), obtém-se pelo contato na região central da pele. As figuras no meio da linha representam os sons graves médios também executados pela marreta, obtidos nas regiões mais afastadas do centro da pele. As figuras acima da linha representam os sons agudos, executados pelo bacalhau (baqueta menor). O sinal de (>) indica a acentuação da figura rítmica.

Esses três instrumentos configuram uma variação timbrística que se move no grave (bombo), no médio (caixa), no agudo (ganzá), e, neste sentido, é possível diferenciar os três sons no momento da apresentação do grupo. Toda essa estrutura se

²⁰ Forma de indicar a mão a ser utilizada na execução de um trecho musical (FRUNGILLO, 2003, p. 201).

conecta através do canto que, no Ipiranga, se chama solfa. A solfa controla o andamento, a duração, dentre outros aspectos que serão elucidados adiante.

Figura 18 – Conjunto dos instrumentos do coco de roda do Ipiranga Seu Vanda com o bombo; na caixa Jurandy, no ganzá Mestra Ana; no bombo Elias (da esq. para a dir.)



Fonte: Rede social do Grupo Novo Quilombo

1.4.3 – A Solfa (canto)

Ao me deparar com a bibliografia sobre coco, percebi que canto e poesia eram denominados como elementos musicais da brincadeira. Todavia, quase não existem informações técnicas relacionadas à prática do canto. Muitas vezes a estrutura, forma poética e a habilidade de improvisar são as principais características discutidas nos textos. Esta pesquisa pretende aprofundar a investigação e abordar aspectos relacionados às características e funções do canto, partindo da relação da prática entre os músicos e a audiência com o canto coletivo, especificidades do cantar melódico e rítmico da Mestra, seu processo composicional, e o repertório autoral do grupo.

Os cocos puxados pela Mestra são de inúmeras fontes: autorais, da tradição popular e dos mestres locais. Nas letras das músicas os temas expressam a história social e cultural do grupo, da comunidade, narram situações cotidianas, expressam a realidade e o contexto dos indivíduos da região, da cultura negra e quilombola. Alguns cantos refletem a permanência de uma luta ou demandas que perduram e que estão para além da comunidade local. Para Mestra Ana, os cânticos de coco trazem um pouco da história da comunidade ao mesmo tempo que refletem o contexto presente,

[...] tem que trazer aquelas coisas lá do passado, mas também não deixar de viver o futuro, e viver o presente, porque a gente não pode viver o resto da vida cantando a letra dos que já se foram, a gente tem que fazer as nossas próprias letras de coco, então isso a gente tenta fazer, a gente faz, eu acho que não pode faltar isso que é o dia a dia que a gente vive. (NASCIMENTO, entrevista, set. 2021).

A solfa se realiza de forma responsorial, ou seja, existe uma “chamada” – cantada apenas pela coquista, e uma “resposta” cantada pelo grupo de pessoas participantes, ou seja, existe uma variação de textura sonora nesta forma responsorial. Esta forma de música praticada coletivamente de forma alternada (solo/coro, “*call and response*”) é muito comum entre os vários agrupamentos humanos e, dentre eles, os de origem africana.

A interatividade com os brincantes é constante, uma vez que, trata-se de uma prática coletiva. Para eles, quanto maior o número de pessoas cantando a resposta do coco, mais animada a brincadeira se torna. Por isso, no Ipiranga eles iniciam a letra pela resposta do coco, pois, assim, quem não conhece tem a oportunidade de familiarizar-se com a música e quem já conhece automaticamente responde o coro.

Esta forma de iniciar a música pelo canto, para depois iniciar o acompanhamento dos instrumentos de percussão transfere para a solfa uma importância fundamental para a condução da estrutura musical, porque o andamento em que será executada a música segue a divisão métrica do canto que foi puxado pela Mestra. Por essa razão, os músicos classificam dois tipos de acompanhamento rítmico no coco do Ipiranga, o “martelado” e o “baianado”. A diferença entre esses dois toques, segundo a Mestra Ana, é que no martelado o toque é mais acelerado e usado nas letras com uma métrica rítmica do canto mais subdividida, tais como, os trava-línguas e as respostas rápidas (figura 19). No baianado, o toque possui uma métrica rítmica do canto mais demorada, dando a sensação de um andamento mais lento (figura 20).

Figura 19 - Exemplo do coco martelado – “menina o que vem ver”

Percussão 

Perc. ³ 

Perc. ⁵ 

Perc. ⁷ 

Fonte: Transcrição Rudá Barreto (entrevista de campo setembro de 2021)



Minutagem: 05'36''

Figura 20 - Exemplo do coco abaianado – “lengo tengo, lengo tengo”

Percussão 

Perc. ⁵ 

Fonte: Transcrição Rudá Barreto (entrevista de campo setembro de 2021)

Outra questão que deve ser ressaltada é que, no momento da festa, qualquer um tem a liberdade de “puxar” um coco, não é uma função exclusiva dos mestres ou pessoas do grupo. Porém, essa pessoa deve ter pelo menos alguma experiência nesse universo.

1.4.3.1 – Coco de Recado

As letras de coco também são formas de resistências, no entanto, essa história é antiga. De acordo com a Mestra Ana, sua mãe e sua tia Lenira relatavam que anteriormente os negros criavam as letras para “passar recados” de um quilombo para outro, sem que os feitores ou capitães do mato pudessem perceber o que significavam os recados. Serviam para comunicar situações como memória para preservar personagens e fatos, para reivindicar melhores condições para seu povo, seu local.

Todas essas nuances apareciam e aparecem num discurso disfarçado de códigos nas letras das músicas. É necessário pertencer ou conviver dentro da manifestação e do contexto para compreender o(s) significado(s) dessas letras e músicas. Vale ressaltar que além do coco de roda, esse procedimento era e ainda é utilizado nas diversas manifestações afrodiaspóricas como o jongo, a capoeira.

Mestra Ana menciona que sua mãe usava bastante esse recurso para se comunicar com ela. Alguns cocos que Mestra Lenita cantava, a filha Ana entendia “o recado” e ficava atenta a situação. Ela lembra que, outrora, no início da roda do coco, era comum todos os participantes levarem um prato típico de comida para montarem uma mesa para os grupos de fora lancharem depois da brincadeira, vez ou outra as pessoas de casa, não os visitantes, ocupavam a mesa. Quando isso acontecia dona Lenita soltava o coco: quilombo do Ipiranga /mangueira não bota mais/ mode a lagarta dondoca / que sua fome é demais / eu vou chamar Jurandir /para comprar formicida / para matar a dondoca / ô que lagarta atrevida.

Figura 21 – Melodia do coco de resposta cantado pela Mestra Ana



Fonte: Transcrição de Rudá Barreto (entrevista de campo setembro de 2021)

Mestra Ana, ao escutar essa música, entendia o recado e abandonava o que estava fazendo, ía em direção à mesa, sabendo que estavam comendo toda a comida antes da hora. Pedia para as pessoas se afastassem e explicava que o lanche era para o grupo convidado e, também, que tivessem paciência, pois todos poderiam se servir quando terminasse a apresentação. Dessa maneira, as pessoas se dispersavam e voltavam para o espaço do barracão para continuar a brincadeira do coco.

Dona Lenita, a todo instante, transmitia recado ao cantar. Mestra Ana ressalta que, “quem é ali da comunidade e está dançando e ouvindo sabe o que ela tava querendo dizer, para as pessoas de fora era só um coco como outro qualquer”, e cita outro exemplo: Bote o barro na parede / quero ver cair o pó / para brincar nessa sala / quanto mais sério melhor.

No momento em que Mestra Ana escutava sua mãe cantando esse coco, sabia que tinha alguém que estava querendo arranjar confusão e as pessoas imediatamente buscavam um modo de retirar esse indivíduo da brincadeira, senão ela iria pessoalmente pedir para o sujeito se comportar. (NASCIMENTO, entrevista, set. 2021). Compreendi, a partir dessa (con)vivência, que o canto no coco de roda também é uma forma de comunicação da Mestra com as pessoas da comunidade.

Figura 22 – Melodia do coco de resposta bote barro na parede cantado pela Mestra Ana



Fonte: Transcrição Rudá Barreto (entrevista de campo setembro de 2021)

O coco de roda não consiste apenas num canal de comunicação entre Mestras e comunidade, em favor da reivindicação de melhores condições de vida para os moradores. Há também os recados relacionados aos códigos de ética e da moral principalmente ao comportamento no namoro, ao comportamento das moças e da mulher casada.

Mestra Ana menciona uma letra que eles compuseram para reclamar às autoridades locais sobre a falta de energia em Agrovila, comunidade vizinha ao quilombo do Ipiranga. A composição, por sua vez, começou a ser executada nas apresentações do grupo na região do Conde. Tendo repercutido positivamente e fortemente entre os moradores, a prefeita, na época, atendeu a demanda da comunidade. Em troca, pediu ao grupo que não executasse mais a música, visto que o problema foi solucionado. A Mestra ainda lembra de alguns trechos: eu moro lá na Agrovila/ mora Pedro, João, José e Maria / só não tamo mais satisfeito / porque a prefeita não bota energia.

Figura 23 – Melodia do coco de recado “Agrovila” cantado pela Mestra Ana



Fonte: Transcrição Rudá Barreto (entrevista de campo setembro de 2021)

O coco de recado, nessa perspectiva, é igualmente significativo para o desenvolvimento contínuo da re(existência) cultural da comunidade do Ipiranga. Nele, o elemento comunitário é essencial para a compreensão do sentido das letras, do que está sendo cantado. Aqueles que não convivem com as pessoas do Ipiranga, distantes da realidade quilombola, não percebem essas nuances. Ademais, existem músicas que contribuem para a requisição de seus direitos, aparentemente lúdicas, mas, no fundo, não abandonaram o senso crítico, voz que historicamente lhes foi negada.

1.4.3.2 – Repertório

A sequência do repertório, no grupo Novo Quilombo, se constrói a partir do contexto que eles estão vivenciando no momento ou, como diz a Mestra, “é do que vem do coco”, fazendo um gesto com a mão apontando para a cabeça, ou seja, é o que vem do pensamento dela naquela hora, é o que sai da cabeça. É um dos sentidos ou significados que a palavra “coco” pode representar.

As letras das músicas cantadas por eles, no entanto, são composições autorais, frequentemente inspiradas em histórias do cotidiano, da luta quilombola, do negro e da natureza. Não existe um processo específico de criação. A Mestra habitualmente cria, antes de tudo, o refrão; depois as estrofes. De acordo com ela, esse processo funciona da seguinte forma: surge uma ideia em sua cabeça, a seguir, ela cria o refrão do coco, por fim, cria os versos e forma as estrofes (NASCIMENTO, 2019).

De acordo com Mestra Ana, eles possuem 141 cocos registrados num caderno, além disso, todos os integrantes do grupo são incentivados a criarem letras. Certa vez, depois de uma apresentação em João Pessoa, esse caderninho desapareceu, e, até hoje, não foi recuperado. Outro caderno, portanto, foi elaborado e está guardado com uma cópia, mas nem todos os cocos escritos e registrados no primeiro caderno foram recuperados pela memória. Mestra Ana narra que um sobrinho já produziu alguns cadernos de letras de coco, o que a deixa muito honrada.

O improviso comumente não acontece no momento da apresentação, entretanto, quando acontece, são refrões conhecidos, com algumas estrofes alteradas, conforme a situação e fatores que corroborem para isso no dia. Na verdade, são pequenas adaptações a versos que já existem.

1.4.4 - A dança

As danças em roda talvez sejam uma das formas mais antigas de dançar. Boucier (2001, p. 10) relata que os primeiros registros encontrados datam de 14.000 a.C., em paredes de cavernas na Itália, na gruta de Addaura. No Brasil, as danças em roda são uma prática comum em muitas manifestações como o samba de roda, capoeira, as rodas de candomblé e o coco de roda, frutos da influência cultural das nossas matrizes culturais, nas danças e rituais dos povos originários.

Os povos do mundo têm nas suas danças circulares o sentimento de unidade, de integração, de continuidade da ação motora, experimentada na própria vivência do corpo, que segue de maneira organizada detalhes que vão do olhar até giros em torno de si mesmo. (SABINO; LODY; 2011, p. 39).

A roda na festa do coco é o elemento que associa os participantes, delimitando e protegendo o espaço onde acontece a dança. Conforme Mestra Ana, o formato em círculo traz a ideia de igualdade, pois que, os indivíduos nem estão à frente, nem atrás um dos outros. Na roda, os indivíduos se encontram, se veem, se unem numa brincadeira que “é importante para reforçar os sentimentos de unidade, integração, comunidade e fraternidade” (NASCIMENTO, 2019). As apresentações de palco trazem outra lógica que coloca os músicos um patamar acima dos demais brincantes.

A roda de coco no Ipiranga consiste num grande círculo dançante de pessoas, posicionadas um ao lado da outra, voltadas para o centro, e, alternadamente, uma dupla de brincantes se desloca até o meio da roda, se exibem e praticam a umbigada. Os brincantes, nesse momento, executam o movimento básico da dança do coco de roda que se desempenha através do foco no movimento do pé direito²¹, deslocando-se, com alternância, do centro para frente e do centro para trás, seguindo o andamento do conjunto musical que, por fim, consagra o movimento circular da roda. Os brincantes, do mesmo modo, cantam em resposta aos versos puxados pela Mestra.

²¹ Pé direito para destros, e/ou pé esquerdo para canhotos.

Figura 24 – Dança no centro da roda



Fonte: Acervo do grupo Novo Quilombo

O corpo é imprescindível para a brincadeira, acionado a todo momento enquanto durar a roda. De acordo com Mestra Ana, eles dançam o coco de “umbigada”²². No momento que a roda é formada ao centro, duplas de dançarinos se encontram e realizam uma espécie de desafio no qual um tenta dar uma “umbigada” no outro. Exibem passos mais intensos e elaborados, balançam e rodam suas saias, demonstram sua sincronicidade, familiaridade, vivência e prática com o movimento do corpo e a música executada.

Os dançarinos formam uma roda externa, dançando um passo base, um tipo de movimentação menos intensa em relação aos que estão no centro realizando a umbigada. O foco do movimento é o deslocamento com a transferência de peso do pé direito e/ou esquerdo, uma vez que a roda sempre gira no sentido anti-horário em relação à bateria, se desloca para frente e volta para o ponto inicial (centro), e do ponto inicial para trás.

²² Termo usado pela cultura popular para caracterizar o movimento no qual um dançarino desafia o outro dançarino a distância, empurrando sua pélvis para a frente como se fosse se encontrar com a pélvis do outro, que também faz o mesmo movimento.

Os movimentos da dança acompanham as acentuações marcadas pela estrutura rítmica executadas no bombo, ou seja, quando o pé inicial pisa à frente, no bombo o músico está executando a primeira “pancada” ou acentuação grave com a marreta no centro da pele do instrumento. Os passos mais curtos, por conseguinte, acompanham as outras duas batidas do bombo, faz-se a alternância de pernas e finaliza o movimento com a rebatida do bacalhau junto à marcação do pé direito. E o ciclo novamente retorna, quando isso se repete, o pé que terminou o movimento é o mesmo que inicia.

Os estudos sobre a dança no coco de roda, Peticia Moraes (2016, p. 10), apontam que, na roda, são gerados acontecimentos²³ entre os brincantes, ou seja, essas conexões no momento da brincadeira são responsáveis por transformar o espaço da brincadeira em um lugar de produção, criação e negociação entre os corpos participantes, que ela define corponegociações. Esse processo é gerado na brincadeira, “onde o corpo negocia e cria sem o uso da produção verbal, o improviso é gerado pela contaminação dos diferentes repertórios de movimentos”.

Na concepção de Moraes, os brincantes em roda estabelecem formas de se conectar e de se relacionar com os outros corpos ali presentes para gerar novidade, criação. Tendo em vista que, na brincadeira, não existe um momento específico para se aprender a dançar, a ação de se colocar em movimento já é o próprio aprendizado e a própria dança. A dança do coco, desse modo, na perspectiva da corponegociação é visto como o resultado de contaminações, impregnações e aprendizados. Portanto, essa seria a complexidade da relação da dança, dos corpos dos participantes, no coco de roda, “o ato de dançar é sempre singular nas características do movimento, e este singular é resultado de muitas negociações com o outro” (MORAES, 2016, p. 65).

Em diversos momentos, em suas falas antes da brincadeira, Mestra Ana se expressou ao microfone para todos aqueles que estavam presentes, “aqui não existe dançar sozinho”. ‘Dançar sozinho’ não se referia, contudo, especificamente ao fato de ir

²³ O conceito de acontecimento usado por Peticia Moraes decorre da compreensão de que a Festa do coco é, em si mesma, um acontecimento. O acontecimento não é qualquer coisa que esteja acontecendo num certo momento, mas aquilo que se efetua no corpo, aquilo que é produzido no corpo a partir de suas escolhas de como viver. “Em todo acontecimento existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna” (DELEUZE, 1974, p. 168), ou seja, é a presentificação do coco nos corpos, a efetuação da brincadeira que ocorre nos corpos. Neste sentido, Moraes parte do princípio de que a festa tem como principal acontecimento a brincadeira.

ao centro da roda dançar, que seria o momento mais “sozinho” da brincadeira. Significava, com efeito, não ignorar a presença do outro na dança, a integração com o outro na roda ou no centro na sua própria dança.

No início da roda ela convida todos, “a festa do coco não é para ser assistida, ela é uma brincadeira para todos, aqui não existe dançar certo ou errado, o que importa é não ficar parado, deixar o corpo se movimentar, e entrar na brincadeira” (NASCIMENTO, dez. 2019).

Seguindo a convocação da Mestra, as pessoas que estavam próximas foram ocupando um lugar na roda, e, aos poucos, todos entraram, até um ponto em que o espaço não comportava tantas pessoas e a roda se desfez. Naquele momento, a Mestra interrompeu a música, e pediu para que a roda fosse formada outra vez. Sem formação da roda, o coco “de roda” perde seu elemento fundante, assim como, os brincantes não poderiam praticar a umbigada no centro da roda.

Na dança, os brincantes, por meio de um processo de troca e compartilhamento uns com os outros, improvisam com conhecimentos práticos do coco de roda, porquanto, o movimento individual é livre, ou seja, funciona dentro de uma estrutura e padrão rítmico musical, como afirmou a Mestra. Nessa perspectiva, corroboro com o pensamento de Peticia Moraes,

O movimento corporal do coco de roda inicia-se com o estabelecimento de um padrão, um passo básico, que pode ou não fazer parte do cotidiano dos corpos participantes, porém, ele somente se efetiva quando os participantes se utilizam do ritmo e do foco nos pés, provocados por esse padrão, como regras que cercearão o surgimento de novos movimentos. (2016, p. 29).

Os brincantes partem desse “passo básico” para encontrarem seu movimento próprio e sua forma de se colocar dentro da brincadeira, não obstante, a liberdade de se colocarem em movimento na dança e na brincadeira do coco de roda. Essas expressões podem ser observadas nas diferenças existentes nos momentos que compõem a dança do coco na roda, ao estar na roda como parte do coletivo, e ao adentrar na roda para dançar em dupla (umbigada).

No centro da roda a dupla fica mais livre para executar seus movimentos, a estrutura rítmica da música no pé pode ser executada levando o pé esquerdo para se

deslocar para frente e para trás, enquanto o pé direito permanece de base. Os braços ficam livres para improvisar e bater palmas, ou ficam relaxados na lateral do corpo. Existem mais variações de deslocamento devido à amplitude do espaço, sendo possível mover-se em todas as direções. Nesse momento acontecem giros que atuam de acordo com a música, com movimentos de aproximação e de afastamento (o momento da umbigada), e, assim, a brincadeira continua até que uma outra dupla entre no centro e continue o próximo jogo.

1.4.4.1 – A umbigada

Ao olhar para o significado da umbigada na brincadeira do coco do Ipiranga busquei compreender essa expressão corporal a partir dos estudos que trazem concepções simbólicas, históricas e seus traços convergentes. E foi por isso que nessa tese, ao me referir a umbigada no coco de roda do Ipiranga, tratei inicialmente dos aspectos mais descritivos, este critério veio através da fala da Mestre, da forma que eles se expressam por meio da dança, e aos significados simbólicos que a umbigada traz consigo. Na perspectiva de Marcos dos Santos (2020, p. 234), música e dança “são práticas sociais organizadas conforme a necessidade de cada grupo comunitário em cada ocasião”.

Contudo, ao analisar as características atuais da umbigada no coco de roda do Ipiranga, percebi através das observações da dança no contexto da festa, que essa dança é explorada em seu caráter estético. Os dançarinos ao se posicionarem em dupla no centro da roda estão mais preocupados com o que vai ser visto do espetáculo, isto é capaz de atrair audiência e público. Para Mestre é o momento em que as pessoas estão ali, exibindo suas habilidades com o movimento do seus corpos.

A dança nesse contexto também faz referência aos saberes tradicionais. E por isso, discorro brevemente sobre algumas vertentes que tratam sobre a simbologia e significado da umbigada nas práticas culturais brasileiras. Para que assim, poderemos entender porque que essa prática é continuamente recriada. No entanto, por essa perspectiva, os valores, signos podem servir de referência para reinterpretar conhecimentos de gerações anteriores como possibilidade de evidenciar a diversidade que a dança da umbigada apresenta nas diferentes práticas culturais, as quais ela faz parte.

A primeira delas está ligada ao sentido da fertilidade, por essa perspectiva, segundo Marcos da Rosa a dança da umbigada representa o umbigo matricial africano, ou seja, os batuques de umbigada na sua concepção simbólico-religioso-sonoro podem ser compreendidos como “o vibrar e o contorcer uterino em vias de parir algo novo, que uma vez em vida, seu cordão umbilical insiste em ser canal de nutrição” (2020, p.226). Neste sentido, o autor explica que, para além de um gestual, uma organização corporal na forma de condução do movimento do corpo, no sacudir dos ombros, das cadeiras, essas práticas que trazem o umbigo, ressaltam o lugar que fundamenta as práticas musicais-coreográficas ressignificadas. “É o buraco que alimenta e nutre segredos mágicos de força vital”.

Assim corroboro com o pensamento de Marcos da Rosa, quando afirma,

... que o caminho para a compreensão de tais fundamentos necessitam estar conectado a experiências de um saber encarnado. Batuque e o umbigo [umbigada] estão entrecruzados num corpo o qual se move no tempo e para além do tempo. Dessa forma, os corpos negros e suas gestualidades se constituem enquanto conjuntos documentais imateriais, na medida em que eles são suporte no qual se inscrevem as informações e os são também, por sua própria natureza, a própria informação. Os corpos negros, suas gestualidades e “oralituras” são, portanto, um complexo e profundo arquivo vivo em constante atualização (2020, p.228).

Ainda sobre essa simbologia, o pesquisador Antônio Filogenio de Paula Junior (2015), revela que o encontro do umbigo de um homem com o de uma mulher (umbigada), faz parte da coreografia, e representa e/ou celebram a fertilidade, o nascimento e a ligação do homem com a vida. Segundo o autor “são princípios que geram vida, a plenitude da vida, física, espiritual e emocional. (PAULA JUNIOR, 2015b)

Outra perspectiva sobre os significados da umbigada está ligada a visão dos colonizadores europeus. Os pesquisadores André Paulo Bueno, Maria Cristina, Paulo Dias, apresentam em sua pesquisa, que desde o século XVI, cronistas e viajantes brancos usam expressões preconceituosas para descreverem os eventos negros que envolvem tambor, dança e música. Adjetivos como, “sons monótonos”, “ritos bárbaros”, “danças lascivas” são exemplos de qualitativos empregados por estes sujeitos (BUENO TRONCARELLI; DIAS, 2015, p. 79).

Os africanos forçadamente trazidos para o Brasil colônia como escravos chegavam ao país sem referências materiais, contavam apenas com a memória e o corpo

para reviver e reativar sua identidade. Neste sentido, dançar ao som dos instrumentos musicais era, então uma forma de preservar seus costumes, valores e simbolismo.

Apesar dos negros exercerem grande influência na cultura brasileira, desde o Brasil colônia os brancos estranhavam e reprimiam seus costumes, chamavam qualquer tipo de dança ou música de matriz africana de batuque, em uma postura sedimentada no desconhecimento e no preconceito. Perseguiam as manifestações culturais identificadas como coisas dos crioulos, por serem “licenciosas” e imorais, condenáveis aos olhos do poder hegemônico da época. O antropólogo José Jorge de Carvalho ressalta que a colonização brasileira não aconteceu apenas pela ação de brancos portugueses, “mas por meio de uma grande ligação com a Igreja Católica, que sempre criou uma forte tensão diante das expressões populares (CARVALHO, 2005, p. 35).

A umbigada era traço compartilhado por diversas danças tradicionais, fazia parte, por exemplo, da coreografia do Jongo. Como o contato entre os corpos do homem e da mulher era visto como pecaminoso, quem “umbigava” sofria discriminação, havia repressão contra esse tipo de dança. Como resultado dessa pressão exercida, o Jongo, por exemplo, deixou de contar com o contato dos umbigos, mantendo apenas sua insinuação. A professora Claudete de Sousa Nogueira relata que a umbigada aparecia ainda em outras danças de matriz africana, como tambor de crioula, lundu, pernada de coco, samba de roda e bumbo (NOGUEIRA, 2009, p.08).

O ato de umbigar, é uma expressão estética de um espetáculo, O princípio da sexualidade faz parte do momento da Umbigada, tratado, no entanto, como não libidinoso, mas como complementação. A sexualidade entre homem e mulher é vista como o ápice de um encontro, celebrado em várias outras esferas, não somente a corporal, mas a sua estética guarda uma série de valores éticos, simbólicos, estruturais, de representação que são típicos das manifestações culturais de influência africana.

Diante das visões apresentadas sobre o contexto simbólico da umbigada e sua diversidade e em diferentes práticas culturais populares e artísticas tem-se que, para compreender o papel desta manifestação cultural na formação dos sujeitos que nela atuam, é necessário vislumbrar o panorama do qual faz parte.

No coco de roda do Ipiranga identifiquei a umbigada pode ser vista como uma linguagem gestual-musical, com potencial de ressignificação na produção de uma cultura

dinâmica. Digo isto porque, ao realizar uma análise histórica sobre os sentidos e significados dessa forma de expressão nas práticas afro-diaspóricas brasileiras, constatei que no Ipiranga a umbigada é usada como o momento de os brincantes exibirem suas habilidades na dança. É, portanto, momento de exibição, mostrar o que sabe fazer com o corpo no contexto do coco de roda, da música do coco. Na nossa cultura colonizada, qualquer exibição do corpo traz necessariamente uma ideia de sensualidade, que vem sendo reforçada, principalmente através do samba carnavalesco das escolas de samba. Mas ainda assim, o sensual não implica em afronta moral ou indução ao pecaminoso. Mesmo porque, a ideia do ato sexual como pecaminoso é pertinente às religiões cristãs, e nas cosmologias de origem africana essa ligação do corpo com o pecado não procede

1.4.4.2 – Dança como memória

Nessa seção, os elementos da dança na festa do coco de roda são compreendidos como partes integradas à expressão corporal, à interação e à aprendizagem, que demonstro segundo a perspectiva da dança na festa como uma expressão criadora de Petícia Moraes. Além desses aspectos, existem outros, a saber, cultural, histórico, social e a memória coletiva dessa prática na região, ponto relevante que contribui para a compreensão do fenômeno. Dessa forma, corroboro com o pensamento de Sabino e Lodoy ao entender que:

O corpo é um espaço socialmente informado, que assume repertórios de movimentos e se define como um lugar de produção de conhecimentos. A dança é uma realização social, uma ação pensada, refletida, elaborada tática e estrategicamente, abrangendo uma intenção de caráter artístico, religioso, lúdico entre outros. (2001, p. 14).

Antigamente o formato da roda não era igual ao que costuma ser visto nas apresentações do grupo e na festa do coco atualmente. De acordo com o depoimento do músico Elias (entrevista, nov. 2021), as brincadeiras de coco, na adolescência dele, eram realizadas em festas de aniversários, em casamentos, nos dias dos santos juninos, as pessoas se reuniam dentro do quintal das casas e passavam a noite e a madrugada dançando e cantando. Dona Lenita ao criar o grupo introduz uma nova forma de vivência e experiência do coco, diferente daquela memória trazida por seu Elias, solidária, este

formato apresentacional do Grupo Novo Quilombo movimenta toda a comunidade numa performance-festa.

Dona Lenira, irmã da Mestre Lenita, uma das pessoas mais experientes da comunidade na prática do coco de roda, lembra que no passado a dança e a brincadeira estavam ligadas aos ritos africanos e católicos, prática que não é mais exercida atualmente no Ipiranga.

Os homens arregaçavam as calças, botavam no meio das pernas, as mulheres mais velhas usavam saias de baianas largas, jogavam uma toalha no pescoço com as pontas para trás, amarravam um pano na cabeça e caíam na roda. Era São Pedro, São Antônio, São João e Santana, o povo vinha, se rezava o terço e depois caía no coco. E assim, amanhecia o dia. (LENIRA, set., 2021).

O que é mais relevante na dança do coco do Ipiranga é o movimento da saia que ainda hoje permanece. As mulheres que dançam no grupo Novo Quilombo usam saias longas feitas de chita, tecido tradicional da região Nordeste, florido e bastante colorido, possui um caimento flexível que serve para dar essa movimentação na hora da dança. Conforme a Mestre, para dançar o passo do coco deve-se aprender a rodar a saia, “é fazer que a saia dance por ela, se não tiver a saia não tem coco, tem que ter a saia, quanto mais você roda, mais a coisa fica bonita” (NASCIMENTO, entrevista dez., 2019).

Percebe-se que, nessa perspectiva, mediante os depoimentos de Seu Elias, de Dona Lenira e na fala da Mestre Ana, a memória coletiva é essencial para a preservação desses conhecimentos ao longo do tempo, e que alguns elementos são transmitidos através das gerações. De acordo com Chauí (2004, p. 164), a memória é uma representação das coisas para si mesmo já apresentadas anteriormente, uma possível reconfiguração de tais dados guardados na memória que são despertados pela rememoração.

A importância desta memória em perpetuar conhecimentos e experiências para as futuras gerações, possibilita à humanidade colocar-se em processo de constante reinvenção. Além da memória individual é relevante mencionar a função da memória coletiva, levando em consideração as memórias de Seu Elias e Dona Lenira inseridas num determinado contexto, que detém uma dimensão social. Ainda que o indivíduo reconstitua

suas lembranças, inevitavelmente recorrerá às lembranças de outros. (HALBWACHS, 2006).

No momento em que Mestra Ana se refere à importância das saias no contexto atual da dança do coco de roda, o conteúdo refletido em suas informações se determina pelas memórias sociais vividas em família e na comunidade do Ipiranga, conforme Halbwachs (2006, p. 72), são os grupos sociais que determinariam o que será lembrado e como será lembrado.

A dança do coco do Novo Quilombo é a parte do grupo que possui maior número de integrantes. Existem pessoas de diversas gerações, isto é, crianças, jovens, adolescentes, idosos, adultos. Esses participantes são moradores da região do Ipiranga e do Gurugi. Na prática da dança, essas pessoas se conectam com as memórias sociais que, por sua vez, compreendem os elementos que identificam, expressam e caracterizam esta comunidade como cultura quilombola.

A prática do coco de roda na comunidade quilombola do Ipiranga, todavia, tanto é divertimento, quanto um momento de aproximação, que contribui para a construção da identidade sociocultural dos atores envolvidos. Enquanto uma prática musical-corporal o coco de roda é uma forma de expressão corporal, interação social, aprendizagem e de memória. É realizada através de uma brincadeira e transmitida a partir da oralidade, imitação, tradição, interação coletiva, memória, da criação e diálogo com outras manifestações culturais ciranda, maracatu, cavalo-marinho. Estes fluxos são, portanto, essenciais no processo de resistência cultural e territorial desta comunidade quilombola.

Antigamente negro não tinha valor

(Novo Quilombo)

*Eu tava em casa quando alguém me avisou,
lá no Gurugi tem coco que Jurandy me chamou,
Antigamente negro não tinha valor,
“vamo” brincar minha gente Novo Quilombo chegou!*



CAPITULO II – ASPECTOS SÓCIO-HISTÓRICOS E SÓCIO-INTERATIVOS NA FESTA-PERFORMANCE

2.1 – GRUPO NOVO QUILOMBO: UMA PERFORMANCE DE RESISTÊNCIA

Desde o período da colonização a sociedade brasileira se caracteriza pela polarização histórica de suas relações sociais senhor-escravo e capital-trabalho. No interior desses conflitos, permanece a pluralidade dos processos de organização da vida e os mecanismos que gerenciam, estruturam e produzem as culturas populares por meio de relações de poder. Nessa relação de poder, alguns elementos são escolhidos e outros descartados em conformidade com as forças sociais que dominam determinado campo cultural num dado tempo histórico. Essa questão está no cerne do debate sobre a luta cultural e suas muitas formas de dominação (HALL, 2003, p. 58).

No âmbito das lutas culturais, a cultura popular vive em contínua tensão com a cultura dominante, composta de elementos antagônicos e instáveis, cujo símbolo cultural é parcialmente atribuído pelo campo social ao qual está associado, pelas práticas a que se articula, “o que importa não são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais”, ou seja, “o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela”. (Idem, Ibidem).

A prática do coco de roda na comunidade do Ipiranga, no meu ponto de vista, reflete essa luta cultural atualmente representada através da sua festa, visto que, é um importante instrumento no processo de defesa territorial e afirmação cultural. Fazem parte da prática a memória histórica coletiva em defesa de suas práticas culturais, materiais e simbólicas de resistência, além de representar as lutas atuais por seus direitos e reconhecimento como povo quilombola. Assim, pode-se apontar a ideia de que os instrumentos de resistência cultural no Ipiranga são engendrados dentro do seu próprio contexto, expressos na realização de cada festa.

O caráter de resistência, no entanto, pode ser entendido e analisado como a capacidade de se contrapor à racionalidade dominante e a capacidade de estabelecer estratégias para sua própria existência. Logo, resistência na festa do coco pressupõe a capacidade de defender os traços distintivos que a compõem, e isso implica na sua

capacidade de articular estratégias variadas para se re(produzir) através de uma história interna específica, com dinâmica própria, como um modo peculiar de existir no tempo histórico e, ao mesmo tempo, no tempo atual (SANTOS, 2007).

2.1.1 – Cultura Quilombola: Quilombos Contemporâneos

A história do povo quilombola no nosso país retrata uma história de luta e resistência em todos os âmbitos possíveis. De acordo com Clovis Moura (2020, p. 19), “os escravos negros, para resistirem à situação de oprimidos em que se encontravam, criaram várias formas de resistência, a fim de se salvaguardarem social e mesmo biologicamente, do regime que os oprimia”. Segundo Moura, o quilombo no Brasil se configurou como elemento e espaço representativo de uma luta de classes. Atualmente, sua força cultural ainda é determinante na luta pelos seus direitos, sobretudo, aquelas lutas relacionadas às questões territoriais.

O conceito de quilombo tem sido objeto de reflexão histórica e política desde 1970, fruto de reivindicações e conquistas dos movimentos negros. Esses agrupamentos quilombolas são considerados como nichos culturais autônomos, “pedaços da África no Brasil” (MOURA, 2007, p. 8). Esses lugares, hoje em dia, são habitados pelos remanescentes daqueles escravizados. As comunidades negras rurais eram formas de ocupação da terra, não tinham oficialmente nenhum reconhecimento específico por parte do Estado até 1980. (MONTEIRO, p.36).

No período final da década de 1970, realizou-se uma significativa reflexão sobre a história do negro no Brasil e sua condição contemporânea. Tratava-se do centenário da promulgação da Lei Áurea de 1888, nesse contexto, o ano de 1988 foi marcado por uma produção relevante de trabalhos e/ou pesquisas sobre o período da escravidão no Brasil, trazendo para as análises a discussão sobre os quilombos e seu significado para a história nacional. (Idem, Ibidem). Esse ano também foi marcado pela realização de muitos protestos organizados pelo movimento negro em diversas capitais, com o fim de reivindicar a promoção de políticas públicas compensatórias, evidenciando que a situação do negro no Brasil não havia se transformado.

Nesse momento, o movimento de ativistas como Flavio Carrança, Hamilton Cardoso, Milton Barbosa, Vanderlei Jose Maria, Rafael Pinto, Jamu Minka e Neuza

Pereira teve papel decisivo na fundação do Movimento Negro Unificado. Nesse processo de reivindicações, passaram a atribuir a data 20 de novembro como o Dia Nacional da Consciência Negra. Os termos quilombo e Zumbi dos Palmares foram transformados em ícones da luta do negro, pelo direito da posse e reconhecimento dessas comunidades. O objetivo do MNU era fortalecer o poder político do movimento negro.

Deste período, destaca-se a aprovação do artigo n.º 68 do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT), da Constituição Federal de 1988. De acordo com esse documento, são garantidos juridicamente às comunidades “remanescentes” de quilombo, o reconhecimento à propriedade e à titulação definitiva de seus territórios. Para conseguirem seus títulos, essas comunidades devem ser reconhecidas como povo quilombola, sendo necessário que esse conceito fosse atualizado e ressignificado. Para ajudar na definição desse conceito, a Associação Brasileira de Antropologia (ABA), publicou em 1995 uma coletânea chamada “Terra de Quilombos”, e o termo foi definido da seguinte forma:

Contemporaneamente, quilombo não se refere a resíduos ou resquícios arqueológicos de ocupação temporal ou de comprovação biológica. Não se trata de grupos isolados ou de população estritamente homogênea, nem sempre foram construídos a partir de movimentos de insurreições ou rebelados. Sobretudo consistem em grupos que desenvolveram práticas cotidianas de resistência na manutenção e na reprodução de seus modos de vida característicos e na consolidação de território próprio. A identidade desses grupos não se define por tamanho e número de membros, mas pela experiência vivida e as versões compartilhadas de sua trajetória comum e da continuidade como grupo. (O'DWYER, 1995, p. 18).

O termo quilombola, destarte, deixa de ter apenas seu significado histórico, e passa a ter um significado atual e político, e, nesse último sentido, designa uma forma de organização, de luta de espaço conquistado e preservado por gerações (MONTEIRO; GARCIA, 2010, p. 08).

Esse documento da ABA, conforme Leite (2002, p. 333), definiu os quilombos contemporâneos como grupos étnicos. Desfez-se a concepção histórica de quilombo como insurreição, com a ideia de uma população estática e homogênea. Ao contrário disso, o aspecto contemporâneo é marcado pela sua dinâmica, assim como a variabilidade das suas experiências organizacionais.

No entendimento de Arruti (2006, p. 45), o termo quilombo ao configurar-se como símbolo de resistência das classes sociais oprimidas, passa por três perspectivas de compreensão no decorrer da história. Na primeira metade do século XX, a primeira perspectiva evocava a noção de resistência cultural, e a base era a formação e a persistência de uma cultura africana no Brasil. A segunda perspectiva, compreendia o fenômeno quilombo como uma resistência política, de modo que, representaria a luta de classes, uma organização revolucionária dentro do sistema escravista. E a terceira, enfim, que emerge a partir da década de 1970, quando os termos quilombo e Zumbi dos Palmares são adotados como símbolo do movimento negro, atribuindo ao fenômeno uma simbologia, uma “metáfora política da resistência e da luta do povo negro no Brasil”.

É pertinente abrir um parêntese aqui para destacar que a luta negra no Brasil antecede a questão da luta de classe enquanto perspectiva do desenvolvimento materialista da sociedade com base nos eixos econômico e sociológico. As pessoas negras do Brasil reivindicam humanidade, o direito de igualdade em termos humanitários e, a priori, no sentido de desconstruir a ideia de raça inferior, juntamente com o direito à terra.

Contudo, a discussão sobre classe social se faz pertinente neste trabalho ao me referir ao contexto da festa-performance. Porque o evento é tido como uma festa-performance exatamente por causa da sua capacidade de arregimentar as pessoas do entorno. E isso, quem faz são as pessoas da classe baixa. Portanto, é uma ferramenta muito importante de luta dos mais pobres. Dito de outra forma, é uma característica das classes mais subalternas promover espaços de confluência cultural. Cito como exemplo, a questão das dificuldades financeiras enfrentadas pela Mestra para a manutenção do evento, e a sua escolha pela não atualização do valor do ingresso, este, desde do início da sua implementação possui o mesmo valor, proporcionando, assim, que mais pessoas das redondezas que também não têm poder econômico, participem da festa.

Porém, esse conteúdo das classes sociais acaba sendo dissolvido, em detrimento a outras questões que são mais prementes, urgentes, como por exemplo a questão da justiça social, da justiça étnica. Desse jeito, ocorre uma espécie de hierarquização dos temas que são enfatizados no desenvolvimento dos estudos em um contexto quilombola.

Retornando a concepção e entendimento do termo quilombo contemporâneo na perspectiva de Glória Moura (2007, p. 44), são comunidades que preservam laços de

parentesco e vivem de culturas de subsistência, em terras que foram doadas, compradas ou ocupadas pelo grupo ao longo dos séculos. Os habitantes das comunidades quilombola valorizam as tradições culturais dos antepassados, assim como, recriam essas práticas no presente.

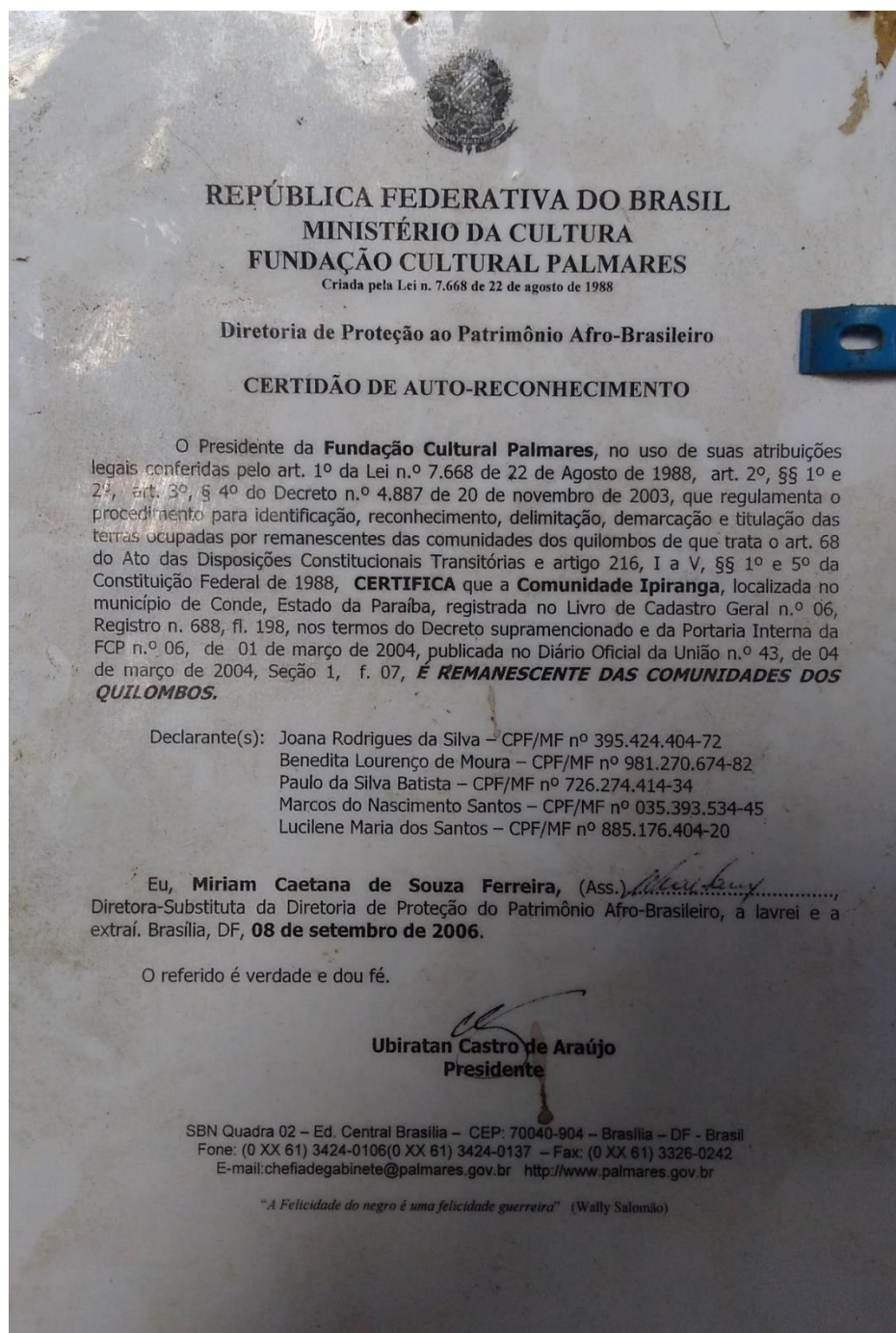
Sob esse ponto de vista da autora, pode se inferir que a prática musical do coco de roda integraliza o contexto cultural de muitas comunidades quilombolas por toda a extensão do Nordeste, tal como se verifica no Ipiranga. A vida desses indivíduos, em muitos momentos, é permeada com o som dos instrumentos, o canto e a dança. Glória Moura, em seu livro “Festa dos quilombos” afirma que,

Tambores são arautos de vida e morte, de nascimentos, casamentos, aniversários, de solução para os problemas da terra tomada... O toque dos tambores sagrados aumenta a dimensão da vida, a possibilidade de festejar. Em torno dos tambores que se dão os encontros: ao serem tocados pessoas se aproximam. (2012, p. 69).

O contexto da prática musical descrito pela autora é uma característica marcante nas comunidades pesquisadas por ela, nos momentos de comemoração os contextos musicais e ou com alguma importância social servem para reforçar memórias coletivas e práticas culturais. Isso significa que essa manifestação cultural se intensifica como uma forma de resistência. As pessoas associadas em torno dessa prática, com suas experiências, criam e reforçam os laços necessários para a defesa e preservação de suas práticas culturais. Ao mesmo tempo que resistem diante de uma realidade hegemônica cuja história tenta invisibilizar e apagar os elementos de sua cultura e identidade: seu cotidiano, seu espaço e seus direitos territoriais.

No Ipiranga, a prática do coco de roda foi fundamental para impulsionar a luta e o reconhecimento legal da posse das terras, uma vez que atua como instrumento de conscientização e união da comunidade acerca da condição de violência e ameaça de expulsão de seu território. A prática do coco também pode ser considerada um atributo das práticas cotidianas das tradições culturais dos antepassados, que determinam e reconhecem a comunidade como quilombo. Para isso, a organização dessas pessoas se efetua por meio de uma associação de moradores, entidade responsável por introduzir o processo de legalização da comunidade como remanescente de quilombolas.

Figura 25 – Certificado de autoreconhecimento da comunidade quilombola do Ipiranga



Fonte: Pesquisa de campo

A prática cultural da roda do coco de roda, portanto, teve e manteve, a função de confirmar a identidade de remanescentes de quilombolas, dentro do Ipiranga. Desse modo, de acordo com a definição de Glória Moura, “os quilombos contemporâneos mantêm a cultura baseada em experiências de antepassados, com modificações substanciais em função das exigências de tempo e espaço para a sua manutenção”.

Apresento, por conseguinte, como se deu o processo de resistência cultural e territorial, na concepção histórica, da comunidade do Ipiranga, assim como, sua relação com o coco de roda.

2.1.2 – Resistência cultural e territorial do quilombo do Ipiranga através do coco de roda

O processo de resistência dos descendentes de quilombola se vincula diretamente com a luta pelo direito à posse de suas terras. A principal atividade produtiva continua sendo a agricultura e, em menor número, o funcionalismo público. Para atingir a compreensão do processo de formação do Ipiranga é necessário entender a formação da região do Gurugi situada ao lado da comunidade.

O processo histórico se inicia no período da colonização portuguesa, por volta de 1500. Todo o território do litoral sul da Paraíba se formou a partir de um aldeamento indígena conhecido como Jacoca, concedido pela Coroa Portuguesa em 1614, pertencentes aos índios Tabajaras. Esse território, por sua vez, foi conferido aos indígenas como retribuição pelo apoio no processo de conquista e expulsão dos holandeses. Os aldeamentos começam a se desagregar a partir de 1850, com a Lei de Terras (PALITOT apud MARTEIRO; GARCIA, 2010).

Uma parte dos Tabajaras, habitantes daquele território, foram expulsos, ou confinados em pequenos lotes. A legislação fundiária institui a demarcação e a titularização das posses das sesmarias. A preparação de uma carta topográfica do engenheiro Antônio Gonçalves da Justa de Araújo é um dos principais documentos que atestam os limites reivindicados atualmente pelas comunidades. A carta apresenta a delimitação do território do Gurugi e ao redor desta área encontra-se o “Sítio Piranga”. (JADIELE, 2018, p. 52).

O restante do território, no entanto, foi regularizado em nome daqueles que arrendaram as terras das sesmarias e dos colonos. Em 1856, o território do Gurugi legalmente passa a ser propriedade privada. (TAVARES apud MARTEIRO; GARCIA, 2010, p. 12).

Segundo Marques (2015, p. 161 apud LEO NETO, 2013, p. 93), a ocupação do Ipiranga aconteceu mediante três irmãs, negras escravizadas, que desembarcaram no

Porto de Gramame e fugiram para áreas diferentes: Toquarta habitava em Piranga, Silvéria em Gurugi, e outra irmã foi morar em Mituaçu.

O território da comunidade do Ipiranga, posteriormente à concessão das terras por Dom Pedro, se situa em torno do centro da antiga Posse do Gurugi, hoje em dia se assenta a Fazenda Gurugi. As posses das sesmarias de Lucidato Gomes de Leiros e sua Maria Josefa de Alação Izaiala, contudo, mantêm-se em poder de vários proprietários. (JADIELE, 2018, p. 54).

A mão-de-obra, em virtude da Lei das Terras, com o fim da escravidão, se tornou encarecida. Os donos de engenhos e fazendeiros cediam, sem critério legislativo, áreas de suas terras para os trabalhadores em troca de alguns dias de serviço, a baixo custo ou até mesmo gratuito. No sistema de arrendamento, por outro lado, outros moravam na terra, produziam e dividiam parte de sua produção com o proprietário da terra.

O Sítio Ipiranga se distingue por concessões e regularizações das posses. Seu território sempre foi considerado e conhecido na região por ser um espaço coletivo, não possuía dono, divergente do Gurugi. Com a organização e o posicionamento de grileiros, conhecido como grilagem, em decorrência da expansão do litoral sul do estado, esse território conhecido como “terra de herdeiros” acabou perdendo áreas. A partir disso, iniciam-se os conflitos pela terra que envolve as comunidades do Ipiranga e do Gurugi.

No final da década de 1970, com a super valorização de toda essa região, em consequência da especulação imobiliária devido à construção da rodovia Estadual PB-008 que liga João Pessoa ao município do Conde, o governo fundou programas de incentivo à produção de cana-de-açúcar, em larga escala, através do Plano Nacional do Alcool²⁴.

Neste cenário, todavia, institui-se a desocupação das terras, liderada por fazendeiros, que tinham, por um lado, o interesse na produção de cana-de-açúcar em larga

²⁴ O Programa Nacional do Alcool ou *Proálcool* foi criado em 14 de novembro de 1975 pelo decreto nº 76.593, com o objetivo de estimular a produção do álcool, visando o atendimento das necessidades do mercado interno e externo e da política de combustíveis automotivos. De acordo com o decreto, a produção do álcool oriundo da cana-de-açúcar, da mandioca ou de qualquer outro insumo, deveria ser incentivada por meio da expansão da oferta de matérias-primas, com ênfase no aumento da produção agrícola, da modernização e ampliação das destilarias existentes e da instalação de novas unidades produtoras, junto às usinas ou autônomas, e de unidades armazenadoras. A cana-de-açúcar tem o mais alto retorno para os agricultores por hectare plantado. O custo de produção do açúcar no país é baixo (inferior a US\$ 200/toneladas), podendo dessa maneira competir no mercado internacional.

escala, por outro, o na venda dos terrenos próximos ao litoral para o setor turístico em pleno desenvolvimento. Os primeiros despejos começaram em 1979, por intermédio de uma ação violenta dos fazendeiros contra os moradores e trabalhadores que, a seu turno, tentaram resistir à venda da fazenda Gurugi I. Sucedeu-se, por conseguinte, outra tentativa de expulsão dos trabalhadores das fazendas Gurugi II e Barra de Gramame (figura 26), que resultou na destruição de lavouras, assassinatos de trabalhadores, perseguição e ameaças às lideranças.

Figura 26 – Mapa atual das regiões do Gurugi, Ipiranga e Barra de Gramame



Fonte: Google Maps

A Comissão Pastoral da Terra (CPT) assume uma posição fundamental na organização da resistência dos agricultores, uma vez que presenciou as condições de perseguição dos quilombolas. Além do apoio jurídico, a CPT divulgou junto à imprensa os atos violentos na região, cujo caso se tornou nacionalmente visível. Contribuiu, do mesmo modo, para a formação da população local, convocando reuniões e diálogos com os trabalhadores sobre seus direitos, assim como, organizou ações coletivas que resultaram na fundação de associações de moradores em cada uma dessas comunidades (SAMPAIO, 2000, p. 160).

O trabalho da CPT e das Associações dos Moradores, com o apoio dos movimentos sociais que lutavam pelos direitos das comunidades quilombolas, instaurou um elo entre comunidade, suas práticas culturais e seu respectivo modo de vida. O modo de vida dos trabalhadores quilombolas, contudo, estabelece a resistência em defesa dos direitos dos trabalhadores e de suas terras, ou seja, “viver da agricultura, plantar

determinados produtos, segundo as relações de trabalho, com a finalidade de preservar sua identidade, sua cultura e sua comunidade”.

O movimento de luta e resistência definitivamente ganhou o apoio dos moradores da região ²⁵(Idem, p. 163). E, nesse sentido, a resistência tem relação direta com o espaço numa perspectiva da prática, do *modus vivendi* como elemento de conscientização e transformação social. (BOURDIER, 1994; FREIRE, 2000)

Sempre que os trabalhadores eram ameaçados e expulsos de suas terras, suas lavouras eram destruídas, coagidos pela força militar, as rodas de coco se formavam nos acampamentos, antes e depois dos enfrentamentos, para encorajar e amenizar os momentos de tensão. As rodas também eram realizadas para desviar a atenção dos “inimigos” em reuniões e ações importantes.

O coco de roda assumiu, nesse contexto, um importante papel na luta desses indivíduos, criando significados e experiências que ultrapassam o fenômeno musical e passam a representar simbolicamente a resistência, a luta por seu território, a afirmação de uma cultura e de uma identidade. A brincadeira do coco assume “a função encantatória de formar um ambiente que se enraíza, por sua vez, fortalecendo e consolidando a resistência” (SAMPAIO, 2000).

As ações de resistência estimularam a formação do grupo de coco de roda Novo Quilombo, em seguida, a festa cujo intuito é o de instaurar a prática cultural regular do coco na comunidade e na região. Esse processo é organizado pela Associação de Moradores do Ipiranga através da Mestra Lenita e sua filha Mestra Ana, e nasceu com o objetivo de reforçar nas novas gerações da comunidade, sentimentos de pertencimento e afirmação da identidade quilombola. No Ipiranga, portanto, a prática musical do coco na festa está relacionada com as dimensões da cultura quilombola e a luta por território, categorias de resistência.

2.1.3 – Território e resistência

O espaço representa o cerne da trama na qual a história de formação e constituição da comunidade quilombola do Ipiranga foi relatada. A terra para eles ainda

²⁵ A luta pelo direito à posse de suas terras envolveu o apoio de outras comunidades localizadas próximas ao município do Conde. Além do Ipiranga, pessoas de Alhandra, Jacumã, Mituaçu participaram no apoio aos trabalhadores.

é um recurso essencial para a existência e sobrevivência do grupo, de modo que, o sentido do conceito de território e territorialidade está intrinsecamente relacionado à categoria poder.

De acordo com o pensamento de Rogério Haesbaert (2007, p.21), as relações de poder no espaço estão presentes tanto na realização de funções quanto na produção de significados. Essas funções, na sua perspectiva, são consideradas como um domínio mais concreto e se referem ao campo da política e da economia, que se ligam aos meios materiais de dominar o espaço para retirar recursos dele. Os significados, por sua vez, se relacionam às dimensões simbólico-identitárias, esses seriam determinadas pelas ações e agentes nos seus espaços cotidianos.

Esta tese trata da questão do território numa concepção dos significados e dimensões simbólico-identitárias. Compreende, todavia, que o território, quanto a seus espaços, abrange tanto aspectos simbólicos quanto materiais dos indivíduos. Destarte, é o resultado de uma ação conduzida pelo complexo (no sentido de conjunto) de economia, política, cultura, materialidade e idealidade, numa relação espacial-temporal e sociedade-natureza. O território, portanto, retrata as condições de sobrevivência dessa comunidade, e ajuda a entender como essa trajetória se desenvolveu, dado que, é um elemento fundamental que reúne memórias, sentimentos, representações, vínculos de vida, reminiscências e o cotidiano (HAESBERT, 2007, p. 22).

Quando me refiro à dimensão material, exponho os limites físicos, aspectos jurídicos, meios de produção, dentre outros. A dimensão simbólica, por outro lado, está relacionada aos aspectos identitários, sócio-históricos e culturais. Para esta pesquisa, concentro-me na definição simbólica do território focada principalmente no fenômeno do coco de roda na festa da comunidade do Ipiranga. Assim, no momento em que essas pessoas se apropriam dos seus territórios, e assumem a natureza multidimensional desse fenômeno, essa relação de posse se torna parte da identidade territorial delas. Os territórios, do ponto de vista da legitimação das identidades quilombolas, provém de processos sociais e históricos, vinculados à consanguinidade, conservação dos costumes e práticas culturais.

A dimensão simbólica de território, a construção da identidade quilombola no Ipiranga, no entanto, se deu pelas múltiplas relações estabelecidas pela comunidade em seu espaço, com suas práticas culturais. Pode-se compreender a prática do coco de roda

como um elemento imaterial constitutivo e constituído desse território, um processo de relações sociais e culturais, integrante, resultado da produção desse território e, portanto, fundamental para a construção e reorganização da vida cotidiana dessas pessoas. Corroboro, portanto, com o pensamento de Silveira Derrosso e Mauro Cury ao destacarem que “a construção da identidade nesse caso é definida por identidades sociais presentes no território através de apropriações que os sujeitos fazem através de ideias, do espaço e da cultura” (2019, p. 69).

A apropriação dos sujeitos sobre o uso dos seus territórios, de modo objetivo, é aquilo que os teóricos denominam de territorialidade. Essa, por sua vez, quanto à sua natureza, também pode ser de ordem material ou simbólica, influenciando diretamente na construção da identidade do grupo ou comunidade que ocupa este espaço determinado. De acordo com o pensamento de Saquet, consideramos:

A territorialidade corresponde às relações sociais e atividades diárias que os homens têm construído com seu entorno. É o resultado do processo de produção de cada território, sendo fundamental para a construção da identidade e para a reorganização da vida cotidiana. Assim sendo, a identidade é construída pelas múltiplas relações-territorialidades que se estabelecem todos os dias e isso envolve, necessariamente, as obras materiais e imateriais produzidas, como os templos, as canções, as crenças, os rituais, os valores, as casas, as ruas, além de outros aspectos (2003, p.79).

A prática do coco de roda no território do Ipiranga representa a resistência da identidade quilombola, que se expressa na prática musical, nas letras, nos instrumentos, na dança, no canto, na interação da brincadeira, no discurso, na organização do grupo através de sua festa. Na prática cultural do coco de roda dispomos de um importante instrumento de construção da territorialidade na comunidade. É possível, por meio dela, conhecer e construir histórias e memórias, transmitir e ressignificar para as futuras gerações os valores, modos de vida, produção, cultura, identidade e espaço. Nesse sentido, a prática do coco é entendida aqui como uma forma de re(existência) na luta pela conservação e afirmação dessa identidade através da defesa de seu território.

Na perspectiva de Milton Santos o território,

É o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência. (2007, p.13,).

No Ipiranga essa noção de espaço foi compreendida por mim através da festa do coco de roda. Nesse espaço/tempo do evento coloca-se em curso um processo de

conscientização, de luta, manutenção e ressignificação das práticas culturais da comunidade, o que influencia diretamente na construção social e identitária dessas pessoas. Assim, o território tratado aqui e a sua garantia não são apenas o local físico, ele compreende também a identidade. No contexto da comunidade do Ipiranga, sua identidade corresponde a identidade quilombola. Assim, corroboro com Milton Santos quando fala que é possível existir uma comunidade sem a posse de um território, porém é impossível conceber a ideia de uma comunidade sem sua territorialidade.

Assim sendo, o território é um nome político para delimitar determinado espaço, e a territorialidade humana pressupõe a “preocupação com o destino, a construção do futuro, o que, entre os seres vivos, é privilégio do homem”. Foi nessa direção que entendi a territorialidade como uma forma de mediação engendrada na festa e que tem por objetivo a conquista e a garantia do território (SANTOS, 2001, p. 19).

As perguntas que nortearam essa compreensão foram: como, onde, por quem, por quê e para que as pessoas dessa comunidade fazem o uso do seu território. Na visão de Milton Santos (2001, p. 12), esse tipo de análise do território pode ser denominado de teoria do lugar, situada por uma análise do território no plano empírico-teórico, e na teoria das mediações, as quais, estão apoiadas numa escolha dos fatos e relações relevantes. Por essa perspectiva foi possível tecer informações sobre a constituição e manutenção desse território a partir das partes envolvidas no contexto da festa e de seu movimento. Assim, dessa forma, pensei o território “como ator e não apenas como um palco”, ou seja, busquei a sua apreensão “em seu papel ativo” (SANTOS, 2001, p. 11).

2.2 – A PERFORMANCE DE RESISTÊNCIA NA FESTA DO COCO

O grupo Novo Quilombo surgiu a partir da luta e da reivindicação dos direitos à posse das terras dos moradores no litoral sul da Paraíba. O grupo, entretanto, já nasce com a característica denunciadora, de política de afirmação e conscientização como proposta de atuação do grupo. A prática regular do coco de roda, através da festa, é o espaço e o momento em que ocorre a conscientização no interior da comunidade, que se (re)produz pelas letras das músicas, por exemplo,

‘Éh meu pai quilombo, viva a nação quilombola, a nossa luta é todo dia é toda hora’, ‘antigamente negro não tinha valor, vamos embora minha gente Novo Quilombo chegou’ (Meu pai quilombo - grupo Novo Quilombo).

No desempenho musical, cantar, tocar, dançar coletivamente, faz parte de toda performance-festa durante a brincadeira. Essa vivência e troca de experiências entre os brincantes cria e consolida os laços sociais e culturais dessa prática. Na dança, o desempenho corporal e a umbigada são realizados através do compartilhamento do passo conduzido pela estrutura rítmica musical, da memória coletiva dos movimentos, mas também da liberdade de se colocar em movimento de forma livre, apenas a compartilhar uns com os outros.

No que diz respeito aos instrumentos, os moradores preferem o bombo e a caixa talhados na comunidade aos instrumentos industrializados, que se configura numa forma de manter o timbre característico da música do coco de roda. Isso, igualmente representa a relevância dessa música, dessa sonoridade ao longo do tempo dentro dessa prática próximo ao contexto em que ela surgiu. O bombo e a caixa, servem, contudo, para afirmar a ligação com a cultura quilombola e suas práticas.

No discurso de Mestra Ana, esse caráter do coco de roda como voz e ferramenta de luta social, política e cultural é muito presente, e, a partir disso, compreende-se essa prática como uma performance de resistência. De acordo com ela,

O coco é entretenimento, mas também tem aquela coisa do antigo, é daí que vem a resistência dessa ancestralidade, de não deixar morrer de jeito nenhum porque faz parte da nossa história, e ao mesmo tempo a gente tem que ver o que está acontecendo na nossa comunidade e usar esse espaço (a festa) para falar e reivindicar melhores condições, dizer que a gente existe. (NASCIMENTO, dez. 2019).

De acordo com os dizeres de Mestra, pode-se inferir que o que tem ocorrido na prática musical do coco de roda na comunidade do Ipiranga, em seu formato de performance-festa, comprova o pensamento de Fábio Ribeiro ao afirmar que “as características da performance de resistência englobam as possibilidades de ação social e política por meio de práticas musicais”. Ainda, segundo o autor, “os grupos de cultura popular são entendidos como principais agentes potenciais de transformação, apresentando fortes condições de performatividade, de empoderamento, de questionamento e de reordenação de suas relações com outros setores da sociedade” (2017, p. 163).

O coco de roda historicamente representa uma cultura de resistência, que se associa à cultura negra ex-escravizada, reunida em comunidades quilombolas. Além da

resistência histórico-cultural de suas práticas no Ipiranga, a festa-performance também significa a resistência para manter seus territórios e a própria festa, e dessa forma, garantir sua existência (reconhecimento).

O momento da performance-festa do coco de roda para os quilombolas, equivale, portanto, ao “território” que simboliza sua expressão, afirmação, e ao mesmo tempo, construção e conscientização da comunidade e dos brincantes sobre suas lutas e papéis sociais (GOFFMAN, 1990). O mecanismo ou ferramenta que eles se servem é a interação colaborativa da performance. (TURINO, 2008). Assim, esta pesquisa enfatiza as dimensões sociointerativas do fazer musical.

2.2.1 – Performance Participativa

A interação na brincadeira ocorre por meio da performance músico-corporal na festa. É o principal momento da festa e transpassa todo o contexto do evento. A roda é formada e as pessoas, com a música e a dança, entram em contato umas com as outras. É na prática que os quilombolas vivenciam e trocam experiências a partir do coco de roda. No momento em que a pessoa está em performance, o aprendiz tenta aprender não a partir do outro, mas através do outro, denominada de aprendizagem colaborativa (TOMASELLO, 1993).

Nessa troca, não existe um professor ou instrutor no sentido restrito do termo. A performance participativa consiste na reunião de pares que colaboram entre si para construir algo novo. Apesar de existir uma estrutura lógica rítmica que conduz o canto e o passo base, a Mestre, ao iniciar a brincadeira, esclarece a todos os presentes sobre a liberdade de se expressarem musicalmente e corporalmente no espaço da roda na brincadeira.

A performance na brincadeira do coco de roda, no contexto da festa do Ipiranga pode ser descrita como um “polo aglutinador” de interações entre os sujeitos da comunidade e os visitantes, sujeitos inexperientes ou menos habilidosos, aprendizes em potencial, observadores, e pessoas com experiência no coco de roda. Ao possibilitar esse trânsito de agentes, a brincadeira se potencializa enquanto espaço e forma de resistência. Em seu livro sobre quilombos, intitulado *Resistência ao Escravismo*, Clóvis Moura, chama de resistência social, a possibilidade de uma nova organização, formado por

homens livres, e, no caso do Ipiranga, um espaço em que as pessoas se organizam em grupo, mas sem hierarquias para participarem na performance-festa do coco de roda.

Essa perspectiva corrobora com o conceito de performance participativa discutida por Turino (2008, p. 34). Segundo esse autor, a audiência é parte significativa do processo da performance, independente do grau de habilidade de cada um, pois se estabelece uma relação de envolvimento entre os participantes, e isso resulta em um sentimento de satisfação advindo do bom andamento dessa performance, que é compreendido pela colaboração de todos.

O centro desse modelo de análise está no tipo de atividade, função e objetivos artísticos, além das pessoas envolvidas no processo performático. Mais que entender o produto musical, busco compreender como se dá a realização do evento no qual a música acontece. E para isso, trabalho com a abordagem de campo musical concebida por Turino, com base na analogia da teoria de campos sociais de Bourdieu. Thomas Turino “pensa a música em relação a diferentes reinos ou campos da arte prática”, e descreve quatro campos musicais. Para este trabalho interessa o campo da “performance musical em tempo real”, mais especificamente o tópico sobre performance participativa, para a análise da performance no momento da brincadeira na festa do coco. (2008, p. 24-25).

Segundo Turino, a ideia de participação é entendida como uma contribuição ativa para o som e/ou movimento de um evento musical por meio da dança, do canto, do bater palmas e do tocar instrumentos, assim que essas atividades forem consideradas parte integrante da performance. Estas pessoas são chamadas de participantes e participantes em potenciais. Nesse contexto, o foco da música participativa está no processo primário, ou seja, na atividade, no fazer e nos participantes ao invés de um produto final. (2008, p. 28).

Este tipo de atividade se caracteriza pela ação social intensificada e, de acordo com Turino, impacta diretamente no sucesso de uma performance visto que inspira uma maior participação dos presentes. O fenômeno da participação pode ser mensurado através das sensações e do foco das pessoas durante a atividade. A interação com outros participantes “é a razão pela qual a música-dança participativa seja tão forte para os laços sociais” (2008, p.29). E é exatamente nesse ponto, ou através desse mecanismo, que é formado e reforçado os pontos que sustentam a rede de sociabilidade.

Uma das principais características da performance participativa é que não existe diferença entre artista e público. Na festa, no momento da brincadeira, o grupo Novo Quilombo, por determinação da Mestra, não utiliza os figurinos das apresentações “oficiais”, e todos os brincantes têm a liberdade de ocupar os espaços da dança, do canto, da percussão, independente de pertencerem ao grupo ou à comunidade, ou se possui ou não experiência com o coco de roda. Para Turino, esses “eventos profundamente participativos são fundados em um *ethos* que afirma que todos os presentes podem e, de fato, devem participar do som e do movimento da apresentação”. (Idem, Ibidem).

Outra questão relevante diz respeito aos papéis na performance participativa. Na música apresentacional, é comum os participantes mais habilidosos e experientes serem responsáveis pela condução das performances musicais. Entretanto, como venho mostrando, no momento da festa, todos participam da apresentação. Na brincadeira, esse processo de fluxo da interação na performance apresenta características definidas por Turino através da teoria do fluxo de Csikszentmihalyi. Segundo Csikszentmihalyi citado por Turino,

Importante para o fluxo é que a atividade deve incluir o adequado equilíbrio entre os desafios inerentes e o nível de habilidade do ator. Se os desafios são muito baixos, a atividade torna-se entediante e a mente divaga em outro lugar; se os desafios forem muito altos, a atividade leva à frustração e o ator não consegue se envolver totalmente. Quando o equilíbrio está certo, melhora a concentração e uma sensação de estar "no ritmo", em sintonia com a atividade e as outras pessoas envolvidas. Tradições participativas geralmente incluem uma variedade de funções que exigem diferentes graus de especialização, para que as pessoas possam participar em um nível que ofereça o equilíbrio certo de desafios e habilidades adquiridas. Csikszentmihalyi observou porque o fluxo de experiências é prazeroso, as pessoas voltam às atividades que elas proporcionam novamente. Ao fazer isso, suas habilidades para a atividade aumentam, exigindo desafios cada vez maiores. (CSIKSZENTMIHALYI apud TURINO, 2008, p. 30-31).²⁶

As pessoas presentes na festa-performance têm a oportunidade de participar da brincadeira, da dança, do canto na música. Isso amplia os processos de envolvimento e,

²⁶ the most important condition for flow is that the activity must include the proper balance between inherent challenges and the skill level of the actor. If the challenges are too low, the activity becomes boring and the mind wanders elsewhere; if the challenges are too high, the activity leads to frustration and the actor cannot engage fully. When the balance is just right, it enhances concentration and a sense of being "in the groove," at one with the activity and the other people involved. Participatory traditions usually include a variety of roles demanding different degrees of specialization, so that people can join in at a level that offers the right balance of challenge and acquired skills. Csikszentmihalyi has observed that because flow experiences are pleasurable, people return to the activities that provide them again and again. As they do so, their skills for the activity increase, requiring ever higher challenges.

por conseguinte, amplia e auxilia os processos de aprendizagem por manterem todos os envolvidos em um processo contínuo.

Vale ressaltar, todavia, o valor musical que é dado a essa performance participativa, uma vez que, é fundamental para caracterizar a diferença sobre como são avaliados os sentidos de sucesso de uma apresentação participativa. Dessa forma, a participação de todos na performance é valorada e considerada como essencial, “mas isso não significa que todos no evento são necessariamente felizes com as contribuições ineptas ou desajeitadas de algumas pessoas para a música e dança” (TURINO, 2008, p.33).

No coco de roda, os participantes continuamente estão tocando, interagindo aprendendo e ensinando. Essa troca e compartilhamento na performance é ininterrupta entre aqueles com mais experiência e as pessoas que nunca participaram daquele contexto. Assim, “os recém-chegados são encorajados, em parte porque as pessoas em uma cena local desejam que ela cresça e permaneça vibrante; eles precisam de sangue novo”. Sendo assim, concordo com Turino (2008, p. 34-35) quando afirma que, “a música participativa e dança são mais sobre as relações sociais sendo realizadas”. Ou seja, a prioridade é que as pessoas pratiquem independentemente da qualidade do resultado, o foco não é o produto, mas, sim, o prazer da prática.

2.3 – A REDE SÓCIO-COLABORATIVA

A festa do coco na comunidade do Ipiranga funciona mediante uma estrutura social colaborativa entre agentes, instituições e a comunidade, que, por sua vez, formam o que chamo de rede sócio-colaborativa, uma espécie de estrutura coletiva de interesses materiais e simbólicos, onde agentes sociais se unem e colaboram de formas diversas, com o intuito da realização e (re)produção da prática do coco de roda.

O espaço da festa é considerado um ambiente interativo, que envolve o compartilhamento de experiências entre os sujeitos no momento da brincadeira. A performance participativa é o mecanismo que cria laços afetivos/ subjetivos nos indivíduos por meio da coletividade e da colaboração entre os brincantes da festa. Esse mecanismo, contudo, reforça, cria, e, ao mesmo tempo, gera conflitos que constituem os laços sociais.

Para identificar, caracterizar, descrever e conceituar essa rede, busquei, no entanto, aporte teórico no campo da antropologia social, por intermédio dos debates sobre rede social e sociabilidade. Ao definir esses dois eixos, analisei os impactos dessa categoria no processo de (re)existência na festa. Para compreender o conceito de rede social, abordada nessa pesquisa, faço uma breve explanação do termo. Essa etapa foi necessária para situar e justificar as escolhas metodológicas para o estudo da rede sócio-colaborativa, na festa do coco do Ipiranga. Em seguida, relaciono o conceito de rede sociais, sociabilidade e comunidades, e, portanto, busco identificar, caracterizar como funciona, descrever os impactos atuais dessa rede no processo de re(produção) da festa.

2.3.1- A ideia de rede social

Para os estudos de comunidades, as redes sociais são estruturas de laços específicos entre atores sociais, redes de comunicação que envolvem a linguagem simbólica, limites culturais e relações de poder. Surgiu nos últimos anos como um padrão organizacional capaz de expressar através da sua estrutura de relações, ideias políticas e econômicas, com a missão de ajudar a resolver problemas e/ou conflitos. (SILVA et.al, 2013).

Relacionar, destarte, a ideia de redes aos estudos de comunidades é uma alternativa para elencar alguns atributos e dar conta de explicar a “homogeneidade e estabilidade da organização social”. (JUNIOR, et. al, 2017, p. 105). Desse modo, “a comunidade como unidade de observação para o estudo de uma cultura ou sociedade foi transformada num objeto em si, suscetível de propiciar, encarada isoladamente, um conhecimento significativo” (IANNI, 1961, p. 116).

As aproximações entre redes e estudos de comunidade como forma de interpretar diferentes momentos das relações sociais estabelecidas, podem ser examinadas na perspectiva de Barnes. As redes implicam em vínculos que originam as relações sociais de um dado grupo e se alastram para relações mais amplas de sociabilidade. (BARNES, 1987, p. 163). É neste sentido que entendo essa rede como vínculos oriundos das relações sociais e que também se fundamentam em relações sociais mais amplas.

Silva, por sua vez, afirma que “o homem enquanto ser social vive em constante interação com diversos elementos dos sistemas que integra: pessoas, grupos, instituições, papéis sociais, entre outros. Esse comportamento social do homem tem por base uma perspectiva de rede, na qual, as interações estabelecidas, a partilha e a complementaridade de relações dão vida ao conceito de rede” (SILVA et al., 2013, p. 92).

Para uma análise de redes torna-se importante verificar os vínculos firmados entre as pessoas. Para isso, Mark Granovetter (1973, p. 15) defende a ideia que em toda rede há dois tipos de vínculos: fortes e fracos. Os primeiros seriam aqueles que expressam maior proximidade entre os indivíduos, e os segundos retratam certo grau de afastamento social. Para esta pesquisa, concentrar-me-ei nos vínculos que considero, na minha perspectiva, fortes, que representam a rede de sociabilidade formada na festa do Ipiranga. Esses vínculos fortes decorrem da relação intrínseca da cultura negra quilombola com a memória social da comunidade e na interação da performance-festa.

Além dos tipos de vínculos, as redes também são determinadas por sua forma e conteúdo. De acordo com Knoke e Kuklinski (apud, SOARES, 2004 p. 109), “o conteúdo é dado pela natureza dos laços (parentesco, amizade, poder, troca de bens simbólicos ou materiais, afetiva, etc.)”. Já a forma da relação compreende dois aspectos básicos: “a intensidade ou a força do laço entre dois atores e a frequência e o grau de reciprocidade com que esse laço se manifesta”. Na festa-performance, pode-se afirmar que o conteúdo é formado pelas relações entre instituições públicas e privadas, o grupo Novo Quilombo, a comunidade e os visitantes. A forma como esses laços se “consolidam” ocorre exatamente no momento da brincadeira, na festa-performance.

A análise estrutural da rede de relações sociais para o estudo da festa do coco de roda da comunidade do Ipiranga pressupõe uma lógica com dois objetivos centrais. O primeiro deles é a identificação dos padrões de interação social no momento da brincadeira (festa-performance); o segundo, a compreensão da influência desses padrões de comportamento dos atores sociais no processo de re(produção) da festa. Nesta perspectiva, reconheço a ideia de Portugal (2007, p. 30) quando afirma que “a força da teoria das redes vem da capacidade de tornar visível e descritível o trabalho dos atores”. Analisar a estrutura social, a partir de uma perspectiva relacional, propicia o trabalhar como centro do questionamento um elemento básico da sociologia: a interação social.

Nesta pesquisa, portanto, a ênfase da análise está no viés interativo dos sistemas de relações sociais como alternativa para a construção do conhecimento via redes de relações sociais. De acordo com o pensamento de Freyer (1973, p. 132), “a comunidade só pode ser compreendida como um membro da série temporal concreta das formas sociais fundamentais, isto é, como uma estrutura determinada, sustentada por uma constelação específica das energias humanas”.

Portugal, por seu turno, afirma que “o ponto de partida para a investigação não deve ser, portanto, um conjunto de unidades independentes, mas, pelo contrário, o conjunto de relações que as interligam” (2007, p. 110). Não se pode buscar a compreensão da estrutura, ignorando as relações que se estabelecem entre os seus elementos. Em vista disso, concentro minha investigação em encontrar regularidades, grupos, categorizações de modo indutivo, através da análise do conjunto de relações sociais existentes na festa-performance.

2.3.2 - Rede de sociabilidades

A sociabilidade consiste, “no agrupamento de algumas ou mais pessoas, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdicas e religiosas” (CÂNDIDO 1964, p. 44 apud JUNIOR et.al, 2017, p. 115). É a partir dessa concepção que esta pesquisa buscou apreender o processo social que ocorre na festa, por meio da prática do coco roda. As interações que acontecem na brincadeira determinam a construção e consolidação desses laços, e estes, por sua vez, formam uma rede de relações, cujas ações dessa rede são essenciais para o processo de re(produção) da própria festa.

Nesta perspectiva de uma abordagem interacional, Oliveira (apud SIMMEL, 2018, p.22), afirma que:

O ideal principal da sociabilidade tem como base a cooperação mútua entre indivíduos em que cada um tem de garantir ao outro o máximo de valores sociáveis, isto é, alegria, felicidade, vivacidade, relativamente ao máximo de valores que se recebe do outro. A sociabilidade constrói um cenário onde a alegria de alguém está ligada à felicidade de outras pessoas.

Ao analisar a festa do Ipiranga, entretanto, alcancei essa sociabilidade através da performance no momento da brincadeira. Nesse espaço da roda as pessoas compartilham, interagem de forma colaborativa por meio dos sons e movimentos corporais. Dessa

experiência os vínculos anteriores são consolidados, e novos laços são feitos e também desfeitos, posto que a festa é considerada um processo dinâmico, fruto das relações e ações das pessoas que em determinado momento estão conectadas por essa rede de sociabilidade.

Nessa perspectiva, Fábio Ribeiro, em sua tese, constatou nos grupos estudados que “a performance musical se define principalmente por um processo sociointerativo que envolve a evocação, produção e compartilhamento de experiências e significados individuais e coletivos”, elas são “construídas pela interação social e simbólica entre os sujeitos e suas coletividades”. A partir disso, forma-se uma rede que tem “atuado na construção de uma estrutura coletiva de funcionamento, englobando práticas, concepções, convenções e identidades sociais” (RIBEIRO, 2017, p. 36).

Assim como o trabalho de Fábio Ribeiro, na festa do coco de roda do Ipiranga existe uma “rede de sociabilidades” e esta é composta por participantes do grupo Novo Quilombo, pela comunidade do Ipiranga, visitantes, instituições, folcloristas, acadêmicos e agentes políticos diversos. Esses agentes e instituições funcionam de diversas formas e com características específicas, de acordo com o momento e as necessidades para o processo de re(produção) da festa. Atuam como uma rede de assistência material, institucional e colaborativa, que é determinante no processo de (re)produção do evento.

No Ipiranga, as ações desses sujeitos são importantes no contexto organizacional de produção e planejamento, no empréstimo e suporte técnico do equipamento de som para o dia do evento, a produção de material midiático para divulgação da festa nas mídias sociais, elaboração de projetos para financiamentos, e da brincadeira através da performance, essa de caráter mais simbólico, ações para a própria manutenção do grupo Novo Quilombo.

Em conformidade com Fábio Ribeiro, essa conjuntura de relações comunitárias, afetivas e políticas, possuem elementos significativos para a construção e manutenção dessas práticas na contemporaneidade, e nesse sentido, busquei identificar e caracterizar as ações dessa rede dentro do contexto da festa do coco de roda da comunidade quilombola do Ipiranga.

Para este propósito, primeiramente foi necessário compreender o processo histórico da formação e atuação dessa rede. Assim como no trabalho de Fábio Ribeiro,

no contexto das manifestações populares locais, foram identificados dois perfis de atuação desses sujeitos, um deles, formado por indivíduos engajados nos movimentos folcloristas, que atuavam na defesa e promoção dessas práticas no estado no início da década de 1980. O outro, ligado a ações e perspectivas institucionais, acadêmicas e empíricas, oriundos de instituições, estudiosos, pesquisadores, dentre outros. Para ele,

A presença de algumas instituições tem se tornado recorrente, atuando na construção e consolidação das redes sóciocolaborativas em dimensões mais amplas... Essas instituições apresentam finalidades voltadas para a produção de conhecimento e promoção de ações culturais sobre a realidade paraibana em diversos aspectos (ibidem, p.38).

Dentre as iniciativas desse conjunto articulado de indivíduos interessados na cultura popular, encontram-se a reivindicação para criação de políticas públicas culturais, ações educativas, atividades de registro, criação e manutenção de acervos. O papel desses agentes é fundamental na assistência a esses grupos e/ou indivíduos. Funcionam, portanto, como uma base de apoio que intenta garantir a (re)produção da festa a curto e longo prazo.

2.3.3 – Instituições, organizações sociais e indivíduos *****

Na festa do coco identifiquei diversas formas de participação das pessoas na rede sociocolaborativa. Desta forma, pensei em categorizar estas influências por uma perspectiva qualitativa que se fazem presentes no momento em que realizo esta pesquisa. Ao compreender as dimensões e ações ficou claro o potencial dessa rede na mediação entre a prática cultural do coco na festa e a construção da noção de território e territorialidade na comunidade do Ipiranga. E isto é visto através das ações desses sujeitos para manter a (re)produção dessa festa mensalmente.

Portanto, foi na perspectiva da dimensão social de atuação dessa rede que busquei compreender as diversas formas de participação das pessoas nela. Assim, encontrei uma dimensão histórica, uma participação mais institucional, outra filantrópica, outra dos próprios brincantes e membros da prática cultural do coco de roda, e constatei que essa sócio-colaboração extrapola a participação na festa em si, corroborando com a ideia de festa-performance.

- Organizações sociais

No Ipiranga, a presença da Pastoral da Terra e dos movimentos sociais tal como o Movimento Negro²⁷, foram essenciais para a formação inicial dessa rede sócio-colaborativa. Naquele momento na década de 1980 a comunidade estava envolvida com as lutas agrárias da região. Essas entidades foram determinantes na assistência jurídica e política, conscientização e organização dos moradores na luta pelos seus direitos à posse de suas terras.

Em 1980, esses movimentos sociais eram compostos por pessoas engajadas na luta por direitos sociais dos negros, na afirmação de uma identidade negra, na discussão sobre o racismo como elemento estruturante da sociedade brasileira, além das lutas por direitos legais da posse das terras das comunidades quilombolas. Essa articulação resultou na criação da Associação da Comunidade Negra do Ipiranga (ACNI) e na abertura do processo de regularização e reconhecimento do Ipiranga e das comunidades próximas como remanescentes de quilombolas.

Esse movimento foi fundamental para uma maior ênfase nas práticas culturais da comunidade, dentre elas o coco de roda. Essa manifestação cultural acontece através da interação na festa-performance, onde os laços sociais são construídos, ao mesmo tempo que são reforçados e ampliados. Para garantir o fortalecimento desse processo foi imprescindível a criação do grupo Novo Quilombo e a prática regular do coco de roda através da realização mensal da festa na comunidade.

- Pesquisadores

No início dos anos 1990, os professores e pesquisadores Marcos Ayala e Maria Ignez Ayala realizaram um trabalho de registro da situação dos grupos de cultura popular ativos da região nordeste. Nesse contexto, o grupo Novo Quilombo já estava organizado e conhecido no local. A aproximação e o convívio com os pesquisadores, de um lado, foram importantes para o fortalecimento do grupo e sua expansão para além do litoral sul; de outro, serviu como motivação para a ideia e criação da festa na comunidade. Esses

²⁷ Na década de 1970, ocorre no país um processo de intensificação das atividades afro-brasileiras na cultura e política da militância negra e resulta na fundação do Movimento Negro Unificado contra o racismo e a discriminação racial. Dotadas de consciência político-histórica que pairava no país, as pessoas negras, na Paraíba, a partir da década de 1970, começaram a se encontrar para tratar do enfrentamento coletivo às injustiças sociais cometidas contra a população negra no Brasil e na Paraíba. Para tanto, fundaram grupos com diferentes focos de atuação, como, por exemplo, o cultural, o político, o religioso e o social, o que se estruturou, posteriormente, no Movimento Negro da Paraíba.

professores despertaram o interesse de estudantes, pesquisadores, músicos e grupos locais de João Pessoa, além disso, suas pesquisas contribuíram na intermediação de convites para apresentações pela região.

Naquela época, comparada a nossa realidade atual, nunca existira uma comunicação tão eficiente, visto que, esses trânsitos aproximavam e informavam as pessoas sobre o universo e os sujeitos dessas práticas culturais locais. De acordo com Ignez Ayala (2000, p. 19) “o coco está bem vivo, sendo encontrado em muitos lugares, porém tem pouca visibilidade, e essa invisibilidade passa a impressão de que ele está prestes a desaparecer”.

O casal Ayala e uma equipe de colaboradores da Universidade Federal da Paraíba realizaram um levantamento dos grupos de coco, entre o período de 1992 até 2000, que resultou na publicação de um livro intitulado: “Cocos: alegria e devoção”. O objetivo do projeto foi registrar e coletar informações do contexto do canto, poesia, dança e produção dessas manifestações. Com essas informações foi possível conhecer a situação dos cocos na Paraíba além de trazer importantes informações sobre o contexto histórico inicial da formação do grupo Novo Quilombo e de sua festa.

Essa fonte de dados históricos contribuiu na compreensão dos aspectos e do contexto da fase inicial da criação da festa, realizada no “Bar do seu Pedro”. Nesse acervo existem entrevistas com Mestra Lenita, depoimentos de Mestra Ana, registros das festas dessa época, das pessoas que participaram dessa primeira rede, ou seja, os laços mais antigos. Ademais, possui áudios e imagens da performance do grupo em suas apresentações.

Parte desse material pode ser encontrado no Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO) da Universidade Federal da Paraíba, projeto vinculado ao departamento de Letras do Centro de Ciências História e Letras (CCHL); e no livro citado acima, o qual está disponível em formato impresso e digital, no sítio da internet Acervo Ayala. Além do LEO, na mesma instituição, funciona o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (NUPPO), com um rico acervo de cultura popular regional. Nesses espaços, também foi possível obter mais fontes documentais e históricas, assim como, bibliográficas e biográficas do grupo.

Com relação ao apoio institucional da Universidade Federal da Paraíba, recentemente iniciou-se uma parceria com as atividades da construção do Novo Pavilhão por intermédio do projeto de extensão Cidade e Cidadania (PROEX), vinculado ao Centro de Tecnologia do curso de Arquitetura e Urbanismo. Nesse fluxo, existe um escritório modelo TRAMA²⁸, coordenado pelos professores, no qual os alunos do curso podem ter suas primeiras experiências práticas profissionais.

O projeto, todavia, promove ações de educação urbana, protagonismo cidadão dentre outras ações. Dentro do escritório existe um grupo de pesquisa TEKTONIKAS²⁹, voltado para projetos de Bioarquitetura e de Bioconstrução, coordenado pela professora Dr^a Germana Rocha, atual coordenadora do escritório também.

Ao assumir as funções como coordenadora do TRAMA, a coordenadora Dr^a Germana Rocha decidiu transferir sua proposta e seus conhecimentos acerca de Bioarquitetura e Bioconstrução para o projeto de construção do Novo Pavilhão. A ideia, contudo, foi bem recebida pela Mestra e pelo grupo, pois, os custos para a construção e o impacto ao meio ambiente seriam reduzidos, além de contar com uma equipe de profissionais engajados e sérios dispostos a contribuir com a comunidade. Atualmente estão sendo realizadas oficinas no Ipiranga com os moradores, integrantes do grupo Novo Quilombo, e todos as pessoas interessadas em participar do projeto de construção do Novo Pavilhão.

Nessas oficinas, são realizadas a produção dos materiais que serão utilizados na construção. Algumas das matérias-primas são encontradas na própria comunidade, por isso são tecnologias sustentáveis e renováveis, conceito que faz parte do projeto e que servirá de modelo para os alunos do curso de Arquitetura interessados em construções sustentáveis. Essa obra será um benefício para a comunidade do Ipiranga e veio num momento crucial em que a festa e as práticas culturais necessitam urgentemente de um espaço para continuarem (re)existindo.

²⁸ O Trama é um grupo de extensão universitária do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba, que não possui fins lucrativos e se caracteriza por ser de gestão e iniciativa estudantil baseado em princípios sugeridos pelo projeto EMAU (Escritório modelo de arquitetura e Urbanismo) criado pela FeNEA – Federação Nacional de Estudantes de Arquitetura e Urbanismo.

²⁹ O TEKTONIKAS – Tectônica, Arquitetura e Sustentabilidade - representa o grupo de pesquisa (CNPq) Tectônica, Recursos Renováveis e Tecnologias Colaborativas no Ambiente Construído – que tem pesquisado primordialmente a Tectônica e a Sustentabilidade na Arquitetura. Sendo um grupo multidisciplinar reúne professores, estudantes e profissionais da arquitetura e urbanismo, engenharia civil e engenharia de energias renováveis.

- Setor turístico

A exploração turística da região do Conde é considerada uma importante categoria para este estudo. A localidade é (re)conhecida por suas belezas naturais, composta de uma diversidade de biomas, tais como praias, rios, falésias e Mata Atlântica. Na atualidade, é um dos principais pontos do mercado turístico local, cujo setor, os bens culturais potencializam os atrativos naturais, tornando-se fontes de renda local. Desse modo, passa a ser uma atividade relevante para diversos atores sociais, tanto para aquelas comunidades que são visitadas, quanto para seus visitantes. No Brasil, “o turismo procura explorar as manifestações da cultura popular como um atrativo para o turista, seja ele nacional ou estrangeiro” (BRITO, 2004, p. 83).

A festa do coco, sob esse aspecto, passa a ser vista como uma oportunidade de oferecer aos turistas mais uma opção de experiência local, ao mesmo tempo que esse fluxo de agentes é essencial para a consolidação, divulgação e fortalecimento desse movimento cultural. A relação entre “exploração” e consumo das manifestações culturais, considerado como produto turístico, acabou gerando impactos econômicos no Ipiranga.

Os impactos econômicos se tornam evidentes, todavia, nas despesas e custos para a realização e produção da festa, assim como, na geração de uma fonte de renda para os comerciantes locais através do consumo dessas pessoas no espaço da festa. Então, é coerente pensar que quanto maior o fluxo dessas pessoas, melhor serão os ganhos, em termos monetários, indispensáveis para a manutenção da festa.

Percebi, no decurso da pesquisa, que é comum encontrarmos visitantes nas festas no Ipiranga de vários lugares do país e estrangeiros. A maioria dessas pessoas chegam até lá por intermédio dos guias locais, donos de estabelecimentos de hospedagem e comerciantes locais. Atualmente com a expansão dessa rede sociocolaborativa o grupo usa ativamente as redes sociais como um lugar de divulgação do evento. Ao observar essa relação e a fala de Mestra Ana, apontarei abaixo algumas questões decorrentes dessa interação, alcance e proporção.

A oportunidade de renda extra surge, no entanto, por meio do comércio de bebidas e comidas, nem todos podem comercializar seus produtos na festa. Esse evento é realizado no espaço que pertence à Mestra Ana e à sua família, estruturada por doze irmãos e por seu padrasto. Os moradores locais, a princípio, instalavam suas barracas de comércio, mas com o passar do tempo começam a surgir alguns conflitos sobre a gestão

do espaço. Os familiares se reuniram e decidiram permitir apenas as barracas dos irmãos Nascimento, e, portanto, ninguém além deles poderiam vender naquele espaço. Por serem moradores e donos do espaço, essas pessoas não contribuem de modo financeiro para as despesas do evento, portanto, na atualidade, a bilheteria se tornou a única fonte de custeamento da festa.

A festa se estabeleceu num ambiente de expansão do mercado turístico, na região do litoral sul paraibano, sendo reconhecida como um “atrativo” cultural para este setor, mas, o poder público se nega a intervir no local, justificando que o evento é uma atividade privada e não comunitária, pois, se realiza dentro uma propriedade particular. As empresas turísticas também não financiam a realização da festa. A rede sociocolaborativa sem a presença destes setores, contudo, é o principal suporte que cria as ações e condições para apoiar Mestra Ana a continuar a missão de buscar subsídios para manter o evento. A rede de agentes colaboradores forma a base de apoio e contribui de diversas formas com o objetivo de garantir a produção mensal da festa.

Os turistas, ao invés do setor turístico, diretamente contribuem em termos financeiros reais para a manutenção da festa. Além disso, eles colaboram na ampliação e divulgação do evento. No *Youtube*, por exemplo, existem muitos registros das festas feitas por esses viajantes, que ao publicarem seus vídeos ajudam a disseminar essa cultura para diversas pessoas e partes do mundo.

Ressalta-se que o perfil dos turistas analisados em minhas visitas se categoriza como alocêntricos, ou seja, “aqueles interessados em diferenças culturais e ambientais de seu meio normal, que pertencem ao grupo de renda mais alta, são aventureiros e requerem muito pouco em termos de estrutura turística” (BRITO apud COOPER, 2005, p. 205).

O fluxo de turistas, visitantes de todas as partes do mundo, entretanto, fez com que o evento ultrapassasse os limites locais, regionais e nacionais, e, tudo isso, resultou em visibilidade, reconhecimento e valorização das práticas culturais do Ipiranga. Esse trânsito de pessoas é significativo do ponto de vista da continuidade e processo de (re)produção da festa.

Ao reconhecer esse tipo de turista, as Mestras criaram o Museu Quilombola do Ipiranga, idealizado para servir de espaço de visitação e de educação nos dias de evento. Ademais, Mestra Ana, oferece uma trilha ecológica em torno da comunidade do Ipiranga, que se realiza e se planeja com antecedência, durante o dia, antes da realização da festa.

- Indivíduos, Coletivos, Instituições

Ao passo que o fluxo de visitantes aumenta, também se expande os desafios na organização, produção e realização da festa. Diante dessa situação, surge o contato com o SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas), por intermédio de Danilo Aguiar, consultor e especialista em gestão empresarial e economia criativa, quem ofereceu gratuitamente uma consultoria para auxiliar no gerenciamento administrativo e financeiro do evento. Ele, por sua vez, é um brincante da festa e trouxe sua experiência para contribuir na gestão e organização do evento.

Suas estratégias foram importantes para o grupo compreender a necessidade de equilibrar o fluxo entre despesas e receitas, além de entender quais eram suas despesas, e como poderiam gerar receitas. O objetivo era evitar o déficit de caixa e o acúmulo de despesas, tornando a festa autossustentável. Uma das primeiras medidas tomadas foi a cobrança de um valor pela entrada de visitantes de fora da comunidade, sendo essa uma das principais fontes de receita da festa. Recolhe-se, desde então, o valor de R\$5,00 (cinco reais, menos de um dólar U\$1,00 na cotação atual) na entrada da festa para os visitantes que não são da comunidade.

Existem, no entanto, mais atores importantes nessa rede, que os identifico como agentes politicamente ativos na defesa das práticas populares da cultura. Esses agentes prestam assistência voluntária à festa, cooperando no dia do evento, isto é, transportam os mestres convidados, oferecem serviços de transporte de pessoas, lanches, tais como, o Professor Cícero Pedrosa, Ângela Gaeta, Laís de Oyá. Outros agentes, a saber, Pollayni Dallara, Zé Silva, Israel Lucena, escrevem editais, produzem material divulgando a festa nas redes sociais, e também emprestam o equipamento de som e o devido suporte técnico, como o faz Fabrizzio Formiga. Além disso, atuam em prol de políticas públicas e recursos que ajudem a prática do coco no Ipiranga, e dos grupos da região como o Coletivo Coco de Roda Acauã.

Assevero, todavia, que a rede é formada por músicos, funcionários públicos, coletivos, associações, artistas locais, grupos de cultura popular e brincantes. Existem, do mesmo modo, grupos locais de cultura popular que lá se apresentam com frequência

especificamente Maracastelo³⁰, Vó Mera³¹, Zeca do Rolete³², Imburana³³, Mestre Zé Cutia³⁴, dentre outros.

Há outra parceria junto à escola local, por meio do projeto “Clamores Antigos”, no qual os jovens da comunidade aprendem sobre a cultura do coco de roda. Eles têm a oportunidade de conhecer e vivenciar em seu cotidiano escolar as práticas culturais do Ipiranga. O resultado dessas ações pode ser percebido com o aumento da participação de novos integrantes no grupo Novo Quilombo e na festa.

É importante evidenciar que, há pouco tempo atrás, participavam do grupo apenas pessoas da comunidade do Ipiranga e/ou Gurugi, mas, recentemente a participação de pessoas de fora da comunidade foi concedida. Essa atitude, conforme a Mestra, é valorosa para conciliar a comunidade com as pessoas que se identificam de forma mais intensa com esse universo. Esses indivíduos, portanto, estão dispostos a contribuir de forma mais efetiva com as demandas para a manutenção e organização do grupo e da festa.

A rede sociocolaborativa formada no Ipiranga comprova o perfil encontrado por Fábio Ribeiro em sua tese sobre a performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa, que se constitui como “um elemento representativo e articulador do processo de construção e manutenção das práticas musicais do grupo” (2017, p. 38). Portanto, são significativas para análise e compreensão da dinâmica externa e interna do evento. Para atingir esse entendimento foi necessário identificar os agentes, suas ações,

³⁰ Primeiro grupo que toca maracatu a ser regido por uma mulher no estado da Paraíba, nasceu em 2014, a partir da ocupação cultural da sede da associação de moradores, que se encontrava abandonada no bairro Castelo Branco, João Pessoa/PB. Tornou-se um Ponto de Cultura reconhecido, atuante e premiado no cenário das culturas populares paraibanas e da educação para as relações étnico-raciais positivas.

³¹ Dómerina Nicolau da Silva, Vó Mera, como é popularmente conhecida, se protagoniza por ser uma artista numa relação próxima à sua origem no Bairro do Rangel, localizado em João Pessoa, onde foi morar ainda na infância. Católica fervorosa, a Mestra cirandeira leva a sua musicalidade e dança para as igrejas e palcos, nos quais se apresenta com composições próprias, divulgando a cultura do Nordeste.

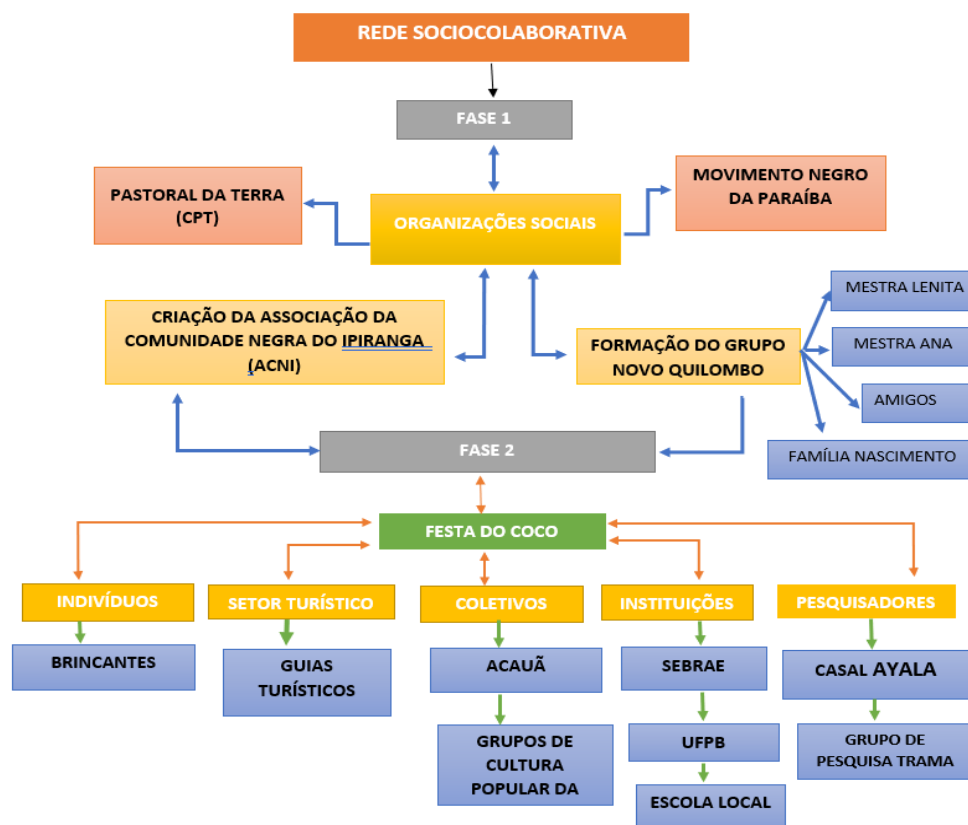
³² José Galdino dos Santos, 68 anos, ganhou o nome artístico vendendo roletes de cana (cana-de-açúcar cortada em rodela, espetada em palitos) nas portas de escolas da cidade de Olinda, onde nasceu. Zeca do Rolete exerce diversos ofícios, mas sempre esteve envolvido com as brincadeiras populares urbanas. Além de cantar e compor cocos, arte aprendida com seu pai e avô; nos anos 1980, mobilizava crianças e jovens de sua vizinhança em torno de um pastoril, onde ele encenava a figura do véio.

³³ O Imburana é um grupo de danças e estudos da cultura popular brasileira. Criado em outubro de 2006, na Universidade Federal da Paraíba sob orientação e coordenação do Prof. Dr. Marcello Bulhões, cujo ponto de partida são as experiências e demandas dos alunos da Disciplina Danças Populares Brasileiras ministrada pelo professor mencionado. Atualmente, o grupo se constitui como projeto permanente de extensão universitária, vinculado ao PROBEX-LEPEC-DEF-UFPB, com ensaios abertos ao público e gratuitos, nas dependências do ginásio de ginástica do DEF-UFPB.

³⁴ Mestre Zé Cutia é um dos mais experientes brincantes de coco de roda e ciranda do litoral sul paraibano.

características e seus modos de agir, e, desse modo, entender o processo de (re)produção da festa, a partir dessas relações de interação. Abaixo coloco um esquema gráfico para facilitar a visualização dessa rede na prática do coco de roda na comunidade do Ipiranga.

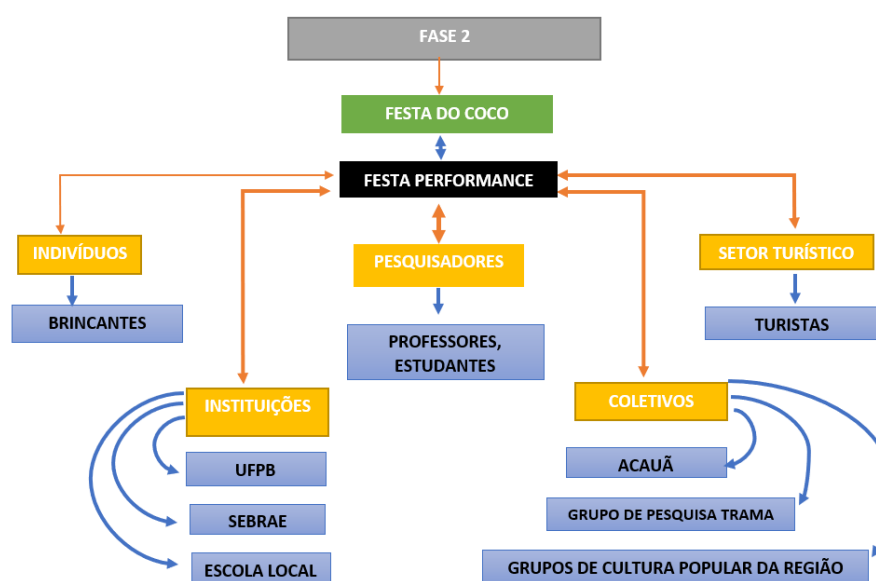
Figura 26: Fluxograma da primeira fase da rede sociocolaborativa



Fonte: Autora

Afirmo que esse modelo de análise me concedeu subsídios para a compreensão dessa rede como essencial na formação e consolidação dos laços sociais e culturais determinantes para o processo de (re)produção da festa. Nesse sentido, pode ser considerada como uma categoria importante no processo de resistência das práticas e atividades culturais e musicais do coco de roda na comunidade do Ipiranga.

Figura 27 - Segunda fase da rede sociocolaborativa: a festa do coco



Fonte: Autora

Reforço, portanto, que essa rede é dinâmica, à medida que a festa-performance ressignifica as ações e pessoas, essa rede tendem a ampliar, diminuir ou modificar-se. Aquilo que expus neste trabalho é um recorte interpretativo das informações obtidas pelas fontes históricas, depoimentos e pela vivência e experiência em campo que tive junto a essa rede até o período de finalização dessa pesquisa.

Ao perceber essa questão da mediação a partir da prática cultural, percebi que as pessoas quando vivenciam essa experiência sentem vontade de ir nas próximas festa, como foi meu caso. Depois da minha primeira visita participei de outras festas, em seguida fiz uma aproximação com a Mestra Ana e com a própria comunidade no intuito de querer contribuir e/ou colaborar, ou simplesmente estar presentes nas festas como um tipo de contribuição com essa rede. Assim sendo, de algum modo, ao participar deste momento a pessoa está criando/consolidando uma sensação de co-presença.

Por essa perspectiva analítica identifiquei nessa rede a mediação por parte das pessoas que fazem pesquisa como uma categoria que atua na rede através da sistematização de informações sobre o contexto social, cultural e histórico dessa prática e da comunidade. Esses estudos ajudam a divulgar o território do Ipiranga, em diversos âmbitos, na escola, na Academia, no embasamento teórico para a formulação de políticas públicas e na conquista de direitos perante os órgãos administrativos, executivo e

legislativo. Esses colaboradores contribuem através das suas pesquisa para ampliar o acesso das pessoas nos vários âmbitos do conhecimento que são produzidos nesse território.

A dimensão histórica, denominada aqui nessa pesquisa como a primeira fase dessa rede, constituída pela a Pastoral da Terra e o Movimento Negro da Paraíba. Foram responsáveis pela mediação no processo de articulação e conscientização dos direitos e identidade de remanescentes de Quilombo na comunidade do Ipiranga. O que culminou na criação de uma associação de moradores (ACNI), na abertura e conquista do processo de autoreconhecimento como terra quilombola, e assim, do direito legal de posse dessas terras. Ainda foi determinante no período inicial de formação e na consolidação da importância do grupo Novo Quilombo, da prática regular do coco de roda na comunidade através da festa.

A dimensão mais recente é a formação de uma Associação dos próprios mestres de cultura popular do estado da Paraíba. Atualmente a Mestre Ana está como presidenta dessa associação, e a entidade tem como um de seus objetivos o processo de patrimonialização do coco de roda, cirandas e mazurcas. Essa rede formada teve como marco inicial o I Encontro de coco de roda e cirandas da Paraíba, realizado em 2019 na festa do coco do Ipiranga. Esta mediação é um elemento recente, e seu surgimento e suas formas de ação existem sem uma intervenção de instituições, ou políticos. É algo que nasce dos próprios sujeitos dessas práticas preocupados com a manutenção, e (re)produção de suas práticas. Dessa forma, são os próprios membros que decidiram se juntar e se organizar politicamente.

A compreensão dessas mediações da rede sociocolaborativa possibilitou o entendimento sobre o processo de construção da territorialidade no Ipiranga a partir da festa-performance do coco de roda. Ou seja, por essa perspectiva analítica pude apontar para uma realidade epistemológica local do coco de roda a partir da sua festa. Assim, enfatizo que de acordo com essa rede, essa territorialidade possui um grau de flexibilidade na sua existência, apresenta uma forte noção de autoridade centrada na Mestre Ana, pessoa que conduz o grupo e a festa. Por conseguinte, afirmo que a perspectiva de quem conduz tem influência direta na concepção do que é o próprio território. Percebi também que essa noção de territorialidade e território não está “presa” a participação da família Nascimento, mas a todos esses agentes dessa rede sóciocolaborativa.

Afirmo que este território possui uma amplitude maior, ele não se restringe aos participantes da festa, mas é algo que transpõem toda a região do Conde. Quando pensamos no turismo por exemplo, as pessoas automaticamente já indicam o evento para os visitantes de outras localidades. A festa, portanto, já faz parte da expectativa das pessoas dentro da região como um evento importante para o conhecimento dos turistas, e/ou pessoas interessadas em cultura popular.

Dessa forma, a rede sociolaborativa é determinante para a mediação entre a prática cultural do coco de roda e a noção de território e territorialidade construída a partir da festa.

2.3.4 – A rede sociolaborativa e as políticas públicas de salvaguarda, resistência e sobrevivência dos mestres e seus grupo

A festa do coco além de ser um espaço para a prática coletiva e cultural do coco de roda, é um polo aglutinador de pessoas preocupadas com a cultura popular e a vida dos mestres e Mestras que conduzem seus grupos. Assim, este evento também deve ser visto como um território de convergência, onde acontece a troca de ideias, e a realização de projetos que impulsionam os sujeitos da rede sociolaborativa a buscar políticas públicas que garantam a existência dessas práticas culturais, a sobrevivência desses mestres, bem como a preservação e continuação dessas brincadeiras.

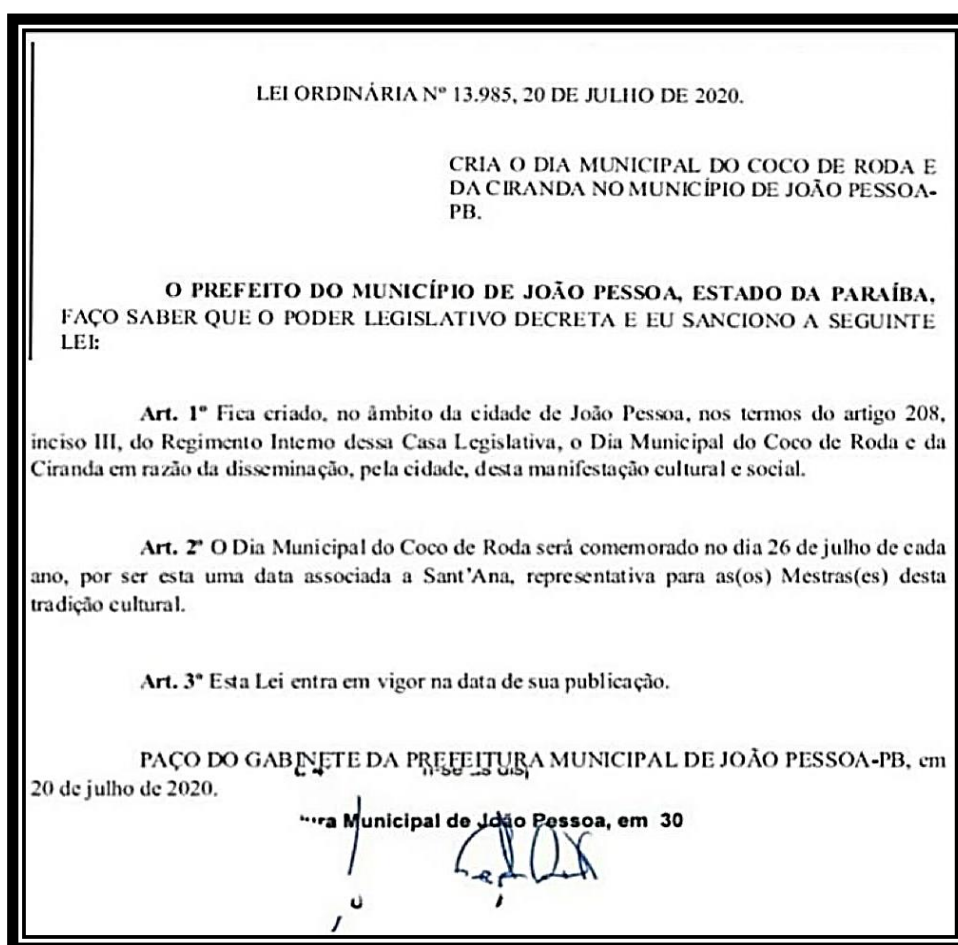
Atualmente existem algumas ações promovidas no âmbito das políticas públicas no estado e no município de João Pessoa fruto do movimento dessa rede e que aparece como consequência das experiências vividas na festa-performance. São Projetos de Lei propostos por políticos, a citar a Deputada Estadual Cida Ramos, Deputada Estela Bezerra, e a vereadora Sandra Marrocos. Existe ainda a atuação do Coletivo Acauã e dos mestres da cultura popular do estado. Estes participam da Associação dos Cocos de Roda, Cirandas e Mazurcas da Paraíba, entidade formada recentemente, e que, no momento, tem a Mestra Ana como presidenta e a Mestra Tina³⁵ com vice. O intuito dessas pessoas agora

³⁵ Jocilene Cunha, tem 39 anos de idade, conhecida por Mestra Tina no grupo de Cavalo Marinho “Sementes do Mestre João do Boi”. Participava da organização do grupo desde 2005 ao lado do antigo mestre João Antonio do Nascimento Pereira, também conhecido como João do Boi. Após o falecimento do mesmo em 2012, ela assume a condução do grupo. Além do Cavalo Marinho, a Mestra assumiu a condução do grupo “Cirando do Sol” do mestre Manoel Baixinho, e faz parte do grupo de capoeira angola palmares.

é a luta no processo de patrimonialização dessas práticas culturais junto ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Alguns Projetos de Lei já foram aprovados. Apresento aqui as recentes conquistas para a cultura popular no âmbito municipal e estadual. A primeira delas é o Projeto de Lei 13.985/2020, de 20 de julho de 2020, que define o dia municipal do coco de roda e ciranda, comemorado no dia 26 de julho. Este dia foi eleito por ser uma data representativa para a cultura popular, é o dia de Santa'Ana, tradicionalmente existe o costume entre os brincantes de celebrar datas importantes do calendário religioso conjuntamente com as suas práticas culturais. Esta lei é de autoria da vereadora Sandra Marrocos e de coautoria de Arthur Costa, Zé Silva, Israel Lucena e Gabriela Lima. Estes últimos, representam e atuam no coletivo Acauã, que já foi citado na rede sociocolaborativa.

Figura 28 – Texto de Lei 13.985



Fonte: Arquivo documental coco de Acauã

A segunda é a Lei 11.948, de 10 maio de 2021, que declara as manifestações culturais do Coco de Roda, Ciranda e Mazurca como Patrimônios Culturais Imateriais do Estado da Paraíba. Essa lei é uma importante conquista para a preservação e reconhecimento dessas práticas culturais no estado. Dessa forma, além de oferecer às novas gerações o contato com essas práticas, a ser inserido no calendário Escolar Estadual anual, essa medida proporciona o conhecimento desses estudantes do seu povo e de seus antepassados. E nessa perspectiva, essa política de salvaguarda é primordial para despertar nesses sujeitos o respeito e o desejo de manutenção dessas práticas através da disseminação dessas brincadeiras entre a população do estado.

Figura 29 – Texto da Lei 11.948



Fonte: Coletivo Acauã

Ação mais recente é o Projeto de Lei que determina a instituição do dia estadual do coco de roda, ciranda, mazurca. A Lei 11.959/2021, tem por objetivo valorizar a memória, promover as atividades culturais e estimular as novas gerações a dar

continuidade aos gêneros musicais. O dia estadual é celebrado igualmente com o dia municipal em João Pessoa, no dia 26 de julho em homenagem a Nossa Senhora de Sant'Ana, data significativa para os mestres dessas manifestações. Desse modo, esse dia passa a integrar o calendário oficial de eventos do Estado.

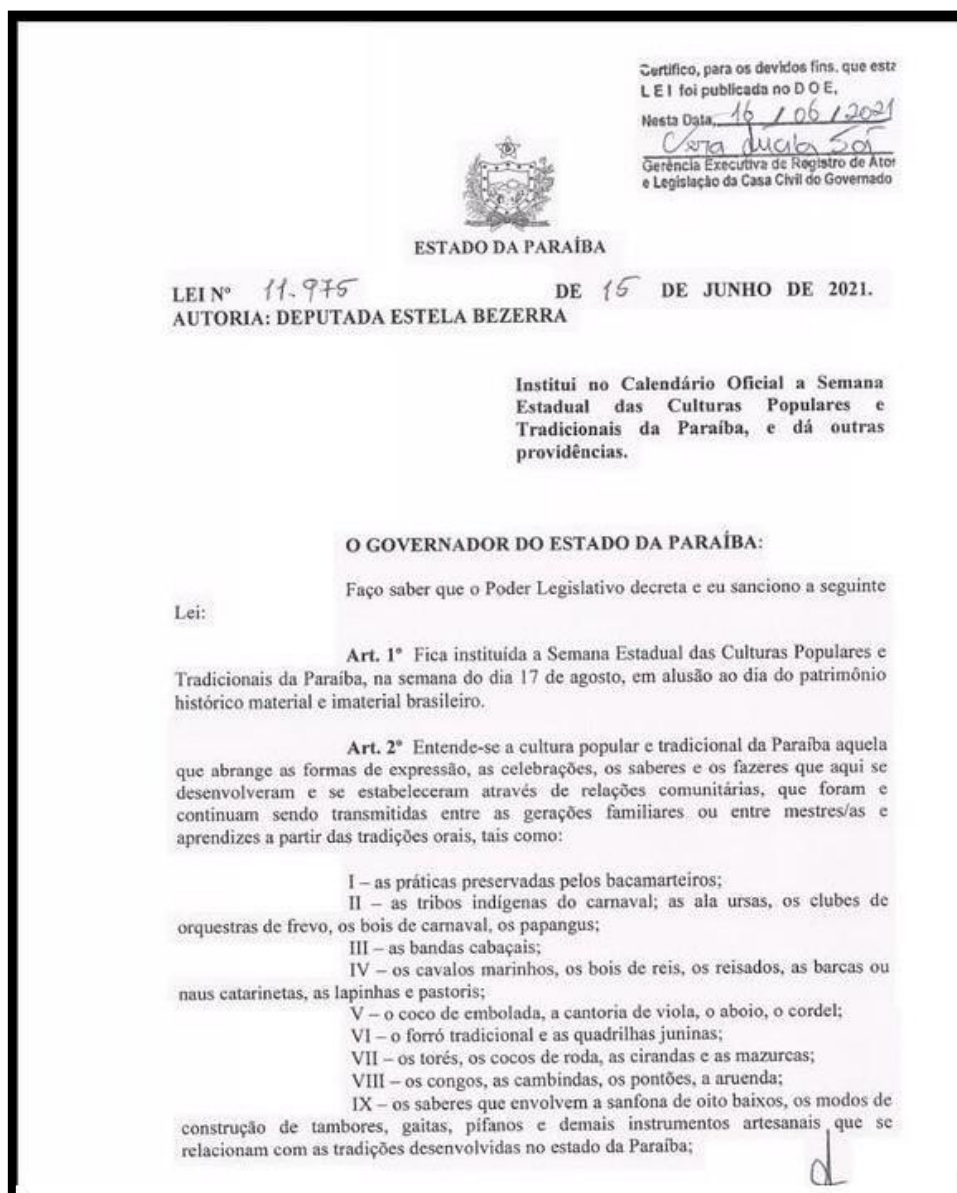
Figura 30– Texto da Lei 11.959



Fonte: Coletivo Acauã

A terceira é a Lei 11.975, de 15 de junho de 2021, que institui no calendário oficial a Semana Estadual das Culturas Populares e Tradicionais da Paraíba. Dessa forma, essa ação é importante para o reconhecimento e valorização das Culturas Populares Tradicionais da Paraíba. Esta lei atende a reivindicações de movimentos culturais do estado, integrantes de grupos tradicionais quanto de novos movimentos, grupos, coletivos de estudos e pesquisadores sobre o tema.

Figura 31 – Corpo da Lei 11.975



Fonte: Coletivo Acauã

Através desse conjunto de Leis essas práticas culturais conseguem abrir espaços importantes na divulgação destes mestres e seus grupos. Consequentemente, são inseridos na educação, e ao adentrarem nesse contexto específico do espaço escolar é possível acreditar em um processo de continuação e ressignificação sustentável ao longo do tempo. Portanto, essas ações podem ser definidas como formas legais de resistência, ainda que, não sejam tão efetivas no sentido de garantias reais de financiamento e investimento diretamente nos grupos e mestres, elas funcionam como um movimento de construção de uma conscientização política, necessária para a valorização e continuação destas atividades.

Debaixo do pé de coco

(Novo Quilombo)

Debaixo do pé de coco eu canto coco eu canto coco, faço rima,

É a roda do coco embaixo e o coco lá em cima,

De roda renda da chita, roda a saia das meninas,

Eu de dentro dessa roda com a cabeça na “rodilha”,

No coqueiral dessa praia, tranquilidade de ilha,

E a gente dançando coco é coco embaixo é coco em cima

CAPÍTULO III - A ETNOGRAFIA

3.1 - A BRINCADEIRA DO COCO DE RODA E A FESTA

Em junho de 2018 dei início as minhas primeiras visitas na festa do Ipiranga como pesquisadora, por outro lado, como brincante de coco de roda, aquele cenário já fazia parte das minhas relações e experiências. Mas, agora como pesquisadora meu olhar está mais pormenorizado e analítico em relação a tudo que ocorria naquele espaço. Meu objetivo em campo era observar, identificar, compreender e levantar dados sobre os elementos que se conectavam e se relacionavam com o fenômeno musical do coco de roda no contexto da festa.

A etnografia, de acordo com Geertz (1989), é uma descrição densa. À proporção que os fatos foram se desenrolando, transformei-os em dados para a pesquisa. Essa é a grande magia, eu diria, desse método; por essa razão, minha escolha metodológica. No primeiro momento, anotava todas as coisas experienciadas em forma de descrição. Nessa etapa, descrevia tudo minuciosamente. Transcrevia longos depoimentos, anotando tudo, pois não sabia o que seria importante mesmo. Sempre com um caderno de campo tomando nota de tudo que se passava naquela comunidade.

Após um período de incerteza e muitas anotações, veio a segunda fase. Comecei a enxergar certa ordem nos acontecimentos, e algumas informações se transformavam em material significativo para a pesquisa. Dessa forma, corroboro com o pensamento do antropólogo Roberto Da Matta, “o tempo possibilita que antropólogo (pesquisador) torne exótico (distante, estranho) o que é familiar e familiar (conhecido, próximo) o que é exótico (1981, p. 144). Obtive, com efeito, essa desconstrução com o coco de roda a todo instante, ora, desconhecia o que estava próximo, pois conhecia aquela realidade; ora, me tornava próxima do que para mim era distante, ou seja, a convivência cotidiana com as pessoas daquele lugar, suas histórias, memórias, para além do coco de roda e do momento da festa.

No meio desse processo de campo, por infelicidade, em decorrência da pandemia mundial pelo corona vírus no início de 2020, assim como seu prolongamento durante 2021, as festas, por necessidade, foram interrompidas. De qualquer modo, ainda tive a oportunidade de acompanhar seis festas. Devido à limitação do cenário, servi-me de

minhas memórias das participações nas festas anteriores à pesquisa somadas aos dados das visitas realizadas até dezembro de 2019, com o fim de construir esta etnografia.

Com o avanço da vacinação, sem a prática das festas, foi possível realizar entrevistas e obter alguns depoimentos formais e informais de pessoas ligadas a esse contexto durante o ano de 2021. Outros recursos alternativos foram o uso de mensagens de texto por telefone, e encontros virtuais através de plataformas on-line na internet.

Ao longo de minhas visitas de campo, durante as festas mantive a postura de brincante durante o evento. Dancei, toquei, vivenciei e observei os protagonistas daquele contexto. Deixei o momento da festa ocorrer da maneira mais fluida possível, sem interferências externas da minha parte no seu funcionamento e dinâmica natural.

Para guardar essas memórias, registrei-as num diário de campo, no qual coloquei as situações e fatos que se relacionavam direta ou indiretamente com o fenômeno da brincadeira. Sempre que chegava em casa, entretanto, depois de cada festa, escrevia um texto descritivo sobre as experiências, emoções, vivências e questionamentos para serem observados nas próximas visitas. Além disso, fiz registros em vídeo e fotos dos momentos das participações dos músicos, dos dançantes, dos mestres, dos grupos convidados, dos discursos e depoimentos de Mestra Ana, e demais presentes.

Apresentei-me como pesquisadora para os músicos e outros brincantes da comunidade somente nos encontros cujo destino era para as entrevistas. Põe-se em evidência que antes de iniciar as visitas de campo já havia solicitado à Mestra Ana autorização para realizar a pesquisa e por intermédio da sua permissão submeti o projeto ao Comitê de Ética em Pesquisa da UFPB.

Os procedimentos de coleta de dados utilizados para as entrevistas, todavia, consistiam em perguntas semiestruturadas divididas em dois blocos: o primeiro relacionado às situações de aprendizagem musical, organologia, à relação com o grupo Novo Quilombo e a festa; o segundo, relacionado aos aspectos pessoais e socioculturais dos músicos. Participaram dessa primeira etapa, em dezembro de 2019, apenas a Mestra Ana. A segunda etapa realizou-se, em setembro e novembro de 2021, com os integrantes mais antigos da bateria do grupo e, novamente, com a Mestra. Esse material foi registrado em áudio e vídeo, além de notas num diário de campo.

Em face desse quadro de incertezas e dificuldades que a Mestra e seu grupo enfrentavam, os apoiadores que já existiam, entraram em ação para ajudá-los e outros apoiadores se incorporaram ampliando a rede colaborativa, que está sendo fundamental para fortalecer outra vez a festa do coco. A primeira ação dessa rede foi a doação de um terreno próximo ao antigo endereço, por uma moradora da comunidade do Ipiranga, amiga de longa data da Mestra Lenita, que se empenhou firmemente na concessão de um local para a construção de um novo pavilhão para a festa.

O desafio atual se concentra nos recursos financeiros necessários para a construção de um Novo Pavilhão. Por meio de uma plataforma online, iniciou-se uma campanha de financiamento para a construção desse novo espaço. Amigos e apoiadores da festa têm ajudado com a doação de materiais de construção, além de disponibilizarem operários para ajudar na construção propriamente dita. Essa rede conseguiu a planta e o projeto do novo espaço por meio do Projeto Trama³⁶, junto aos alunos do curso de arquitetura da Universidade Federal da Paraíba. Mestra Ana participou e continua participando de “lives” e oficinas virtuais onde divulga essa campanha de financiamento. Em 2020, o grupo fez o lançamento do seu primeiro álbum musical no seu canal do *Youtube*³⁷.

Estou considerando essas ações como atividades da festa, e mediante essas alternativas o grupo vêm resistindo às adversidades, comunicando-se, interagindo e compartilhando a brincadeira do coco em novos espaços. Nesta perspectiva, concordo com Kuhn e Silva,

A apropriação da tecnologia, quando garante contato e comunicação entre culturas, fortalece as diferenças culturais e permite um novo olhar sobre suas próprias especificidades que passam a ser valorizadas nesse novo contexto. (2017, p. 16).

Com o prolongamento da crise sanitária e do engajamento crescente do grupo Novo Quilombo na internet, obtive no espaço virtual uma alternativa de coleta de dados e usei a ferramenta da observação participante numa perspectiva próxima a que utilizei na pesquisa de campo, acompanhando, em alguns momentos interagindo e registrando

³⁶ Projeto Cidade e Cidadania (PROEX), vinculado ao Centro de Tecnologia da UFPB, formado por alunos do curso de arquitetura, que promove ações de educação urbana e protagonismo cidadão na cidade de João Pessoa.

³⁷ Link do Canal Cultura Paraibana : <<https://www.youtube.com/watch?v=aELmjaF9uzU>>. Acesso em 01 jan. 2022.

essas informações. Elucido que o uso dessa metodologia virtual é um recurso complementar, uma adaptação diante das circunstâncias impostas pelo distanciamento social. A observação em campo e a etnografia, por conseguinte, continuam sendo as principais ferramentas para o desenvolvimento desse estudo.

Com base no estudo desses dois contextos, o presencial e o virtual, construí a narrativa etnográfica da festa do coco na comunidade do Ipiranga. Apresento, portanto, elementos das experiências que foram significativas nos momentos em que tive a oportunidade de vivenciar, experienciar e compartilhar com os músicos e os brincantes da festa de forma presencial, com interlocuções dos dados e informações obtidos no ciberespaço. Esses momentos especificamente remetem aos momentos musicais, memórias e depoimentos sobre a brincadeira do coco na festa.

3.2 - CHEGANÇA

A comunidade do Ipiranga é um povoado tranquilo, com cerca de cinquenta famílias, cuja entrada existe uma placa informando a direção da “festa do coco”. Segui as orientações, e caminhei por aquela estrada estreita de chão batido. Enquanto caminhava observava os moradores locais, suas casas pequenas e seus quintais cheios de plantas e animais. Eles já sabiam que eu não pertencia àquele contexto, e de longe me perguntaram: *a senhora tá procurando a casa de quem? Aproximei-me e respondi: a casa de Mestra Ana, onde acontece a festa do coco.* Prontamente responderam-me: *“a casa da família de Ana fica lá em cima, pode andar mais um pedaço que você chega”*. (depoimento informal de moradores – nota diário de campo Jun. 2018)

Figura 32 – Entrada da Comunidade Quilombola do Ipiranga



Fonte: Pesquisa de campo

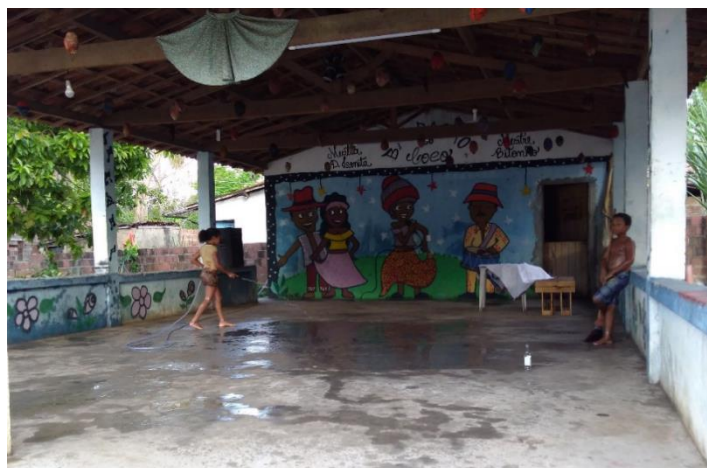
Depois de alguns minutos de caminhada, cheguei ao sítio da família Nascimento onde residem os familiares da Mestra, mas ela mesma não mora mais no sítio da família desde que a festa parou de acontecer nesse lugar. Na frente de sua antiga casa ficava o barracão para a realização da brincadeira do coco de roda, denominado com o nome da sua mãe “Mestra Lenita” e de “Mestre Bitonho”, músico muito estimado pelos moradores mais antigos e que ensinou à muita gente a prática do coco de roda na região.

O barracão, no entanto, consiste num espaço amplo, que possui teto coberto, com capacidade para um público de trezentas pessoas. Foi construído com recursos do prêmio da terceira edital Cultura Viva 2010 do Ministério da Cultura, motivo de muita honra a todos que ajudaram na construção do espaço. Na lateral do barracão há dois banheiros, na parte interna um quarto para guardar os instrumentos, os equipamentos de som e todo o material do grupo. Nas paredes, foram feitos grafites que retratavam a imagem dos mestres Lenita e Bitonho em atividade, cantando e tocando coco (figura 32).

O sítio da família Nascimento, como toda a região do Ipiranga, possui uma vasta paisagem natural. Toda essa natureza é um componente além do contexto da festa. O que sinto quando me encontro lá é de ser transportada para outra realidade, pois a noite, ao olhar o céu, tenho a sensação de que o brilho das estrelas é mais intenso por causa da ausência de luminosidade das grandes cidades vizinhas. Certo dia, por coincidência, pude acompanhar um fenômeno astrológico, a saber, um alinhamento da Lua com o planeta

Marte. Foi possível observar o céu e acompanhar todo aquele espetáculo celeste natural. Além da natureza, existe uma rica gastronomia local com comidas típicas que são comercializadas a baixo custo para as pessoas que estão ali na festa. Aquela noite prometia ser especial, uma festa das boas.

Figura 33 – Barracão Mestre Lenita e Mestre Bitonho no Sítio da Família Nascimento



Fonte: Pesquisa de campo

Com relação aos preparativos e organização do local antes da festa, os irmãos da Mestra Ana instalaram na casa dela algumas barracas com venda de bebidas e comidas típicas. Além desses produtos, estavam à venda peças de artesanato como as biojóias, que são produzidas com materiais extraídos da biodiversidade natural da região e fabricadas na comunidade. Também estavam sendo comercializados no local algodão-doce e brinquedos, tal como, pula-pula para as crianças. Ressalta-se que os comerciantes, por serem os familiares proprietários do espaço, não contribuem com nenhuma quantia nas despesas para a realização e manutenção da festa, embora sejam beneficiados por ela.

Para acessar a festa do coco, os organizadores cobram uma taxa de cinco reais àqueles visitantes que não fazem parte da comunidade. Por muitos anos, o acesso foi livre, entretanto, essa decisão foi tomada quando os custos para a realização do evento se tornaram maiores do que as condições para a sua realização. Nas conversas com a Mestra, relatou-me que esse valor em grande parte dos eventos não é suficiente para cobrir os custos e, muitas vezes, a própria Mestra subsidia as festas.

Apesar das dificuldades financeiras, a festa é um espaço para todos. Devido à longa duração do evento, é comum as pessoas levarem barracas e sacos de dormir para

pernoitar no espaço depois que a festa acaba. Mestra Ana compôs uma letra por causa desse fato, e, em algumas festas, quando as pessoas começam a procurá-la para pedir permissão para pernoitar no sítio, ela se dirige ao microfone e, antes de puxar a letra do coco, canta porque ela criou a seguinte letra: “*caboco arreia essa caiga, beba água e se assente, tano no meio da gente, no quilombo, tem respeito*”. Com isso, ela quer deixar claro que os visitantes podem ficar à vontade para pernoitarem, pois quem está ali para participar da festa “junto ao grupo”, compartilha daquele espaço como um membro da comunidade.

Além do espaço em que acontece a brincadeira, ainda, existe o museu Quilombola, onde as crianças da comunidade recebem uma formação como guias-mirins. Em dias de festa, elas (crianças) se responsabilizam pelo museu e apresentam um pouco da história, dos instrumentos, artefatos e cotidiano dos antigos moradores da região, que será detalhado mais à frente.

Ao escurecer, os portões já estão abertos. Há uma equipe que se encontra na portaria para receber os primeiros visitantes. Quem está ansioso pelo início da brincadeira aguarda nas proximidades do barracão. Às dezenove horas, as pessoas se mobilizam na montagem e organização dos equipamentos de som. E às vinte horas é a vez de Mestra Ana empunhar o microfone e dar seu boa noite. Assim, oficialmente se inicia a brincadeira e a festa do coco.

Mestra Ana, por sua vez, agradece a presença de todas e de todos, dependendo do contexto da semana, em algumas situações, fala sobre as necessidades, conquistas e lutas políticas, sociais e/ou culturais da comunidade, da região ou do país. Para concluir sua fala, convida todos os presentes para se juntarem à roda e brincarem à vontade, a seguir, puxa o refrão do coco, as pessoas respondem-na. Nesse momento, os músicos já estão posicionados, a caixa faz a chamada e a bateria começa. Os dançarinos formam a roda, e, dessa maneira, começa a brincadeira do coco no Ipiranga.

Percebi, no entanto, que as crianças, em algumas festas, são as primeiras a tomarem a iniciativa de formar a roda e começarem a brincadeira. O interesse delas e a empolgação com o momento é um sinal de que o trabalho, projetado por Mestra Lenita anos atrás, se frutificou, fortalecendo-se por intermédio dessas crianças que desde a tenra infância já absorve os conhecimentos práticos, culturais e sociais do coco de roda. A

iniciativa das crianças traz esperança para que essa manifestação consiga continuar a (re)existir e se (re)produzir ao longo do tempo.

3.3 – SONORIZAÇÃO

Sonorização significa a ação de sonorizar. A palavra ‘sonorizar’, por sua vez, é usada como um verbo transitivo direto, que remete a “tornar sonoro”, assim como um verbo intransitivo, quer dizer, “instalar aparelhagem de som num ambiente”, e intransitivo, significa “produzir som, soar” (OXFORD, 2021). Sirvo-me desse termo nas duas acepções apresentadas aqui, para explicar como esse processo acontece no dia da festa.

Para discorrer sobre este tópico, entretanto, escolhi o evento ocorrido em dezembro de 2018. Nesta data, tive a oportunidade de chegar mais cedo, acompanhando todo o processo de organização da festa, desde o momento da limpeza do salão até o final, com o dia quase a amanhecer. Essa é uma das características da festa: tem hora apenas para começar. Quando a música acaba, contudo, é o indício de que chegou fim da festa. Em algumas ocasiões, Mestra Ana intervém e pede que a música acabe, para que as pessoas possam ir para suas casas e para que ela possa descansar.

O que diferiu essa festa em particular das outras foi seu dia de realização. Ela aconteceu no primeiro sábado do mês, ao invés do último. Ao conversar com Mestra sobre essa mudança, ela me explicou que, em geral, no final do ano é habitual que eles façam essa transferência da data para não chocar com as comemorações de Natal e Ano Novo. Além disso, vale ressaltar que não existe um calendário fixo com as datas das festas.

Durante a minha pesquisa de campo, algumas festas foram desmarcadas por motivos de falecimento de pessoas da comunidade que eram próximas ao contexto da festa e do grupo; outras, por motivo de chuva intensa, fenômeno comum na região nos períodos entre os meses de junho e setembro. Nem todo ano se realizam as doze festas, uma vez que, cada evento é articulado por vez, conforme a Mestra, já ocorreram situações em que o evento teve de ser precipitadamente cancelado.

As circunstâncias analisadas por mim até este momento apontam que o objetivo da festa ainda não tem um caráter comercial, voltado para o lucro, apesar da existência de relações de trocas econômicas, de produção e circulação de bens materiais e simbólicos.

São relações de organização e articulação necessárias para a manutenção do evento. Uma dessas situações corresponde ao tema desse tópico, a saber, a sonorização, que se configura na necessidade de amplificar o som do canto usando microfones, caixas de amplificação e mesa de som. No Ipiranga, atualmente, eles ainda dependem dos amigos, apoiadores e colaboradores da festa para emprestar esse equipamento, pois a comunidade lamentavelmente não o possui. A cena descrita a seguir demonstra essa situação.

Numa noite de dezembro de 2018, a festa já havia começado, tudo transcorria bem, a roda estava cheia de brincantes, os músicos entusiasmados, a Mestra a puxar os cocos, mas, subitamente, o equipamento de som do grupo parou de funcionar. Consequentemente, todos pararam por um momento, apreensivos, à espera da Mestra encontrar uma solução. Neste dia, por um feliz acaso, o grupo convidado levou sua própria estrutura de som e prontamente emprestou seu equipamento. O contratempo, desse modo, foi resolvido e a brincadeira continuou.

Esse episódio, no entanto, despertou minha atenção impelindo-me à reflexão acerca da relevância dessa estrutura dentro do contexto atual da festa. A sonorização é um elemento imprescindível para o recente contexto da organização do evento, visto que, demonstra a importância dada ao modo como a música chega até a audiência, ou seja, como ela se propaga por uma maior distância e como atinge um número maior de pessoas. O uso de equipamentos, tais como, microfones e caixas de amplificação do som são utilizados para a parte musical do grupo. Hoje em dia, esses equipamentos são emprestados por parceiros e amigos³⁸.

Mestras, mestres, cantadoras e cantadores mais antigos, não dispunham desses aparatos com facilidade, e, no caso da festa, à medida que a audiência aumentou, esses materiais se tornaram imprescindíveis para a atividade musical, em particular dos cantores, uma vez que, amplifica a potência de suas vozes, e consequentemente reduz os efeitos provocados pelo esforço no uso da voz. Além disso, a música tem a possibilidade de atingir um número maior de ouvintes dentro do espaço. Durante a minha pesquisa presencial todos os eventos aconteceram com sonorização.

³⁸ Desde 2019, o equipamento de som usado pelo grupo pertence ao músico, professor, e ativista cultural Fabrício Formiga, que empresta o equipamento para a Mestra no dia do evento, responsável por montar e auxiliar o grupo. Quando não pode comparecer, Formiga convida alguém para substituí-lo, por enquanto o grupo não dispõe de recursos para adquirir seu próprio equipamento

A organização técnica acontece no dia do evento, na realidade, um pouco antes da festa começar. Os músicos e integrantes do grupo não possuem os conhecimentos específicos sobre esse universo da sonorização, e constantemente presenciei a regulagem do som durante a própria apresentação do grupo. Ou seja, apesar da preocupação em amplificar o som, muitas vezes não existe uma passagem de som, ou uma preocupação mais rigorosa com esse aspecto técnico.

Os equipamentos utilizados na sonorização são duas caixas amplificadas em cada extremidade do espaço, uma do lado direito, outra do lado esquerdo (figura 34), três microfones para a voz, com seus respectivos pedestais, e uma mesa de som com seis canais que interligam os circuitos. Não existem microfones para os instrumentos. Além dessa estrutura de sonorização, em algumas ocasiões foram exibidos vídeos/documentários sobre a comunidade e/ou o coco de roda. Nesses momentos foram levados, através da rede de colaboradores, projetores de som e imagem transformando o espaço em uma sala de vídeo ao ar livre.

Figura 34 – Organização do som no início da festa do coco



Fonte: Pesquisa de campo

Os integrantes mais jovens utilizam os recursos com maior confiança, cantam ao microfone com naturalidade, pois conheceram a brincadeira dentro desse contexto. Gravam e compartilham momentos da festa, usam essas mídias para gravar letras e reproduzir trechos de músicas do coco. Já realizaram a gravação de um minidocumentário sobre a prática cultural do coco no Ipiranga em parceria com a escola local.³⁹

³⁹ Curta realizado na Escola Experimental de Cinema da EMEIEF José Albino Pimentel, implementada pelo grupo Semente Cinematográfica durante a segunda edição do projeto Inventar com a Diferença:

Uma das preocupações do grupo, na época atual, é a aquisição do seu próprio equipamento de som, que revela a consciência desse elemento como algo essencial para a parte musical e sua apresentação no momento da festa. A sonorização, portanto, apesar de não ser um elemento característico e determinante para que a prática musical do coco de roda aconteça, é fundamental para o contexto da festa como performance.

3.4 – A BRINCADEIRA COMO JOGO

Ao observar, conviver e participar do contexto da brincadeira no coco de roda, comecei a perceber alguns elementos que permitem compreendê-la como jogo. Em dadas situações, a brincadeira apresenta características e objetivos que se determinam por um conjunto de regras definidas dentro da manifestação cultural e presentes na estrutura musical, na dança, no canto e no espaço da roda no momento da performance.

Para Johan Huizinga (1971, p. 13), todavia, o jogo é um elemento fundamental na compreensão da cultura. Segundo ele, é uma condição importante para a produção de conhecimento e seus significados. Em sua concepção, o jogo na perspectiva cultural pode ser definido como:

Uma atividade livre, conscientemente tomada como “não séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de qualquer interesse material, com a qual não se pode obter lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais, segundo uma certa ordem e certas regras. Promovem a formação de grupos sociais com tendências a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes.

A capacidade de prender, estimular e divertir, conforme Huizinga, se encontram no próprio jogo, a partir disso, refiro-me ao contexto da brincadeira como um jogo. Na pesquisa sobre o Ipiranga, o espaço da roda e da bateria são os lugares em que os brincantes se lançam na brincadeira, no jogo. No interior desse lugar, essas pessoas, embora não estejam disputando um valor material, estão submetidas às regras de uma

Cinema, Educação e Direitos Humanos (Universidade Federal Fluminense – RJ, Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais), contou com o apoio do Tintin Cineclube, do Centro de Artes do Estado da Paraíba (Cearte), do Grupo de pesquisa em Jornalismo, Gênero e Educomunicação da UFPB e da Prefeitura Municipal do Conde. Sinopse: encontro das crianças do grupo Clamores Antigos com os mais velhos integrantes do coco de roda Novo Quilombo, da comunidade quilombola Gurugi-Ipiranga (Conde/PB). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iuDmp-RTN6c>. Acesso em: 02 fev. 2021.

estrutura temporal rítmica lógica que conduz à voz e à dança, num espaço predeterminado, à roda e à interação entre pares no centro da roda, desafio ou disputa chamada de umbigada⁴⁰, em momento de efetuação, na terminologia de Deleuze (1974)

De acordo com o ponto de vista cultural de jogo de Huizinga, a limitação do espaço é um dos primeiros elementos identificados dos aspectos formais da natureza do jogo na festa-performance. Há momentos com tantas pessoas dançando no salão que a roda se perde. Nesses momentos a Mestra tem a consciência de pedir espaço para que a roda de brincantes se forme novamente, esclarecendo que: “o coco de roda, ele tem a roda e o meio onde vai os dois se encontra ali para fazer a umbigada”. Sem a roda, não acontece o momento da “umbigada”, e na opinião da Mestra, “a roda” tem esse significado “os dois no meio brigando para se mostrar”, e “tem que ter respeito” (NASCIMENTO, 2019).

Na primeira expressão, a Mestra se refere ao desafio dos dançarinos exibindo suas habilidades com a dança do coco de roda, é o momento em que os dançarinos exibem seus passos para todos os presentes. Para que esse momento aconteça é necessário que a roda esteja formada, visto que, ela demarca o espaço interno “respeitoso” no qual os brincantes podem se exhibir e fazer a umbigada, por isso o espaço da roda é tão importante e deve ser mantido.

Outra característica do jogo, entretanto, é ser considerada uma atividade “não séria”, assim, todos os presentes fazem parte do processo independentemente de sua habilidade ou conhecimento na prática cultural do coco de roda. Quando alguém está na roda, assume o papel de brincante, e deve estar preparado para ser tirado por outra pessoa para dançar no centro da roda, ou, pelo contrário, pode tirar alguém para dançar. É possível, contudo, sair da roda ou entrar nela a qualquer momento, não existe formalidade ou regra para ocupar os espaços na roda, o que deve ser preservado são as conexões através da dança, o passo básico e o movimento no espaço que permitem a forma circular.

Além disso, estar em roda desperta a atenção do brincante ao canto, ao passo da dança, ao coro, ao ritmo, à dupla que está no centro, às pessoas que estão ao seu lado, à sua frente e todo esse conjunto de informações. Ainda que intuitivamente, estas ações são

⁴⁰ Termo usado pela cultura popular para qualificar o movimento em que um dançarino desafia o outro à distância, empurrando sua pélvis para a frente como se fosse se encontrar com a pélvis do outro, que também faz o mesmo movimento. [o sentido da umbigada]

compreendidas durante o movimento quando se encontra no modo “jogo”, “brincante” da festa-performance. Portanto, é uma atividade “não séria”, mas é necessário que estas pessoas, nesse momento, se envolvam na brincadeira de forma intensa e integral, a fim de que o fluxo do movimento do coco de roda não pare até que a música acabe ou a pessoa decida sair da roda ou da brincadeira, mas, normalmente, ela continua na festa-performance.

Uma das características marcantes na experiência da festa-performance na brincadeira dos indivíduos do coco do Ipiranga é a de ser uma atividade livre. Isso significa que não existe um professor, ou instrutor no sentido habitual do termo. O compartilhamento de experiências se conduz pela estrutura rítmica da percussão e do canto através da sonoridade produzida pelos músicos e pela intensidade dos movimentos dos dançarinos (brincantes).

O compartilhamento pode ser compreendido como um tipo de aprendizagem cultural no qual o aprendiz tenta aprender não a partir do outro, mas através do outro (TOMASELLO, 1993, p. 25), denominada de aprendizagem colaborativa. Esse processo consiste na conjugação de pares que colaboram para construir algo novo e diferente. Apesar de existir uma estrutura lógica rítmica que coordena o canto e o passo-base, a Mestre avisa a todos acerca da liberdade de se expressar na brincadeira, ou seja, “o que não pode é ficar parado” (NASCIMENTO, depoimento informal, dez. 2018).

Desta forma, podemos dizer que a brincadeira do coco de roda, no contexto da festa-performance do Ipiranga pode ser descrita como um espaço que congrega as interações entre os sujeitos inexperientes, ou menos habilidosos, aprendizes em potencial, observadores, e aqueles experientes no coco de roda. Ao possibilitar a circulação de sujeitos, essa prática cultural se potencializa e a experiência concretizada nessa relação de envolvimento entre os participantes resultam em um sentimento de satisfação que advém do bom andamento da festa-performance, compreendido pela colaboração de todos (TURINO, 2008, p. 34).

Ao verificar, portanto, o fenômeno da brincadeira do coco de roda pela perspectiva cultural do jogo estabelecida por Huizinga, pude compreender que ela representa uma “atividade ou ocupação voluntária”, com limitações no espaço. Ademais, percebi um conjunto de regras determinadas e compreendidas socialmente (não estão formalmente escritas), “acompanhada de um sentimento de alegria, e de uma consciência

de ser diferente da vida cotidiana” (1971, p. 33), que se exerce mediante um processo de interações sociais colaborativas, mediadas pela interseção entre música, dança e canto, no espaço-tempo da festa-performance.

3.4.1 – Interação na brincadeira do coco de roda

Na festa do coco, a brincadeira é o momento de interação entre os visitantes e o grupo Novo Quilombo. O compartilhamento de experiências se estabelece através da festa-performance, e comanda toda a duração do evento. Os músicos na bateria, Mestra Ana no canto, outros brincantes presentes na roda dançam e respondem em coro. Para a Mestra “não existe certo ou errado”, existe apenas a vontade de se colocar em movimento (NASCIMENTO, depoimento informal, dez., 2018).

A brincadeira, no entanto, segue seu ritmo, sem hora para acabar. A Mestra é responsável pelo canto no grupo, mas as pessoas têm a liberdade de cantar durante a festa, basta pedir o microfone e cantar. Isso acontece nos outros espaços da brincadeira, na dança e na bateria. As pessoas podem ir ao centro da roda e realizar a umbigada, se assim desejarem, como também têm a possibilidade de tocar os instrumentos da bateria junto aos músicos mais experientes.

A liberdade de experimentar e de aprender na prática, amplia as possibilidades de experiências dos brincantes que estabelece uma relação de envolvimento e afetividade entre os participantes, resultado desse compartilhamento e troca de vivências. A festa funciona como polo aglutinador de experiências entre pessoas com conhecimento no coco de roda e os que estão dispostos a aprender. Até hoje, para o grupo Novo Quilombo, o evento ainda é o principal mecanismo de ensino-aprendizagem da prática do coco de roda para os membros mais jovens da comunidade e participantes do grupo. Por isso, acredito que esse atributo é determinante para o caráter colaborativo e participativo no momento da brincadeira mais do que numa apresentação formal.

No que se refere ao canto, a coletividade simboliza o aspecto mais importante da música cantada no coco de roda. Todos na roda têm a função de responder aos versos puxados pela Mestra. Os temas das letras/versos remetem a contextos e histórias do cotidiano da comunidade e às condições sócio-históricas do povo negro. Nessa textura, a solfa como os brincantes do grupo Novo Quilombo denominam o canto é repetida até que o cantor decida mudar ou parar, e dependendo da situação, a mesma

música pode ser repetida por horas. Existe uma inegável conexão entre a estrutura rítmica musical do canto com a percussão e a dança, estimulada pelos participantes durante toda a prática.

A relação entre canto e movimento se percebe pela intensidade do passo dos brincantes na roda, isto é, se a Mestre “puxa” os cocos com uma divisão métrica das palavras num tempo mais subdividido, como por exemplo os trava-línguas, tem-se a percepção corporal de que a brincadeira e a resposta do coro estão mais rápidas. Quando os músicos, por sua vez, aceleram o andamento do acompanhamento rítmico, os dançarinos reagem a essa mudança acelerando seus movimentos de acordo com as acentuações e o andamento do acompanhamento musical da percussão e do canto da Mestre.

Cada vez que a Mestre “puxa” os cocos com um tempo métrico do canto menos subdividido ocorre o contrário, isto é, o coro tem um tempo maior entre a resposta e o verso cantado por ela. O tempo de respiração entre uma resposta e outra é bem maior. Os músicos mantêm o andamento do acompanhamento rítmico em conformidade com o canto da Mestre, assim como a dança segue o fluxo do movimento com um andamento mais lento.

O corpo é imprescindível para a brincadeira. Ele se põe em movimento por meio da música e da dança durante todo o decurso da festa- performance. É comum as pessoas assimilarem a prática do coco de roda à “dança do coco” devido à estável ligação da expressão corporal com a manifestação. É importante evidenciar, contudo, que essa expressão corporal está diretamente conectada a uma estrutura musical, e, por essa razão, é denominada nesta tese como uma prática músico-corporal.

A prática da “umbigada” no coco, conforme Mestre Ana, se cumpre na roda. A roda, por sua vez, se delimita por espaços interno e externo, em que todos os brincantes estão voltados para o espaço interno dela; no centro, uma dupla de dançarinos faz sua exibição como uma espécie de desafio onde um tenta dar uma “umbigada” no outro. Nesse momento, o dançarino expõe suas habilidades corporais na dança, além da coreografia específica do coco, cabe aos dançarinos/brincantes cantarem em “resposta” aos versos entoados pelo “puxador” do coco.

A intersecção entre música e dança no coco do Ipiranga efetiva a interação das pessoas mediante a brincadeira na roda. O compartilhamento de experiências, portanto, é

conduzido pela estrutura rítmica da percussão e do canto através da festa-performance e de todas as pessoas que dela participam.

3.5 – “ALEGRIAS”

Com o avanço da vacinação e a diminuição dos casos de contaminação de Covid 19 no estado da Paraíba e na região do Conde, gradualmente as atividades presenciais começaram a retornar em 2021. As atividades coletivas passaram a ser realizadas, no entanto, com distanciamento social, evitando aglomerações e com o uso das medidas básicas de segurança recomendadas pela Organização Mundial de Saúde.

Nesse cenário, após ser vacinada e constatar com a Mestra que todos os moradores da comunidade tomaram, pelo menos, a primeira dose da vacina, retomei as atividades de campo. As festas infelizmente ainda não estão acontecendo (2022), mas o grupo Novo Quilombo já deu início à realização de pequenos encontros dentro da comunidade para um número limitado de pessoas. Nesses encontros, participam apenas os moradores e alguns convidados, amigos próximos da Mestra.

Ao saber dessa movimentação, entrei em contato com a Mestra, solicitei o acompanhamento dos próximos encontros, uma vez que precisava concluir a minha pesquisa e essa vivência seria importante para coletar mais dados da prática do coco de roda, das pessoas e do contexto do Ipiranga. Então, no dia 25 de setembro de 2021, planejamos um encontro no Museu Quilombola do Ipiranga, que promoveu uma tarde de muita vivência no quilombo.

Como não seria mais possível acompanhar as festas, em virtude do prazo para a entrega da tese se aproximar, decidi transformar essa experiência na última parte desta etnografia, visto que uma transcrição fria de uma entrevista perderia a riqueza e complexidade das falas de Mestra Ana, de sua troca e compartilhamento de conhecimento sobre o coco de roda, da festa e todos os momentos que vivenciamos naquele dia.

Minha chegada ao Ipiranga se deu por volta de uma hora da tarde. Mestra Ana estava a me aguardar no Museu, que, ao longe, era possível perceber algumas mudanças naquele espaço. A primeira modificação analisada foi o antigo local da festa, a saber, estava desativado, os grafites na parede não existiam mais, apenas uma fria tinta branca, o salão onde antigamente brincávamos e fazíamos a roda estava ocupado com materiais e ferramentas agrícolas. Aquela imagem me tocou, definitivamente ali não parecia mais

o espaço da festa. Continuei, contudo, minha pesquisa, cabisbaixa, caminhando em direção ao museu para encontrar-me com a Mestra.

Aproximei-me, em silêncio, pois ela estava gravando um vídeo para os editais culturais lançados pela Secretária Estadual de Cultura do Estado (SECULT) a Lei de Auxílio Emergencial Adir Blanc. Em poucos instantes aquela tristeza de ver o barracão desativado se tornou o primeiro momento de alegria desse dia. Encontrar-me com a Mestra, depois de dois anos de distanciamento foi uma emoção indescritível, seu sorriso, seu abraço de boas-vindas ficaram marcados como um dos momentos mais significativos de minhas visitas ao Ipiranga.

A conversa, entretanto, teve início no mesmo instante que nos encontramos, na realidade, tínhamos muito assunto para atualizar. Dois anos de isolamento não foram “brincadeira”. Ela iniciou o assunto narrando sobre a nova sede, como estavam os preparativos para iniciar as obras e o andamento do projeto. Segundo a Mestra, eles estão dependendo somente dos registros legais (a escritura) para iniciar a construção, os quais já estão sendo encaminhados. Outro acontecimento mencionado por ela é que não está morando com a família, mudou-se do sítio, pois decidiu morar um pouco mais afastada, desde que a festa parou de ser realizada no antigo espaço.

A respeito do Museu Quilombola, ela me relatou que o espaço permanecerá no mesmo local, ou seja, nas propriedades da família Nascimento. Questionei-lhe acerca da futura intenção de transferir o museu para uma nova sede, ela me respondeu que não seria economicamente viável por causa dos custos para execução da transferência e da instalação, além do trabalho para desmontagem e remontagem dele (o museu).

Depois dessa conversa inicial no museu, dirigimo-nos para debaixo de uma mangueira. A Mestra armou a sua rede, sentei-me num banquinho próximo com meu gravador e com meu caderno de anotações, assim iniciamos um longo diálogo. Lembro-me de que a minha primeira pergunta foi a seguinte: “- *Dona Ana, para a senhora, o que não pode faltar para cantar no coco de roda?*” E ela prontamente respondeu: “*Oxe Katiusca! animação, né?*”. Esse foi, então, o segundo momento de alegria daquela tarde, pois, nós ríamos bastante com a espontaneidade da resposta.

Constatei que, com efeito, a animação e a alegria são a base dessa manifestação cultural, e que está presente no contexto da festa. É o molho, é o tempero que está dentro da dança, do canto, do ritmo, da troca com o outro. Nunca presenciei alguém triste na

brincadeira do coco de roda, assim como ninguém triste permanecer triste enquanto brinca. Desse modo, a alegria é o que consolida e move o momento da brincadeira. Depois desse momento de descontração, a Mestra segue o pensamento e também ressalta que o canto do coco é uma ferramenta que quer dizer algo.

Nas letras os cantos eles têm que trazer um pouco da história da comunidade, ele tem que trazer um pouco da luta, ele tem que trazer um pouco até da situação política que a comunidade vive, que o país vive, e a gente não pode deixar de usar essa ferramenta pra gritar, pra gente dizer que não tá bom. E tem coisa que a gente faz minuciosamente, quem entendeu, entendeu, tem coisa que a gente já vai direto ao assunto né, aquela tapa na cara mesmo... Eu acho que não pode faltar esse grito de guerra do dia a dia que a gente vive, do sofrimento que a gente passa como quilombola, como mulher, como nordestina, como brasileiro, então tem que trazer tudo isso nas músicas. (NASCIMENTO, entrevista, set., 2021).

Na fala de Mestra Ana, a letra do coco de roda no Ipiranga integra passado, presente e futuro, ou seja, é uma ferramenta cultural e política. Nesse sentido, passei para o assunto da festa, questionando-a acerca da importância de realizá-la. E sua resposta foi “o pertencimento”. A partir da festa o quilombo do Ipiranga se tronou mais conhecido, conforme a Mestra, a comunidade conquistou, em termos de qualidade de vida, por causa do coco de roda, projetos que chegaram através de parcerias, tais como, “projetos de moradia, aula de reforço, oficina de palete com o Instituto Federal da Paraíba, e muitos outros... tudo via coco de roda”. (NASCIMENTO, entrevista, set., 2021).

Em relação à minha pergunta sobre as futuras perspectivas do novo espaço, obtive como resposta que a ideia é que o Novo Pavilhão do coco seja um espaço social e cultural que abrangerá não somente a comunidade do Ipiranga, mas também toda a região carente desse tipo de estrutura. Nesse momento, deslocamo-nos para o terreno onde será construído o local de realização da festa. Trata-se de um lugar amplo, situado próximo da rodovia PB-008, que possui fácil acesso para moradores e visitantes. Uma nova fase se inaugura para o grupo Novo Quilombo e para a comunidade do Ipiranga, que estão à espera da realização dessa obra.

No momento seguinte ao diálogo sobre o novo espaço, no entanto, questionei Mestra Ana, “- e se a senhora não estiver mais presente, o que acontecerá com tudo isso?” Ela refletiu, e disse: “Eu queria que tivesse umas dez Anas, mas eu acho que já tem umas sementes”, fazendo menção a alguns nomes, dentre eles, os sobrinhos e algumas meninas do grupo. Relatou-me que já vê algumas pessoas do grupo com “instinto” e com

capacidade de prosseguir com esse trabalho. Hoje em dia, essa preocupação já é “um pouco menor”, diz ela. As filhas de Mestra Ana, não querem essa missão, mas, por outro lado, há outras pessoas do grupo e os coletivos que se formaram pela região, frutos desse movimento da festa, pessoas que ela sabe que pode confiar caso, “Eu, (Ana) não esteja aqui”.

Prosseguimos a caminhada saindo do terreno do Novo Pavilhão para uma pequena sede cultural, um espaço que fica a poucos metros, em que temporariamente estão sendo guardados os instrumentos musicais, roupas e materiais do grupo. Nesse local atualmente estão sendo confeccionadas as biojóias do grupo, que se tornou fonte de renda, isto é, um projeto paralelo ao coco de roda que serve para custear despesas com o grupo e com a construção do Novo Pavilhão, além de renda para os próprios artesãos. Ao apreciar aquelas lindas peças, feitas com materiais provenientes da natureza, encantei-me por uma delas em especial. A Mestra ao perceber meu fascínio, revelou: “*cada peça tem um nome, veja qual o nome dessa aí?*”, por coincidência, a peça se chamava “alegrias”, esse foi nosso terceiro momento de alegrias e risos daquela tarde.

Figura 35 – Colar Alegrias – Biojóias produzidas pela comunidade do Ipiranga



Fonte: Visita de Campo setembro 2021

Finalizei a visita oficialmente, sentindo-me feliz de ver esperança, resistência e alegria naquelas pessoas, que apesar de enfrentarem algumas adversidades, continuam progredindo depois de um longo período sem festas. Entendi que o espaço é muito importante, mas não é determinante, pois mesmo sem a sede do Novo Pavilhão pronta, o grupo já se movimenta para realizar, a partir de outubro deste ano, suas primeiras festas

na comunidade, de forma restrita, apenas para convidados e moradores. Antes de partir, contudo, aproximei-me de Mestra Ana e perguntei o que significava o coco de roda para ela. Termino essa etnografia com suas palavras:

Eita, coco de roda é cultura, é história, é vida, é morte, é resistência, é tudo... é muito forte. Eu digo a vocês porque a festa do coco acontecendo aqui, eu acordava cinco horas da manhã para fazer a feira, comprar o material para fazer as comidas típicas, chegava da feira matava galinha, preparava carne, cozinhava macaxeira, ligava para os grupos, faz isso, faz aquilo, engarrafava as bebidas, corre para lá, corre pra cá, e quando dá seis horas da noite que você tá suada feito uma tampa de chaleira, você diz: eu não vou aguentar, tô cansada demais. Aí entra no quarto fecha a porta, bota a perna pra cima três minutos, num é mais que isso... E aí quando o bombo começa a tocar você aguenta até cinco da manhã, dorme uma hora de sono e acorda sem tá cansada, só pode ser uma coisa mágica um negócio desse, porque não é normal não viu... e tem gente que diz assim: você cantando ali, mas a voz era da sua mãe, tem a ancestralidade também. (NASCIMENTO, entrevista, set., 2021).

3.6 – “BOTO O BARRO NA PAREDE QUERO VER SUBIR O PÓ”: OFICINA DE CONSTRUÇÃO DE TIJOLOS PARA O NOVO PAVILHÃO

Em dezembro de 2021, exatamente no dia quatro, um passo importante no processo de edificação do novo espaço da festa do coco foi posto em prática. Toda a equipe de professores envolvidos no projeto compareceu ao Ipiranga a fim de apresentar o projeto definitivo e de ministrar a oficina de construção de tijolos de barro que serão utilizados no processo de edificação.

Às nove horas da manhã, teve início no antigo barracão da festa do coco a primeira oficina e o mutirão para a construção desses tijolos. A oficina é uma realização da parceria entre o Trama, o Escritório Modelo de Arquitetura da Universidade Federal da Paraíba, e o grupo de pesquisa Tektonikcas (especializado em tecnologia e em sustentabilidade na arquitetura) e a empresa Bio – estrutura engenharia do professor Fred Rosalino que trabalha com bambu – Brasília.

A oficina e o mutirão me propiciaram, todavia, uma rica vivência em conhecimento nos campos da bioarquitetura e da bioconstrução, cujos materiais utilizados na construção não terão um processamento industrial muito influente, isto é, devem ser materiais renováveis. Desse modo, esse tipo de edificação reduz a quantidade de emissão de CO₂ para a atmosfera.

A primeira técnica utilizada foi a oficina de tijolos, conhecida na linguagem técnica como adobe, que consiste em blocos de terra crua que não levam queima, moldados em fôrmas por processo artesanal ou semi-industrial. Para esse tipo de trabalho foram empregados apenas argila, cimento, água e uma máquina especializada para prensar a argila no formato do bloco de tijolo.

Durante todo o dia, a rede sociocolaborativa, composta de algumas pessoas da comunidade, integrantes do grupo Novo Quilombo, professores, pesquisadora, a Mestra, amigos, estudantes e estagiários, se reuniu em prol do projeto do Novo Pavilhão do coco de roda. O Novo Pavilhão se define como uma edificação que já nasce baseada em tecnologias renováveis do barro, o mesmo barro que antigamente era motivo de se realizar um coco de roda na comunidade.

O contexto hoje é diferente, mas a matéria-prima permanece a mesma, o barro ou argila é base tanto do coco do Ipiranga, quanto da construção de seu novo espaço para a brincadeira, deixando de ter o caráter comunitário e passando a ter uma estrutura produtiva organizacional. O Novo Pavilhão ainda se encontra no estágio inicial do processo de edificação, conforme o planejamento apresentado em dezembro de 2021, o projeto será concluído até o final de 2022. A proposta do projeto é que sejam utilizados materiais disponíveis na própria comunidade.

Uma das vantagens de construções em adobe é seu baixo custo. A matéria-prima do tijolo será aproveitada da melhor forma possível, ou seja, a construção se torna muito resistente e suportam muito bem as altas temperaturas. A matéria orgânica, como palha ou esterco, oferece uma proteção térmica, que garante uma temperatura mais amena para o local. A construção do tijolo a partir do barro encontrado na comunidade será usado nas paredes. A estrutura da cobertura será feita de bambu, entretanto, essa etapa faz parte das próximas oficinas que estão previstas para o mês de janeiro de 2022.

Com o tempo o Novo Pavilhão ganha forma. A professora Germana, por sua vez, é a responsável pelo projeto e fez a apresentação dele para todos. Ao ver e ouvir sua empolgação e suas explicações, assimilei a importância das redes sociocolaborativas para a festa do coco de roda. Ainda que o vínculo não tenha sido formado dentro da festa, é possível perceber que a professora acredita no projeto ou na “ideia” da festa, visto que ela abraçou esse projeto de construção e percebeu nessa parceria a possibilidade de

integração da concepção do seu grupo de pesquisa com as necessidades do grupo Novo Quilombo. Apresentou-nos, contudo, o projeto do Novo Pavilhão e as informações necessárias sobre a concepção que envolve a bioconstrução, a edificação e o cronograma de atividades para cumprir as etapas de construção dos materiais empregados em cada fase.

O professor Perazzi, em seguida, conduziu a parte prática da oficina, mostrando-nos como efetivamente deve ser coletado o barro, preparado e fabricado os tijolos. A primeira etapa do processo consiste na escolha e seleção do barro: os professores demonstraram que o trabalho exige um preparo maior, ou seja, antes de tudo, eles identificaram o local com a terra para ser utilizada e nós fomos até o local indicado para extrair esse barro.

Para a oficina, no entanto, utilizamos dois carros de mão cheios de barro, de modo que todo o barro segue para o ciclo de peneiramento. Depois que o barro estivesse todo peneirado, era colocado novamente no carro de mão (o carro tem que ficar totalmente cheio, até a borda). À essa medida adicionam-se três garrafas pets de um litro cheia de cimento, realizando a mistura com uma pá a fim de que, em seguida, seja acrescentado um pouquinho de água. O próximo passo é colocar essa massa dentro da máquina de prensar tijolos e retirar o adobe pronto. Os operários colocam os tijolos para secar durante três dias, cobertos por uma lona, por fim, eles serão empilhados.

Inicialmente demoramos para encontrar o ponto da massa, depois de errarmos e desperdiçarmos três misturas, conseguimos encontrar o ponto ideal para que os tijolos ficassem inteiros. Retirar o tijolo da máquina, colocá-lo no chão com cautela para não o quebrar, foi um grande desafio. Se pegarmos na parte errada do tijolo adobe, ele se desmancha por inteiro. A minha experiência na manipulação dos tijolos infelizmente não atingiu a habilidade técnica necessária, na realidade, todos os tijolos que tentei pegar se quebraram. Então, fiquei com a função de abastecer a máquina e cuidar do ponto da massa, a qual desenvolvi bem. Durante a manhã, não conseguimos produzir muitos tijolos, ainda estávamos nos adaptando as técnicas aprendidas muito recentemente. Mas, após o almoço, quando retomamos o trabalho com mais intensidade, conseguimos produzir trinta e cinco tijolos.

No final da tarde, aproveitei para tomar um café com a Mestra que me explicou um pouco sobre a nova ideia do projeto. Conforme seu relato, durante o dia funcionará

um restaurante dentro do espaço, além de uma lojinha onde serão expostos os trabalhos das biojóias. A ideia é que seja um espaço não somente para a festa, mas também para outras atividades culturais, tais como, oficinas, aulas de construções de instrumentos, de canto, de dança bem como outras propostas.

Ainda é muito cedo para saber como será a festa no Novo Pavilhão, mas posso dizer que antes de ser inaugurado, já criou novos laços e vínculos importantes para reunir novos membros para a rede sociocolaborativa. As pessoas que hoje atuam à frente do projeto de planejamento, da execução e da construção do Novo Pavilhão, embora não pertençam do contexto cultural do coco de roda, ou não terem participado de uma festa até o momento, comungaram e abraçaram a ideia de que o coco de roda não é apenas uma prática de resistência cultural, mas também territorial.

As coisas do meu quilombo

(Novo Quilombo)

*Jurandi toca o gazá, Elias toca o bombo,
Como é bonito de ver as coisas do meu quilombo,
As meninas rodando a saia, Elias tocando o bombo,
Como é bonito de ver as coisas do meu quilombo,
O povo dançando coco, Elias tocando a bombo,
Como é bonito de ver as coisas do meu quilombo
Como é bonito de ver as coisas do meu quilombo.*



CAPITULO IV - A FESTA- PERFORMANCE

4.1 – O LUGAR DA FESTA

Tomei conhecimento da festa do coco por intervenção de um convite para uma apresentação com meu grupo de percussão Círculo de Tambores. Lembro-me de que, naquela época, a festa acontecia em um bar no meio de uma área rural, afastada dos grandes centros, com pouca estrutura de som, e algumas pessoas em roda cantando e tocando; outras, como eu, a observar. A experiência de contemplar as pessoas brincando o coco de roda pela primeira vez foi muito significativa, naquele instante, identifiquei-me com a atividade e continuei a frequentar o espaço. Recordo-me como se fosse hoje aquele dia. O ano de minha primeira visita foi 2012.

Nessa trajetória, como brincante da festa do coco do Ipiranga, percebi as transformações na estrutura e na organização do evento que ocorreram ao longo do tempo. Para descrever essa linha de tempo nesta tese, servi-me dos seguintes critérios, a saber, as mudanças de local, o espaço físico e a estrutura da festa. Introduzo, contudo, a narrativa a partir de seu primeiro endereço que se situava no Bar do Seu Pedro, por conseguinte, trato do período em que foi construída uma estrutura, na propriedade da família da Mestra Lenita - o Barracão Mestra Lenita e Mestre Bitonho, enfim, discorro acerca do momento atual da festa, o projeto de construção do novo pavilhão.

Durante dez anos de atividades, a festa do coco se dirige para o seu terceiro endereço. Espero e desejo que a festa volte a acontecer o mais breve possível. Enquanto isso, recorri à memória, coletiva e individual, dos envolvidos nesse contexto para entender as características, processos e mudanças na organização e realização do evento. Além disso, busquei conhecer quais são os limites, desafios e perspectivas para que essa festa continue a (re)existir.

4.1.1 – Bar do Seu Pedro

No início de 2009, através de negociações com o proprietário de um bar da comunidade do Ipiranga, as Mestras conseguiram um espaço para a realização da festa do coco, realizando o evento no último sábado de cada mês. O dono do estabelecimento, Seu Pedro, era o pai biológico de Ana, um senhor muito truculento, na cintura empunhava

um facão e exibia o artefato afirmando que estava preparado para garantir a segurança do local.

Ao lado do estabelecimento, havia um espaço com área coberta (figura 31), piso de cimento, onde se encontravam as mesas e os clientes do bar. No dia da festa, nesse local, se realizava a brincadeira do coco. Paulatinamente, a novidade quanto à realização da festa se espalha na comunidade e na região. Aparecem os primeiros visitantes no evento, cujo público inicial é composto de estudantes, professores, e pesquisadores de municípios próximos, sobretudo, de João Pessoa.

Figura 36 – Vista da frente do bar do seu Pedro, local da primeira festa do coco



Fonte: Fideles (2019)

Naquela época de consolidação da festa do coco de roda, a professora e pesquisadora Ignez Ayala visitou a comunidade do Ipiranga. Ela realizava um projeto de registro e levantamento sobre a situação dos grupos de coco na Paraíba. A aproximação entre a academia e a comunidade definiu a disseminação da festa na capital e em outras regiões do país. Com essa pesquisa, foram feitos os primeiros registros do grupo em áudio, que foram divulgados em uma coletânea chamada “Cocos, Alegria e Devoção”⁴¹. A festa, desse modo, passou a atrair pessoas ligadas à cultura popular em vários âmbitos do conhecimento, tais como, música, antropologia, história, sociologia, política e também economia.

⁴¹ Link da coletânea no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=9KBjgx4CfTE&t=6s>. Acesso em, 02 mai 2021.

A expansão turística do litoral sul paraibano, todavia, contribuiu para a amplificação da divulgação do evento. A oportunidade de vivenciar a prática cultural “tradicional” daquele local despertou a curiosidade, atraindo a visita de turistas de vários lugares do mundo. Essas pessoas, além de procurar pelos recursos e belezas naturais, também buscam conhecer os bens culturais locais. Os agentes turísticos locais, contudo, rapidamente se deram conta desse potencial, diante disso, começaram a trazer os turistas para conhecer a festa, dando início ao seu processo de expansão.

A festa, a princípio, tinha o caráter comunitário em evidência. Era comum cada pessoa levar um prato de comida para, no final da roda, organizarem uma mesa farta que era compartilhada entre os brincantes do grupo e os visitantes. Com o tempo, essa prática foi deixando de ser visível. Hoje não existe mais esse costume, isso implica que as comidas e bebidas são comercializadas pelos moradores, transformadas em fontes de renda extra para esses sujeitos.

Nessa fase inicial, a Mestra Ana lembra que na hora da brincadeira do coco, a participação na roda pelos visitantes e membros da comunidade acontecia de forma tímida. As pessoas hesitavam em entrar na roda se não estivessem vestidas com a roupa do grupo.

Na época, eu lembro que a gente começou no bar do Augusto⁴² lá em Gurugi e depois viemos aqui para Pedro, como a gente ia brincar com a farda do grupo, com a blusa, a saia que a gente ia se apresentar lá fora, as pessoas ficavam recuadas, ninguém entrava na roda. E a gente perguntava por que, eles diziam “não, é coco de farda”. Então a gente decidiu, “olha, ninguém vem com a farda do grupo, vem todo mundo à vontade, com qualquer saia, os homens com qualquer calça, sem a camisa do grupo”, e aí começou as pessoas a entrarem, a brincarem, a querer participar, e aí a gente viu que era por aí. (NASCIMENTO, 2013).

Ao perceber a situação, Mestra Ana decidiu tirar o uniforme do grupo no momento da festa do coco para incentivar a entrada de todos na brincadeira. Ademais, determinou que o figurino deveria ser usado nas apresentações fora da comunidade. A distância entre o público e a roda se tornou mais estreita, e, aos poucos, as pessoas começaram a sentirem-se mais à vontade para participar da brincadeira, entrando na roda, por vezes, arriscando-se na umbigada.

⁴² Nesse local o grupo realizou as primeiras brincadeiras, mas a atividade não acontecia com a regularidade e organização no formato de um evento.

O espaço, no entanto, era aberto para todos, ou seja, não existia a cobrança de ingressos. À medida que a “fama” do evento se estendeu pela região, grupos e mestres locais se aproximaram e também se apresentaram na festa. Essa prática de trazer artistas e outras manifestações permanece, faz parte da programação das festas na atualidade, e proporciona uma troca de conhecimentos e fortalecimento do movimento de valorização desses artistas populares locais.

Em 2013, quando as festas estavam se desenvolvendo bem, o proprietário do bar, Seu Pedro, faleceu e o espaço mudou de administração. Esse episódio marca a transição do evento para os novos rumos, mas, em consequência disso, a festa não se realizou durante três meses. As organizadoras da festa, Lenita e Ana, por sua vez, estavam apreensivas com o futuro do evento. Em julho daquele ano, elas retomaram a atividade, porém o novo proprietário, sobrinho do seu Pedro, convidou alguns músicos de sua preferência para tocar forró no dia da festa, gerando um conflito. Essa atitude provocou a insatisfação das Mestras e do seu grupo, pois, não gostaram de dividir o espaço do evento com outro grupo que não tivesse afinidade com a proposta da festa organizada por eles. Diante do impasse de opiniões e visões culturais distintas com o novo proprietário, a solução foi buscar um novo endereço.

Nessa época, o grupo Novo Quilombo foi contemplado com o Prêmio Cultura Viva (2010), no âmbito das ações que integram o Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura, que se dirige às iniciativas desenvolvidas por gestores, grupos informais, organizações da sociedade civil, cujo objetivo é mobilizar, reconhecer e dar visibilidade às práticas culturais em todo o território brasileiro. Os recursos da premiação permitiram ao grupo construir um barracão, comprar figurinos e instrumentos. Mestre Lenita consultou seus familiares e, com o consentimento de todos, decidiu erguer uma nova estrutura nas terras pertencentes à família Nascimento. Nesse espaço, se inicia um novo momento na história da festa.

4.1.2 – Barracão Mestre Lenita e Mestre Bitonho

Em novembro de 2013, inaugurou-se o novo espaço para a realização da festa do coco. O barracão foi construído onde anteriormente havia a casa da Mestre Ana,

inaugurado com o nome Mestra Lenita e Mestre Bitonho⁴³. Ao escolher as terras de sua família como lugar da festa, esta, de certa forma, passa a ser “subordinada à vontade” das pessoas que moram ali. No decorrer do tempo começarão a surgir algumas tensões entre esse fluxo de pessoas da comunidade, os visitantes de fora e os residentes do espaço. Mestra Lenita enquanto estava viva, sendo a moradora mais antiga, garantia o respeito, uma vez que, sua autoridade mantinha a harmonia no local entre seus familiares.

Com uma nova estrutura, os custos para a realização da festa aumentaram e, muitas vezes, para Mestra Ana, responsável pela organização, não era possível assumir as despesas de manutenção do evento, situação que recorre até hoje. De variadas formas, ela se unia às pessoas próximas e simpatizantes da festa para realizar ações que ajudavam a financiar uma parte desses custos, dando origem à rede sociocolaborativa. Entre essas ações, houve a oportunidade de uma assessoria do SEBRAE⁴⁴ para colaborar no planejamento e organização financeira do evento. A primeira iniciativa proposta estabeleceu o recolhimento em dinheiro para a entrada dos visitantes de fora da comunidade.

Por coincidência, eu estava presente no dia em que a nova medida foi posta em prática. Essa mudança causou um estranhamento inicial por parte de alguns indivíduos que achavam essa atitude uma abertura para a “espetacularização⁴⁵ da brincadeira na festa”. É difícil separar ou isolar a relação entre a dimensão estética e a dimensão material, “uma vez que todas as manifestações da cultura popular ocorrem no interior do sistema capitalista, portanto, concordo com Canclini ao afirmar que “deve-se encontrar uma maneira de compreendê-los juntos” (1989, p. 12).

A questão materialista da festa, no entanto, aparece no contexto deste estudo, ainda que brevemente, visto que, é interessante para a compreensão do fenômeno

⁴³ Mestre zabumbeiro do Ipiranga, conhecido por sua animação e empolgação na habilidade com o instrumento, comprometido com a prática do coco de roda na região. Faleceu na véspera da inauguração do novo barracão, em sua homenagem colocaram seu nome no barracão.

⁴⁴ Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, é uma entidade que apoia e fomenta a criação, expansão e a modernização das micro e pequenas empresas. Além disso, possui consultores e especialistas que realizam formações através de cursos, oficinas e palestras. No Ipiranga, a comunidade recebeu uma consultoria sobre economia criativa, turismo e gestão financeira.

⁴⁵ Processo vinculado a uma mercantilização das formas culturais tradicionais, que são apropriadas dos seus circuitos comunitários por agentes externos a serviço do turismo e do entretenimento.

produtivo, chave para que a dimensão estética possa se (re)produzir⁴⁶. Segundo Canclini (1989, p. 83), para que possamos entender melhor esse processo entre o econômico e o cultural, devemos examinar de forma conjunta o processo de produção, circulação e consumo que ocorre dentro dessas culturas ou práticas culturais. Analisei, por conseguinte, as relações econômicas da festa por essa diretriz.

O valor pago na entrada da festa é o mesmo desde que foi instituído. Acredito que essa decisão reforça a ideia de colaboração dos visitantes, pois o que está sendo ofertado não é a venda de uma mercadoria na concepção de seu valor de troca, mas, sim, um “produto” ou serviço em sua forma de valor de uso. A intenção não é o lucro, mas a manutenção do processo de realização do evento. Essa é, afinal, uma das militâncias do grupo Novo Quilombo, contudo, “nada é de graça⁴⁷”.

No que concerne ao valor cobrado na entrada, existe a caracterização da festa enquanto evento privado, e, portanto, a prefeitura argumenta não poder disponibilizar verbas, e/ou apoio para a realização da festa. Nesse impasse, Mestra Ana vai à procura de outros apoios e, muitas vezes, coloca do próprio bolso o valor necessário para custear as despesas. Depois da consultoria do SEBRAE, é evidente que o aumento do número de pessoas no evento influencia, diretamente, no aumento dos gastos para sua realização.

No espaço, os familiares da Mestra, moradores do local, instalam suas barracas que se destinam à venda de bebidas e comidas, mas, nenhuma parte desse dinheiro totalizado é reinvestido na festa, ou seja, cada um fica com seu lucro e/ou prejuízo. Esse tema é algo bem delicado para a comunidade, pois, ao longo do tempo essa prática provocou rupturas na produção/organização da festa, que verificaremos no decorrer desta pesquisa.

A subordinação da festa ao espaço da família Nascimento, com efeito, trouxe um desgaste para o processo de realização e produção do evento. Isso ocorreu, porque, o fluxo de pessoas que frequentam o evento aumentou, além dos problemas financeiros, surgem problemas relacionados ao uso e venda de entorpecentes ilícitos dentro do espaço. Obviamente, esse fato provocou a reação de alguns moradores que passaram a pressionar

⁴⁶ Produção compreendida enquanto uma categoria das relações necessárias para que satisfaçam as condições básicas para a realização da festa. E Reprodução configurada como o fator que dá continuidade ao processo. Utilizei o prefixo (re) para reforçar o entendimento destas duas dimensões do fenômeno.

⁴⁷ Expressão popular que significa “nada é fácil” ou “nada vem de graça”. Pois, de alguma maneira, existe um custo financeiro para executar um serviço ou prática quando estamos num sistema capitalista.

a Mestra Ana para solicitar intervenção policial dentro da festa. Porém, a Mestra Ana é totalmente contra a intervenção militar dentro da festa devido a sua história de luta e militância política na época dos conflitos pelas posses de terra na região. Ao tomar essa decisão, cria-se um impasse e um conflito de interesses sobre a continuidade do evento no espaço.

Diante do aumento recorrente das despesas para a realização da festa, e das questões de segurança que surgiram, Mestra Ana decide pedir para os comerciantes da família uma pequena contribuição para ajudar na manutenção do evento. Seu padraço, entretanto, como um dos moradores mais antigos do lugar não permitiu esta cobrança entre os familiares. Assim sendo, dei-me conta de que ainda que a prática cultural do coco de roda e a festa apresentem elementos comunitários e coletivos, as atitudes descritas acima reafirmam diferenças existentes entre as relações sociais e econômicas dentro dela.

Para compreender a festa nesta perspectiva materialista, todavia, é necessário conhecer sua dimensão social, cultural e, sobretudo, sua estrutura interna, que, por sua vez, é dinâmica. Investiguei (objeto de análise), por isso, o fenômeno enquanto processo e não resultado. Apoiada nessa abordagem pude apreender a festa como uma categoria inserida em relações sociais, mas não como um objeto voltado para si mesmo. Analisei, assim, essa ligação familiar das relações da produção da festa baseada nas concepções de Karl Marx de estrutura e superestrutura⁴⁸.

Se tomarmos como referência uma linha de raciocínio apontada por Karl Marx, na estrutura temos as relações de produção e as classes sociais, e a superestrutura é derivada do conflito de interesses das diferentes classes que fazem parte da base econômica e ideológica de determinada sociedade. Aplicando essa perspectiva à festa do coco, teremos Mestra Ana como responsável pelo processo organizacional da festa e do grupo Novo Quilombo, além de moradora da comunidade. As classes sociais seriam representadas pela comunidade, os visitantes e, os familiares (moradores - donos do espaço da festa), por sua vez, seriam a estrutura.

Os conflitos emergem, no entanto, assim que as decisões envolvem o uso e a gerência do espaço pelo evento. A gestão do lugar está subordinada à sua família, e os

⁴⁸ MARX, Karl. A ideologia alemã. 9ª ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

interesses dessas pessoas não estão pautados numa solidariedade coletiva, mas nos interesses pessoais de cada um dos familiares.

Na perspectiva de Canclini sobre culturas populares no capitalismo, pode se afirmar que, o que ocorre na festa do coco “não é uma distinção entre instituições, mas uma distinção de funções no interior de uma mesma instituição”. (CANCLINI, 1989 apud GODELIER, 1973).

Ao estabelecer, desse modo, uma relação da teoria de Karl Marx com o pensamento de Canclini, Mestra Ana apesar de também ser moradora e estar à frente do processo de produção e organização da festa, no processo de decisões, representa a minoria e faz parte da estrutura. Seus familiares, moradores e donos do espaço, possuem o poder de decisão e fazem parte da superestrutura, uma vez que, agem e interferem no processo de produção da festa no momento que este interfere de alguma forma nas suas bases, estruturas econômicas e/ou ideológicas.

Como foi mencionado anteriormente, as últimas festas estavam causando um conflito entre a produção e o espaço da festa. Mestra Ana não quis a intervenção policial dentro do evento, visto que, não legitima esse tipo de interferência de um aparelho repressor. Por outro lado, os comerciantes, moradores do lugar não contribuem com os custos, trabalho de produção, organização nem com a manutenção da festa.

A família Nascimento, diante do impasse, resolveu marcar uma reunião familiar depois da última festa de dezembro de 2019. Nessa data, realizou-se uma votação para decidir sobre a continuidade do evento na propriedade. Infelizmente, Mestra Ana foi vencida, e, a partir disso, a festa do coco de roda não acontece mais no sítio da família Nascimento. É o final de uma fase de seis anos de atividades da festa do coco no Barracão Mestra Lenita e Mestre Bitonho. Foi um momento difícil para Mestra Ana, que por alguns instantes desanimou diante da finalização de um projeto que envolveu muitos anos de dedicação.

Como venho discorrendo ao longo deste trabalho, todavia, o coco de roda se configura como uma prática importante na resistência, afirmação e garantia da territorialidade cultural das pessoas que fazem parte desse universo. Contudo, uma rede de apoio rapidamente se desenvolveu junto à Mestra Ana para conseguir um novo local para abrigar a festa.

O primeiro benefício consistiu na doação de um terreno para a construção de um Novo Pavilhão. Em seguida, através de uma parceria com a UFPB e o Departamento de Arquitetura, elaborou-se o projeto da planta para uma nova sede, que está em andamento e previsto para 2022.

Enquanto o Novo Pavilhão está em processo de construção, continuarei minha análise com os elementos coletados no período em que ela ocorria no antigo espaço. Até esse momento, descrevi os aspectos relacionados à estrutura física e organizacional da festa do coco de roda. No próximo tópico, aprofundo as relações sócio-interativas que acontecem no contexto do evento no momento da brincadeira na relação com a audiência e com o grupo Novo Quilombo. Analiso, portanto, o fenômeno como uma festa-performance.

4.2. – ANTROPOLOGIA DA PERFORMANCE

Antes de explicar sobre o conceito da festa-performance, é fundamental compreender qual conceito de performance utilizo para o entendimento desse da prática do coco de roda na comunidade quilombola do Ipiranga. Explico brevemente sobre a concepção de performance do ponto de vista cultural, por conseguinte, trato do tema das festas.

Os estudos da performance, no entanto, possuem uma característica transdisciplinar latente, que se desenvolvem a partir da interação entre as ciências sociais com relevante produção nos estudos antropológicos, na filosofia da linguagem e na linguagem artística. Seu campo investigativo é amplo e engloba variadas áreas, nas artes, espetáculos, vida cotidiana, práticas artísticas locais, eventos, identidades nacionais etc.

Na literatura, os trabalhos de Turner (1969 e 1982) e Shechner (1973, 1993, 2002), são obras importantes e clássicas para o estudo da performance, na concepção antropológica da performance e da experiência. Outros autores também sinalizam algumas abordagens epistemológicas. Para Goffman (1959, p. 88), a performance pode ser qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, esta poderá influenciar de alguma maneira qualquer um dos participantes. Dawsey (2007), por sua vez, aprofunda o conceito a partir das categorias, ritual, drama e play (jogos, brincadeiras, peça teatral).

Em busca de compreender os estudos que relacionam performance e cultura, aproximo-me das discussões em torno dos estudos que compreendem a vida social por seu caráter dinâmico, processual e contraditório. Destarte, Victor Turner aponta as situações de crise e conflito como reveladoras de aspectos fundamentais do mundo social. Nessa acepção, todas as modalidades de performances são entendidas como parte da realidade revelando ainda seu inacabamento, seu aspecto processual (BORGES, 2019).

Turner (1988; 1996) tornou-se um dos principais representantes dos estudos do ritual na performance, fundamentados numa antropologia da experiência, que depois se transformou em uma antropologia da performance. Suas contribuições, a partir dos estudos sobre rituais, e consequentemente, para a performance, dizem respeito a temas como ritos de passagem, dramas sociais, liminaridade e *communitas*. O autor trabalha esses temas com base na comparação entre as sociedades ditas tradicionais e as industriais de larga-escala mediante três variáveis conceituais: o trabalho, jogos e brincadeiras e o ócio. Dessa forma, cada sociedade teria suas formas de articular cada variável.

A partir da perspectiva antropológica da performance desenvolvida desde as novas configurações de uma sociedade contemporânea multifacetada, que este trabalho escolheu suas bases epistemológicas. Portanto, as contribuições desse teórico serviram de fundamentação para o fenômeno da performance na festa do coco da comunidade do Ipiranga. Pode-se afirmar que a performance do coco é usada como estratégia de resistência, e que, no momento da brincadeira, acontece o processo denominado por Turner de *communitas*.

Segundo o autor, *communitas* vem a ser um estágio de comunhão, sem estruturas, ou nos seus termos anti-estrutura. Esse conceito é entendido como uma forma de relação social, efêmera, onde os papéis sociais, funções, práticas e normas cotidianas, são suspensas para o estabelecimento de outras. Existe nela um vínculo geral entre os indivíduos, uma passagem de transformação de sujeitos com posições sociais para indivíduos vistos com uma humanidade geral que iguala todas as pessoas (AIRES, et.al. apud TURNER, 1997, p. 132).

A performance neste trabalho representa um processo em que os artistas (performers) e o público se confundem. O que importa, entretanto, é como se realiza aquela ideia ou conceito, e como este processo criativo é revelado ou ativado, não somente quando as pessoas estão presentes durante esse momento, mas também com a

colaboração delas. Foi baseada nessa perspectiva da performance como uma experiência, que passei a compreender todo o contexto da festa enquanto um desenrolar de um processo.

Ao participar do evento, de alguma maneira, o indivíduo se insere dentro daquele processo da performance, seja no momento da brincadeira do coco, na dança, na música, no canto, seja apenas escutando ou observando. Dentro ou fora da roda, ocupa-se um lugar de performance.

No momento da brincadeira, os indivíduos compartilham um sentimento de união, um laço se estabelece, um princípio de igualdade é compartilhado. Logo, enquanto a brincadeira acontece, esse momento de comuna é mantido. O caráter colaborativo e interativo da performance musical ao vivo foi denominado por Thomas Turino (2008, p. 34), de performance participativa, que constituiu um conceito utilizado nesta tese para a análise e compreensão dos elementos que a compõem e para estruturar a interação entre músicos e visitantes.

A brincadeira determina, portanto, o início e o final da festa, ou seja, a brincadeira e a festa se fundem no processo dialético por meio da performance. Pois, não existe a brincadeira sem a festa, e não existe a festa sem a brincadeira, de modo que festa também é performance.

A festa é um fenômeno plural, e por essa razão, possui uma multiplicidade de sentidos que pode ser objeto de estudo da Sociologia, História, Antropologia, Geografia, Artes, dentre outras ciências, cada qual com suas diferentes contribuições. Pode ser estudada como expressão de uma dada sociedade, comunidade, grupo.

Com essa pluralidade em mente, busquei textos relacionados às características sócio-históricas das festas no Brasil, com o fim de apreender o fenômeno festa nas manifestações populares. Servi-me, entretanto, das principais referências teóricas, tais como, a tese de Rita Amaral (1998) intitulada “A festa à brasileira: significados do festejar, no país que “não é sério”, o livro de Del Priore (2000), “Festas e utopias no Brasil colonial”, e o texto de Léa Perez (2003) no livro, “Festa como perspectiva e em perspectiva.” Essas autoras demonstram em seus trabalhos a amplitude que o termo festa atinge a partir dos seus tipos e distinções presentes pelo país.

Em conformidade com o pensamento de Rita Amaral (1998, p. 5), a festa no Brasil, em seus múltiplos aspectos, pode ser compreendida “como forma de organização popular, de expressão artística, modo de ação social, expressão de identidade cultural e afirmação de seus valores particulares”. Desse modo, Del Priore (2000, p. 10) afirma que as danças, brincadeiras, músicas e elementos culturais das festas, “permitem às crianças, aos jovens, aos espectadores e atores da festa introjetar valores e normas da vida coletiva, partilhar sentimentos coletivos”. Esse aspecto multidimensional que a festa exprime, contribui para a falta de um consenso sobre as formas de abordá-la. Esse pensamento comprova o debate da antropóloga Léa Perez sobre a necessidade de um horizonte compreensivo da festa sob um olhar mais amplo.

Partindo dessa perspectiva, busquei apreender a festa do coco do Ipiranga nesta direção descrita por essas autoras, isto é, como um fenômeno de múltiplas dimensões, diretamente associado à prática do coco de roda, à cultura e identidade quilombola e à defesa do seu território. O fenômeno se concebe por intermédio das ações de uma rede de agentes-atores que colaboram para (re)produção dessa festa através da brincadeira.

A festa, contudo, é um evento no qual se realiza e se concretiza as situações, movimentos, atividades, práticas e tudo mais que seja necessário para que aconteça a brincadeira do coco de roda. A brincadeira determina o início e o final do evento, e por isso, a festa é entendida neste trabalho como festa-performance. Ademais, tudo o que se desenvolve no evento de alguma forma direta ou indiretamente tem relação com esse momento.

A festa-performance tornou-se possível a compreensão das relações sociais, culturais, históricas, territoriais e identitárias que se desenrolam na comunidade quilombola. Os momentos de interação na performance da brincadeira do coco do Ipiranga definem a organização e (re)produção do evento, a caracterização dos agentes e suas ações nesse espaço durante a festa. Ao tomar conhecimento dessas dimensões, compreendi que a festa no Ipiranga além de um mediador dessas relações, também se configura como um espaço de resistência de práticas culturais e territorial.

4.2.2 – Características da festa-performance

Para compreender o fenômeno da festa recorri ao conceito de performances culturais de Turner (1974), que considera a performance um processo, numa linha teórica centrada na antropologia da experiência. Dessa forma, quando Turner mostra como a performance dá forma à experiência, a qual se constitui por fases que associam emoções mobilizadas no momento presente às memórias passadas de experiências passadas, articulando-as e renovando-as. Esse encadeamento possibilita novas interpretações do mundo social, permitindo ao grupo ou ao próprio indivíduo assimilar aspectos da realidade e também do desconhecido, o que permite o processo de transformação.

As unidades observáveis existentes na festa-performance, como a performance na música, na dança, na interação com a audiência, na brincadeira, me possibilitaram compreender que a festa-performance envolve um sistema cultural mais abrangente. Na festa-performance se conectam questões de territorialidade, o protagonismo feminino, uma rede de sociabilidades colaborativas e uma comunidade quilombola. Nesse sentido foi possível obter uma ampla compreensão do processo e das tendências de ressignificações que o evento passou e está passando.

4.2.3 - A festa-performance do Ipiranga como mediadora de relações sociais, culturais, territoriais, históricas e identitárias

A festa é, com efeito, um forte elemento constitutivo do modo de vida brasileiro. Não devemos nos esquecer de que ela acontece de modos e causas diferentes para os vários grupos que a realizam. Nessa perspectiva, é importante entender sobre que tipo de festa se elucida, como é (re)produzida, suas características e finalidades, assim como o significado para os atores que participam e o seu contexto de realização.

Rita Amaral (1998, p. 7) sustenta a hipótese de que “longe de ser um fenômeno de distanciamento da realidade, fuga psicológica etc., cujo o resultado seria negar ou reiterar o modo pelo qual a sociedade se encontra organizada”, as festas brasileiras são capazes de “estabelecer a mediação entre a utopia e a ação transformadora”, pois, através da “vontade de realização da festa” muitos grupos se organizam, em nível local, “chegando até mesmo a crescer política e economicamente, mesmo que em modo local”.

Ainda na perspectiva da autora, “a festa adquire uma tríplice importância”: uma de “dimensão cultural” (no sentido de colocar em cena valores, projetos, arte e devoção),

outra “como modelo de ação popular” (no sentido de que ela tem sido, em muitas ocasiões, o modo de concentração e investimento de riquezas – investimentos feitos em benefícios sociais, como creches e escolas) e, por fim, “como espetáculo”, (produto turístico capaz de revigorar a economia de muitas cidades).

Essas três dimensões descritas pela autora podem ser encontradas na festa do coco. A grande questão está na proporção que cada uma delas exerce no contexto geral do evento. No meu ponto de vista e por meio da vivência em campo, percebi que a dimensão cultural até o momento desta pesquisa ainda é o atributo mais relevante para a comunidade.

Ao realizar isso, identifiquei os valores, projetos, arte, dentre outros aspectos de dimensão cultural como oriundos sobretudo da interação músico-corporal na brincadeira e das ações da rede sociocolaborativa. Categorias ou dimensões imprescindíveis e necessárias para a existência do evento. Na mesma perspectiva do estudo das performances culturais de Singer, defini alguns elementos para análise: as características formais, determinadas pelo tempo de duração, a audiência, a ocasião.

Na festa do coco, o evento só tem hora para começar, às vinte horas o grupo Novo Quilombo pontualmente se posiciona e Mestra Ana inicia a brincadeira. Não existe um horário fixo de duração das apresentações musicais, geralmente estendem-se até o amanhecer. Por vezes, é necessário a intervenção da Mestra, que acontece nos dias em que ela está muito cansada. Ela se dirige ao Pavilhão e recolhe os instrumentos musicais. Quando a música acaba é o sinal definitivo de que a festa chegou ao final. Essa é uma característica muito relevante da festa.

O público que comparece às festas são pessoas da comunidade, turistas, pesquisadores, professores, grupos de cultura popular da região, além do grupo Novo Quilombo. Existe uma grande rotatividade das pessoas em cada evento, por exemplo, há festas em que a maioria dos presentes são pessoas da comunidade, geralmente presenciei esta característica nos meses em que ocorre o período das chuvas na região (de março a julho). Outra circunstância analisada se refere aos grupos e/ou convidados da Mestra, ou seja, quando ela traz convidados que são “populares”, cujos trabalhos são reconhecidos no cenário local, ocorre uma concentração maior de pessoas de fora da comunidade, assim como aumenta a audiência geral do evento.

A produção em parcerias com a festa também é uma prática que vem ocorrendo com maior frequência na comunidade. Um momento importante que pude acompanhar na pesquisa em campo foi a realização do I Encontro de Coco de Roda e Cirandas em conjunto com a festa do coco, uma parceria entre o grupo Novo Quilombo, o Coletivo Acauã e uma rede de colaboradores. No que concerne à produção, foi um dos maiores eventos com participação de grupos convidados e audiência. Nove grupos tradicionais participaram do evento, trinta voluntários colaboraram na organização no dia do evento, durante doze horas ininterruptas de festa. Aproximadamente mil pessoas transitaram no quilombo do Ipiranga naquele dia.

A importância desse encontro e a forma como a equipe de voluntários conduziu a proposta foi muito acolhedora com os grupos, Mestras e mestres, homenageando e registrando essas histórias, presenteando, e ressaltando a importância desses conhecimentos. As pessoas homenageadas demonstravam em suas expressões e falas a emoção de terem seus trabalhos reconhecidos e valorizados, o que foi marcante em vários momentos das apresentações dos grupos presentes naquele longo dia.

Apesar do grande número de grupos para se apresentarem, a produção teve o cuidado de respeitar os horários e a programação, por causa das dificuldades físicas de cada Mestra e Mestre convidado (a), tendo em vista que a maioria deles são pessoas com idade avançada. Além disso, a organização deixou à disposição de cada grupo o uso de equipamentos de som, através de uma equipe especializada e dedicada a cooperar nessa função. Houve o cuidado em registrar todas as apresentações em áudio e vídeo e transformar esse material em documentário, o qual já foi editado e finalizado, atualmente está disponível no canal do *YouTube*⁴⁹ Cultura Paraibana.

O comércio local também aproveitou o grande fluxo de pessoas, dado que o número de vendedores neste dia no espaço do evento foi bem maior e diversificado. Além da venda de bebidas e comidas, houve a comercialização de instrumentos de percussão, dentre muitas outras atividades. Mestra Ana relatou que pessoas da comunidade que não frequentavam a festa há muitos anos, compareceram a este dia e se comoveram com a proporção do evento. Efetivamente, foi uma experiência diferente: a música não parava,

⁴⁹ Documentário do I encontro de Coco de roda e Cirandas da Paraíba. Link disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N2HcVCoFpOQ&t=1601s>. Acesso em: 05 mai. 2021.

as pessoas brincavam ao som do coco, em seguida, começava a ciranda, outros gêneros também surgiram entre aquela grande brincadeira.

A primeira apresentação do evento foi a Ciranda do Sol do Bairro dos Novaes (João Pessoa), logo após o grupo do Mestre Zé Cutia de Jacumã. O evento coordenou as exposições de Mestra Edite de Caiana dos Criolos de Alagoa Grande, do grupo Desencosta da Parede da Mestra Cida também de Alagoa Grande. O quarto grupo a se apresentar foi Vó Mera e suas Netinhas do bairro do Cristo de João Pessoa, em seguida o coco do Atalaia de Forte Velho (Cabedelo -PB) de Mestre Júnior. Logo depois começou a performance do coco de roda e ciranda do Mestre Benedito e da Mestra Teca de Cabedelo – PB, e, por último, foi a vez do grupo Novo Quilombo.

Depois de acompanhar a apresentação de todos esses grupos, constatei a forte presença das mestras como líderes. Atualmente elas são os pilares dessas manifestações e esse assunto do protagonismo feminino nas manifestações culturais, em especial, no grupo Novo Quilombo e na Festa do Coco. Trata-se de uma categoria que não pode ser deixada de lado e, em virtude disso, será trabalhada com maior ênfase no capítulo seguinte.

De acordo com Eurides Santos (2014, p. 4), em sua pesquisa sobre as práticas culturais de Caiana dos Criolos, o protagonismo feminino representa, “uma mudança de paradigma em relação a um passado recente, que reflete, por sua vez, um contínuo de participação integral, construído no tempo e espaço cotidiano da vida coletiva”. Esse universo, por muito tempo foi dominado por homens, tais como o grupo Novo Quilombo e nos grupos presentes no encontro de cocos e cirandas, demonstram uma nova perspectiva na condução dessas Mestras com seus grupos e na relação delas com suas comunidades.

No quilombo do Ipiranga, essa função foi exercida, em primeiro lugar, por dona Lenita, presidenta da associação dos moradores e responsável por formar o grupo, hoje em dia, realizada por Mestra Ana. Ao mesmo tempo em que assume a responsabilidade de promover a brincadeira do coco de roda mediante a produção da festa, também assume os problemas e dificuldades da comunidade junto à associação dos moradores. Em muitos momentos do evento é comum ela usar o espaço da brincadeira, o microfone e a presença de todos a fim de chamar a atenção para as necessidades da comunidade e dos grupos presentes.

Voltando para o evento, a última apresentação da noite foi do grupo Novo Quilombo por volta das 2h da manhã mais ou menos. O clima de interação foi intenso na bateria, os músicos mais antigos praticamente não tocaram, já que apresentavam certo cansaço devido a duração do evento, desse modo, os brincantes e voluntários assumiram essa função. Mestre Ana, com a voz cansada, cantou com a ajuda dos sobrinhos e das mestras ali presentes.

Essa interação e compartilhamento, no entanto, demonstram como a brincadeira é capaz de se manter. Apesar de todo o desgaste de um dia de atividades, parecia que a festa estava recomeçando, dando-me a impressão de que as pessoas empregavam mais energia naquele momento. Nem mesmo a forte chuva que começou na metade da noite foi suficiente para diminuir a animação dos tocadores e dançantes, a brincadeira portanto durou até às 3h da manhã.

Acredito que o I Encontro de Coco e Ciranda da Paraíba sediado na festa do coco do Ipiranga foi um evento pleno de interação e troca de experiências para as pessoas que compartilharam desse momento. Desse modo, ratifico a ideia de que o ponto de interseção é o momento da brincadeira, ainda que o indivíduo não participe ativamente do processo dançando, tocando ou cantando, de alguma forma ele estará influenciando e sendo influenciado pelo espaço. Como por exemplo, ao comprar o ingresso, sua bebida, comida, ao ouvir aquela música, dentre outros. Portanto, reforço a ideia do espaço festivo do coco do Ipiranga também como performance.

No mês de novembro acontecem as comemorações do Dia da Consciência Negra. Nesse período, durante todo o mês, a comunidade realiza atividades educativas e culturais em conjunto com a escola e a prefeitura municipais. A culminância desse projeto acontece na Festa do Coco. Em 2021, o evento ocorreu na praça do CEU, conhecida assim por estar localizada dentro do Centro de Artes e Esportes Unificados, no centro da comunidade, uma vez que, o espaço da festa ainda não estava construído.

O evento dispôs de apresentações teatrais, musicais dos alunos e desfile com reis e rainhas negras. Houve mostra de biojóias produzidas pelas artesãs da comunidade, roupas e adereços que afirmam a identidade quilombola, além de barracas com comidas típicas da região. Para concluir a noite, o grupo Novo Quilombo fez apresentação de coco de roda.

Introduzo, todavia, o segundo elemento de análise denominado de palco cultural, que na festa do coco corresponde ao espaço do pavilhão em que ocorre a brincadeira. Nesse local, aconteceu a apresentação do conjunto musical, ao mesmo tempo em que se forma a roda onde as pessoas dançam, as duplas de dançarinos fazem a umbigada no centro da roda, lugar no qual a mestra canta e passa seus recados.

O espaço se constitui da interação em todos os âmbitos da performance, a saber, no canto responsorial, na dança coletiva e na música realizada em conjunto. Nele, as “trocas” onde ocorre a confluência ou mediação das experiências musico-corporais é responsável pela consolidação dos laços afetivos importantes para a manutenção e (re)produção da rede sociocolaborativa e, por conseguinte, da própria festa.

Este fluxo aciona o próximo elemento de análise chamado de educação ou pedagogia das performances. Neste ponto, investiguei como a performance se “propaga”, e o que possibilita sua continuidade. Pode se dizer que no Ipiranga as performances culturais são criadas e recriadas pelos especialistas culturais “mestres” pertencentes ao grupo Novo Quilombo. Seus conhecimentos são partilhados na brincadeira através da performance participativa que acontece na interação com os visitantes e a comunidade. Dessa forma, é importante considerar que a dinâmica da festa-performance do coco se enquadra na pluralidade da prática, no cotidiano do grupo Novo Quilombo, na comunidade quilombola do Ipiranga e na rede sociocolaborativa.

A partir das vivências em campo, pude compreender a festa do coco do Ipiranga como um polo aglutinador de interações, que originou uma rede de sociabilidades que colaboram entre si de formas diversas, por esse motivo, constroem e reforçam os laços sociais. Essas ações refletem a defesa da territorialidade e da afirmação da identidade quilombola da comunidade a partir do processo de (re) produção da festa. Em função disso, compreendi que a festa do coco representa um espaço de resistência cultural. Ou seja, o processo de (re)produção do evento, ao meu ver, é o fator determinante para a manutenção da prática cultural do coco de roda.

A festa garante o reconhecimento e o direito à voz dos quilombolas e da comunidade. É precisamente essa qualidade de unir em um só fenômeno importantes dimensões da vida humana e social, onde reside o grande potencial que mobiliza o espaço e as vidas cotidianas em torno das festas (PEREZ, 2003, p.22). Portanto, é nesse sentido

que compreendo e defendo a tese de que a festa do coco se constitui como um espaço de resistência no Quilombo do Ipiranga, por meio da prática cultural do coco de roda, ou seja, nos termos de Lea Perez, “a festa para além da festa”.

Partindo dessa perspectiva, apreendi que a festa do coco no Ipiranga, é um processo dinâmico, resultado das interações e ações humanas. Essas interações são motivadas pelas subjetividades dos indivíduos envolvidos nessa prática. Dessa forma, assimilei que a festa é mais do que um evento com espaço/tempo determinado, é a concepção das ideias e representação das pessoas que produzem e participam dela atualmente e que ali compartilham e trocam experiências.

Tornou-se essencial entender a estrutura e os atores (contexto) para, em seguida, compreender os fenômenos que emergem dessas relações (festa-questão)⁵⁰. Por esse caminho, deparei que a festa constitui uma prática social e histórica de uma comunidade remanescente de quilombola. Analisando-a, contudo, como um espaço para além da festa em si, também pude concebê-la como uma forma de resistência territorial e afirmação cultural.

As particularidades da festa do coco de roda do Ipiranga são manifestações concretas da estrutura cultural, territorial, social e histórica de uma comunidade de remanescentes quilombolas. De acordo com Glória Moura, em seu livro “Festa dos Quilombos”, as festas nesses espaços são um “universo compartilhado, que cria e recria identidades, através de um processo dinâmico e negociado”. Nesse sentido, “criam realidades, modos de ser e estar no mundo” (2012, p. 24).

Desde o período colonial, conforme o pensamento de Amaral, as festas foram concebidas como um meio hábil de diminuir tensões inerentes à diversidade étnica e distinções sociais (1998, p. 4). No entanto, essa diversidade de agentes sociais e culturais nas festas produziram as mais diversificadas formas, funções e características das festas. Na perspectiva de Glória Moura (2012, p. 111), as festas são capazes ao mesmo tempo de unir e identificar.

⁵⁰ Termo utilizado por Léa Perez (2003), para demonstrar sua perspectiva para os estudos das festas enquanto um “horizonte compreensivo” que olha para o fenômeno considerando-o a partir das categorias específicas que emergem do interior dele. Dessa forma a autora indica a necessidade de uma mudança de abordagem nas análises e compreensão da festa como perspectiva (foco no presente, festa-fato), para apreende-la em perspectiva (festa-questão).

A festa do coco do Ipiranga se identifica, portanto, como um lugar que afirma sua cultura e memória quilombola, negra. É um local congregador de interações, unido por uma rede de sociabilidades que colaboram entre si de formas diversas, por isso, constroem e reforçam os laços sociais. Essas ações refletem na defesa da territorialidade e da afirmação da identidade quilombola da própria comunidade.

4.3 – RE (EXISTINDO) AOS IMPACTOS DA FALTA DE ESPAÇO E DA PANDEMIA

Ao falar sobre limites vem-me à memória a ideia de fronteira, uma linha real ou imaginária que separa um território do outro. No seu sentido figurado, pode significar insuficiência, restrição ou delimitação de algo, e foi nesta direção que busquei compreender quais seriam as dificuldades impostas a continuação e realização da festa do coco na comunidade do Ipiranga. Para realizar essa análise optei por fazer uma leitura dos limites atuais enfrentados para manter o espaço da festa como lugar físico e também simbólico.

A história dessa região está associada à questão da posse das terras, por essa razão, a categoria espaço adquire representatividade para a análise, podendo ser vista sob mais de uma perspectiva. A posse de terras compõe um tecido estruturante sobre o qual essa prática cultural se estabeleceu na região. As mudanças de lugar da festa transformaram o contexto de produção, organização e divulgação do evento. As mudanças são limitadas principalmente por questões econômicas que refletem no processo atual de (re)produção dessa prática. A relação com o espaço é, contudo, o pano de fundo sobre o qual a prática cultural do coco de roda foi tecida. A manutenção de sua territorialidade, portanto, são aspectos importantes para sua apreensão.

4.3.1 – Limites e desafios atuais das atividades da festa do coco de roda

Ao me referir à festa do coco de roda, torno evidente o limite econômico dela, uma vez que se relaciona aos aspectos físicos-estruturais, que atualmente envolvem sobretudo a construção do novo espaço e sua manutenção. Além disso, o grupo necessita de um caixa para despesas recorrentes, tais como, reparos e consertos de instrumentos, figurino, equipamentos de sonorização.

O cálculo das receitas junto ao das despesas raramente totalizam um saldo positivo, e sempre que esses déficits se verificam são compensados pela Mestra, tornando sua condição financeira delicada. Essa situação, contudo, não se sustenta a longo prazo. Muitas vezes, a Mestra relata que já pensou em deixar de organizar a festa do coco devido à falta de dinheiro para manter o evento.

A festa, por seu turno, se realiza sem o apoio de políticas públicas locais ou estaduais. Para a prefeitura do Conde, o evento é considerado privado, visto que acontece numa propriedade particular. Nessas circunstâncias, de acordo com a legislação e diretrizes da administração pública municipal, não é possível a aplicação de recursos públicos. Para “corrigir” esse impedimento, o grupo é convidado para se apresentar em alguns eventos produzidos pelo governo municipal.

O pagamento (cachê) dessas apresentações, entretanto, propicia a diminuição do impacto da falta de apoio regular e mais representativo por parte dos órgãos e agentes governamentais, mas não é suficiente, pois os custos com o evento são mensais. A festa, apesar de não surgir por questões materialistas, mas, sim, simbólicas, ocorre dentro do perfil do sistema capitalista, nesse contexto ela é dependente da colaboração das ações dos agentes externos à comunidade para garantir o apoio financeiro necessário para a sua (re)produção.

De acordo com Mestra Ana, o setor turístico se usufrui desse “produto cultural” para oferecer mais opções a seus clientes. Os guias informam aos turistas, levando-os para conhecer o espaço e o evento, mas não contribuem financeiramente com os custos, manutenção e produção do evento. O que se recolhe, na realidade, é o consumo desses turistas para os comerciantes da festa, e, como já foi dito antes, essa arrecadação não é repassada para as despesas do evento. Além disso, a articulação desses profissionais não é feita de forma dialógica com a organização da festa, muitas vezes não há como prever o fluxo de pessoas.

Presenciei, entretanto, festas que rapidamente o espaço do barracão ficou completamente ocupado, assim, todo o estoque de bebidas e comidas foi vendido. Houve dias em que os participantes, em sua maioria, compareciam apenas os próprios moradores da comunidade quilombola. Em cada evento, a quantidade de participantes é uma

incógnita. Nessa situação, não é possível prever se a festa terá público suficiente para cobrir as despesas da festa.

Ressalto, no entanto, o limite físico da Mestra Ana, resultado do acúmulo de funções para a realização e continuidade do evento. Toda a parte logística e executiva é comandada por ela. Mas, “a idade reclama” (NASCIMENTO, 2019), por vezes, é necessário que outros integrantes do grupo também assumam esse papel junto à ela. Esse processo atualmente já acontece, mas de forma vagarosa. Os mais jovens, seus sobrinhos e netas, por exemplo, são os responsáveis pela organização e limpeza do salão, além disso, coparticipam da divulgação das festas nas redes sociais do grupo.

Quanto à organização geral, a Mestra depende da colaboração de amigos que emprestam o equipamento de som para o dia do evento, assim como, se responsabiliza pela comunicação e acomodação dos grupos convidados. Durante o desenrolar dessas atividades, também acontece a performance do Grupo Novo Quilombo, tarefa de resistência física e psicológica. Mestra Ana com frequência relata o cansaço em realizar, organizar e planejar o próximo evento, portanto, é crucial que mais pessoas se envolvam.

Diante dos limites e das limitações identificadas, passamos, neste momento, para as estratégias adotadas pela Mestra e por seu grupo no que se refere ao enfrentamento dos problemas. A palavra desafio na cultura nordestina e, especificamente, no universo dos cocos remete à disputa poética cantada em forma de diálogo, chamado de coco de embolada, muitas vezes em formato de improviso, sendo necessário perspicácia e agilidade no pensamento para vencer o desafio. Neste sentido, também pode significar a tentativa de realizar algo que demanda muito esforço. A partir dessa analogia, comecei a identificar e categorizar os esforços dos sujeitos na manutenção da festa.

Quando os problemas se manifestam em situações, por vezes, as mais inusitadas, como dificuldades com o som, dias de muita chuva, grupos convidados que não comparecem no dia da festa, eventos próximos a comunidade no dia da festa, público maior do que o esperado, ou a situação contrária, por vezes devem ser solucionados em curto prazo, na sagacidade e velocidade do improviso, tal como a destreza dos cantadores de coco de embolada. O mau funcionamento do som na hora da festa, por exemplo, exige uma solução rápida e eficiente por ser algo não esperado, mas é capaz de encerrar o evento se não for resolvido. Na organização da festa, agir se torna uma prática natural, operar de

acordo com a dificuldade que se apresenta. As ações raramente são preventivas, e o desafio é superar as constantes dificuldades cotidianas.

Ao perguntar a Mestra Ana sobre os desafios do dia a dia para manter o coco na comunidade do Ipiranga, ela enumera alguns deles. O primeiro deles é encontrar estratégias para diminuir ou minimizar os impactos das despesas de cada festa. Mesmo com uma demanda maior de pessoas de fora da comunidade e a cobrança de uma entrada, na maioria das vezes, não é o suficiente para cobrir as despesas da realização da festa. Os comerciantes que atuam no evento não contribuem. A própria comunidade não tem consciência de que o valor da entrada não cobre os custos da realização da festa.

Outro desafio é conscientizar o poder público a reconhecer a atividade como patrimônio público. Ano passado, em 2021, o grupo Novo Quilombo foi reconhecido pela câmara de vereadores como patrimônio cultural da cidade do Conde. O próximo passo é que sejam destinadas verbas para a manutenção do grupo e da festa de forma contínua e regular. Por enquanto, a ação da prefeitura do Conde para promover o coco do Ipiranga é feita através de convites para apresentações em alguns dos eventos promovidos por eles, com pagamento de cachês para o grupo.

A Mestra ressalta, por fim, o envolvimento da comunidade junto à organização e (re)produção da festa, isto é, o desafio é trazer as pessoas para se envolverem mais nessas atividades. Essas funções, acumuladas pela Mestra, trazem cansaço e desgaste, provocando um certo desânimo para manter a festa mensalmente. Segundo ela, o grupo conversa bastante acerca das pessoas se apropriem mais da festa, *“pra isso aqui não ser só Ana, para quando eu precisar viajar, a coisa vai continuar, vai andar, é isso que eu quero. Tá um pouquinho difícil, mas a gente chega lá”*. (NASCIMENTO, dezembro, 2019).

No decurso da pesquisa, além dos problemas apontados pela Mestra, a pandemia gerou uma interrupção abrupta de dois anos sem a realização da festa. Isso suscitou novas perspectivas para o grupo, mas também muitas dificuldades para se adaptar aos formatos de apresentações virtuais, por exemplo. Essa foi uma das grandes dificuldades enfrentadas durante esse período. Os recursos técnicos e tecnológicos disponíveis não eram adequados para o tipo de necessidade que estava sendo exigido nos formatos virtuais.

A primeira adversidade da mestra e do grupo consistiu na transmissão do sinal da internet na comunidade do Ipiranga. Além desse fato, a qualidade do aparelho para realizar as filmagens, a própria familiaridade do grupo com esse tipo de formato apresentacional, fez com que a brincadeira perdesse uma parte essencial do seu processo: a interação participativa.

Todos esses desafios submergiram em meio ao processo da pandemia, à medida que eles apareciam o grupo se adaptava. Hoje as coisas se encontram mais naturalizadas nas práticas do grupo. Atualmente o formato “live” tornou-se um processo apresentacional artístico comum no meio cultural e as culturas populares não estão fora deste universo. Ao contrário disso, elas dialogam e interagem através de suas redes e mídias sociais, divulgam seus trabalhos e estão engendradas em um mundo no qual a tecnologia cada vez mais possibilita variadas formas de comunicação.

Percebe-se que, perante o exposto, os limites são conectados aos desafios, uma vez que, se constituem de ações necessárias para que essa festa consiga (re) existir a curto prazo, ou seja, em sua realização mensal, e a longo prazo, mediante sua autonomia financeira, espacial e organizacional da festa.

4.3.2 – As perspectivas para a continuação da festa no Ipiranga

Apesar das dificuldades apresentadas, Mestre Ana acredita e reconhece a força do coco de roda em sua vida e na história da comunidade do Ipiranga. Nesse sentido, suscito a categoria perspectiva como sensação de esperança e/ou expectativa. O interesse em não deixar essa prática cultural “adormecer”⁵¹ motiva sua persistência em transmitir os saberes do coco de roda para os mais jovens. Para isso, ela faz o uso do verbo esperar no sentido de ação-reflexão, como descrito por Paulo Freire, a esperança é um agente de transformação da realidade, e adverte “... enquanto necessidade ontológica, precisa ancorar-se na prática” (2002, p.11).

A festa, no entanto, é o motor dessas ações que estão com toda energia ainda que o cenário de distanciamento social permaneça. A prática cultural tem como principal característica a interação e a coletividade, por esse motivo, encontra-se sem previsão para

⁵¹ Expressão usada pela Mestre Ana para dizer que a cultura nunca deixa de existir, ela apenas adormece, até que num determinado momento aquela expressão, manifestação ou prática volta a acontecer novamente.

retornar. O grupo, na atualidade, vem realizando campanhas de financiamento coletivo em plataformas virtuais. Além disso, se apresenta em eventos públicos e particulares com o objetivo de arrecadar fundos para a construção e para assistir nas despesas dos próprios brincantes do grupo que, do mesmo modo, sofrem com os impactos da pandemia.

No mês de dezembro de 2021, a última versão do projeto arquitetônico do Novo Pavilhão e as etapas para construção foram apresentadas. Esse encontro foi importante, visto que, terminantemente consolidou a parceria entre a UFPB e a comunidade do Ipiranga, organizou um planejamento para o início das etapas de construção do projeto; e, explicitou como será a participação de cada grupo para que a obra possa ser concretizada até o final de 2022.

As oficinas de BTC, blocos de terra crua, serão realizadas, em primeiro lugar, depois, as de bambu. A partir desse material, será possível construir as primeiras estruturas físicas do Novo Pavilhão. Tendo sido construída essa estrutura mínima, já será possível utilizar o espaço para realizar algumas atividades de pequeno porte, ou seja, poderá começar a receber alguns brincantes. Apesar das dificuldades que o grupo vem enfrentando ao longo desses anos, existe uma expectativa na Mestra e nas pessoas do grupo nessa nova fase, com um novo espaço.

A ideia é que, além da festa, o Novo Pavilhão abrigue outros projetos da comunidade, funcionando como um polo de economia e cultura sustentável. Em função disso, o apoio de órgãos, tais como, a Universidade Federal da Paraíba, a Prefeitura Municipal do Conde, o Coletivo de estudos do coco de roda Acauã, pesquisadores e agentes da rede sociocolaborativa, mencionada neste trabalho, estão sendo determinantes com suas ações para que esse projeto saia do papel e se torne realidade.

4.3.3 – O Novo Pavilhão

Chamo terceira fase, o momento atual, desde 2021 até fevereiro de 2022, de atividades da festa do coco da comunidade quilombola do Ipiranga que tem desempenhado ações que continuam promovendo a festa do coco, apesar das adversidades que o grupo vem enfrentando impostas pelo distanciamento social da pandemia e pela falta de espaço para realização da festa.

Apresento, destarte, os limites e desafios do presente, as formas com que o grupo consegue superar tais dificuldades. Também exponho as expectativas, desejos e esperanças futuras, os frutos dos projetos, parcerias e enfrentamento das adversidades. Na conexão entre esses dois eixos, encontram-se as ações da rede sociocolaborativa, elemento fundamental na articulação do processo de construção e manutenção da prática cultural do coco de roda e da festa da comunidade quilombola do Ipiranga.

O novo espaço, hoje em dia, está em processo de construção, a saber, é um projeto que será executado em parceria com a Universidade Federal da Paraíba por intermédio do escritório modelo do curso de arquitetura (TRAMA), do grupo de pesquisa TEKTONIKAS, formado por alunos e professores do curso de arquitetura, e da colaboração da empresa Bioestrutura Engenharia Ltda. O que se propõe é a construção de uma estrutura sustentável a partir das concepções da Bio Arquitetura e da bioconstrução.

A finalidade do projeto, todavia, é utilizar, no processo de construção do Novo Pavilhão, materiais que não possuam um processamento industrial muito grande e que sejam renováveis. O barro e o bambu são os principais elementos escolhidos para o projeto, por serem encontrados em abundância na região, que impacta diretamente na redução dos custos da construção e no meio ambiente. A técnica escolhida foi o tijolo adobe (figura 37), que, na realidade, são blocos de tijolo feitos de terra crua que não levam queima, o que evita a emissão de CO₂ para a atmosfera.

Figura 37 - Resultado da oficina de Tijolos de adobe para serem usados na construção do Novo Pavilhão



Fonte: Visita de campo dezembro de 2021

Esse tipo de construção foi inspirado nas técnicas das antigas casas de taipa construídas na comunidade e na região. Vale lembrar também que, nesses momentos, de

acordo com a memória dos moradores antigos, o coco de roda tinha um caráter comunitário onde as pessoas dançavam o coco para amassar o barro do chão dessas casas, enquanto comemoravam a união dos novos moradores. Pela região ainda é possível encontrar alguma dessas edificações. Trata-se de casas abandonadas, construções seculares, cuja resistência e durabilidade desse material, aliada a tecnologia “limpa” e sustentável de construção, possibilitaram a escolha a ser adotada na edificação do Novo Pavilhão da festa do coco.

Os blocos de adobe servirão para construir as paredes da estrutura, o bambu, por outro lado, será utilizado para a cobertura do local. Ao longo dos próximos meses, mais oficinas serão ofertadas com o fim de que a própria comunidade aprenda e se envolva com o processo de construção de cada etapa de utilização desses materiais. A intenção é que a construção seja coletiva junto à participação das pessoas do grupo Novo Quilombo, da comunidade do Ipiranga, dos participantes do projeto e dos apoiadores da festa (a rede sociocolaborativa). (figura 38).

Figura - 38 Oficina de construção de tijolos para a construção do Novo Pavilhão (Professores, comunidade, Mestra Ana, pesquisadores, alunos do curso de arquitetura, grupo Novo Quilombo)



Fonte: Visita de campo dezembro de 2021

No decorrer do dia 4 de dezembro de 2021, foi apresentada toda a equipe de professores responsáveis pelo projeto e foi explicado detalhadamente o planejamento de cada etapa. A previsão é que em 2022 o espaço já esteja em condições de receber a festa do coco. Ao conversar com a Mestra Ana acerca da utilização do espaço, ela me informou que um restaurante com comidas típicas da região irá funcionar no local, durante o dia. Além disso, o local terá uma loja para a exposição e venda das biojóias produzidas pelas

artesãos da comunidade. A proposta é que o espaço funcione em toda sua potencialidade com base nos princípios da economia criativa, colaborativa e sustentável.

Figura 39 - Projeto em desenvolvimento do Novo Pavilhão



Fonte: Grupo Tektonikas

Figura 40 - Projeto em desenvolvimento do Novo Pavilhão



Fonte: Grupo Tektonikas

De acordo com a primeira imagem (figura 39), o galpão principal, onde acontece a brincadeira do coco de roda, disporá de estrutura de madeira, cuja escolha foi feita pela própria comunidade. Nas laterais, serão estruturados a cozinha, a loja das biojóias, o depósito, os sanitários, etc. Essas estruturas serão erigidas com os blocos de terra crua (BTC) e com a estrutura de bambu, com vistas à sustentabilidade e eco-eficiência.

Até o período no qual esta pesquisa foi realizada, o terreno estava com as medições feitas e pronto para ser iniciado a sapata. Em breve, de acordo com o

cronograma apresentado pelos professores do projeto Trama, as obras, efetivamente, devem ser iniciadas. Enquanto isso, o coco de roda acontece nos terreiros das casas dos moradores do Ipiranga, de forma pouca expansiva, pois ainda estamos passando por uma pandemia. Contudo, gradativamente, até que essa situação esteja mais controlada, espera-se que o Novo Pavilhão esteja pronto o mais rápido possível e que a festa perdure em movimento na resistência cultural, social, territorial e agora “sustentável”.

Adeus que eu vou embora
Jurandy adeus que eu já vou embora,
Na minha partida até as pedras choram,
Ana adeus que eu já vou embora,
Na minha partida até as pedras chora,
Lenita Adeus que eu já vou embora,
Na minha partida até as pedras choram.



CAPÍTULO V - LIDERANÇA FEMININA NO COCO DE RODA NA PARAÍBA

Na Paraíba, no cenário atual dos grupos de cultura popular, pode-se dizer que existe um número representativo de Mestras como líderes desses brinquedos⁵². A confirmação dessa realidade é oriunda de minha vivência prática com essas mulheres. Reconheci esse fato por intermédio da presença constante em eventos, festivais e oficinas, sobretudo, no I Encontro de Coco de Roda e Ciranda realizado na festa do Ipiranga em 2019, uma vez que, dentre os nove grupos que se apresentaram, cinco eram coordenados por mulheres.

A representatividade feminina, no entanto, despertou-me uma grande inquietação. Os discursos, práticas e história de vida dessas mulheres podem revelar novas formas de percepção a partir dos seus fazeres musicais. Identifiquei e compreendi, por conseguinte, a importância do protagonismo feminino para o movimento de resistência e emancipação que perpassam a esfera cultural e influenciam os âmbitos social, político e econômico. A princípio, o cerne da investigação estava centrado no conteúdo musical, mas, com o aprofundamento da pesquisa, outros temas emergiram como estruturantes do fenômeno musical, dentre eles, a questão da liderança feminina na festa-performance do coco de roda.

Partindo, todavia, em busca de referências bibliográficas e de pesquisas acerca dessas mulheres paraibanas na área da música do coco de roda, encontrei pouco material sobre o assunto. Examinei o percurso histórico das pesquisas de Mario de Andrade, em sua passagem pela Paraíba em 1928, mas praticamente não haviam alusões às lideranças femininas, à exceção de “Engrácia Maria da Conceição” (2002, p. 47-48).

Os registros mais representativos identificados datam de 1990, os quais não foram realizados no campo musical, mas, sim, pelos sociólogos e professores Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala. Trata-se de um levantamento acerca da situação dos grupos de

⁵² O uso do termo “brinquedo”, nesse texto, fundamenta-se na definição de Mário de Andrade quando diz que “brinquedo no Nordeste é sinônimo de canto e dança”. ANDRADE, Mário. Dicionário Musical Brasileiro, São Paulo: 1989.

cocos da Paraíba. Na etnomusicologia encontrei, contudo, o material produzido em 2014 pela professora Eurides Santos sobre a brincadeira do coco na comunidade quilombola de Caiana dos Crioulos, referindo-se à memória e lideranças femininas na coordenação dos grupos.

Diante da inexistência de visibilidade dessas artistas no âmbito da pesquisa acadêmica, especificamente na área de música, eu, como mulher, pesquisadora, musicista, me propus dedicar este último capítulo ao estudo das informações e dos materiais dessas conquistas, disponíveis publicamente em sites, redes sociais, mídias digitais, *YouTube*. Não foi possível realizar visitas presenciais, visto que esse não era o principal objeto de estudo, além de ainda estarmos vivendo no contexto de uma pandemia.

Ao conhecer a história de vida e luta dessas mulheres negras, Mestras dos seus grupos de coco, reconheci a necessidade da produção de materiais significativos que busquem compreender os lugares de fala delas, pesquisas que valorizem e registrem seus trabalhos, mas, que também amplifiquem suas vozes, pois, através da sua música essas mulheres encontraram uma forma de resistir e quebrar o silêncio. Em concordância com a fala de Djamila Ribeiro, “muitas feministas negras pautam a quebra do silêncio como primordial para a sobrevivência das mulheres negras” (2016, p. 101). Esse silêncio ao qual me refiro é estrutural de práticas políticas, sociais e culturais. Acredito que muito trabalho ainda há de ser realizado. Esta pesquisa, portanto, se empenha em reconhecer a grandeza dessas Mestras em suas lutas cotidianas.

5.1 – PROTAGONISMO FEMININO NA FESTA DO COCO DO IPIRANGA

Nesta última sessão, intento fornecer conteúdo que contribua para a construção de uma reescritura da história das mulheres na música brasileira (ROSA, et al. 2013, p. 117), em especial, no campo da cultura popular. Por intermédio da prática do coco de roda na comunidade quilombola do Ipiranga, revela-se como essas Mestras trouxeram visibilidade e transformaram a realidade em seu redor.

Refiro-me, no entanto, à reescritura dessas mulheres como agentes proativas na construção cultural e social de sua comunidade quilombola, cujas práticas musicais, transformam suas práticas cotidianas e sua circunvizinhança. Agem na defesa de seus

direitos e em melhores condições de moradia, que está diretamente ligado à defesa do seu espaço. Na comunidade do Ipiranga, o território é a principal fonte de renda dos moradores e de suas famílias que dependem da agricultura para viver/sobreviver. À medida que o espaço começou a ser ameaçado, as lutas aconteceram. Ocorreu uma importante participação feminina que garantiu a legalização e reconhecimento das terras. Esse trabalho no Ipiranga foi coordenado pela Mestra Lenita.

Mestra Lenita, por seu turno, se conscientizou da necessidade de participação feminina que se deu por meio de sua vivência e formação na Pastoral da Terra e nos movimentos sociais. Situação causadora da criação da Associação da Comunidade Negra do Ipiranga (ACNI), e da formação do grupo de coco de roda Novo Quilombo. Em primeiro lugar, o trabalho de conscientização se verificou no Ipiranga entre as mulheres que estavam insatisfeitas com as condições precárias nas quais viviam, por conseguinte, decidiram entrar na luta por melhores condições de moradia, saneamento básico e pelo reconhecimento delas, em particular, e da comunidade, em geral, como um território quilombola.

A liderança feminina, mediante Mestra Lenita e, depois, Mestra Ana foram se incumbiu de edificar a base política e organizacional com o fim de conscientizar politicamente os habitantes como integrantes quilombolas. Nas reuniões e nos conselhos da associação, esse público feminino representava a maioria dos que estavam presentes. Elas foram dialogar e fechar alianças com instituições governamentais e não governamentais, cujas ações trouxeram para a comunidade cursos de qualificação para a geração de renda, produção e comercialização de biojóias⁵³ e comidas regionais. Nesse sentido, Nivaldo Aureliano (2019, pág.48), afirma que,

... em um processo de empoderamento de sua voz feminina (mas não frágil), atuando nos conflitos agrários e, atualmente representando a comunidade através da Associação da Comunidade Negra do Ipiranga (ACNI), cujo o corpo diretor, desde a formação, é constituído, majoritariamente, por mulheres... Ao ingressar em movimentos, as mulheres rurais criam possibilidades de se afirmarem como portadoras de um saber-poder no campo da política, que lhes proporcionem também repensar seu cotidiano. (apud SALES, 2007, pág.438).

⁵³ Jóias construídas com materiais naturais encontrados na comunidade do Ipiranga. É produzida por algumas mulheres da comunidade, são comercializadas através da festa do coco e atualmente pelas redes sociais da Mestra Ana e do grupo Novo Quilombo. Link: <https://www.instagram.com/p/CXOOsKwu1Yg/?utm_source=ig_web_copy_link> . Acesso em 07 fev. 2022.

A liderança impulsionada por Mestra Lenita, primeira presidenta da ACNI, fundada em 2006, todavia, planeou a luta por melhores condições de existência para sua comunidade. Assim, ao fundar e formalizar a entidade de acordo com o decreto federal n. 4.887, teve início o processo de reconhecimento e apropriação dos territórios tradicionais através da auto atribuição como quilombola por intermédio da Fundação Palmares⁵⁴. No Ipiranga, além da sua condição de existência vinculada à terra, existe a “proteção do território como patrimônio simbólico e material” por meio da prática do coco de roda. (SILVA, 2018, p. 78).

Em seu trabalho à frente da ACNI e do grupo Novo Quilombo, Lenita recebeu o reconhecimento como Mestra da cultura popular, título que passou para a sua filha Ana depois do seu falecimento. Essa hereditariedade foi natural, Mestra Ana aprendeu a fazer coco de roda em meio às lutas agrárias ao lado da mãe. Depois da formação do grupo Novo Quilombo, liderado por Mestra Lenita, Ana exercia a função de contramestra. Já estava sendo preparada para assumir essa missão de líder no lugar da mãe, como Mestra do grupo, além da missão política como presidenta da ACNI.

Neste sentido, acredito ser importante evidenciar a fala de Eurides Santos (2014, p. 3) ao discorrer sobre as implicações da condição de Mestra (líder). Essa condição, contudo, deve ir além dos conhecimentos referentes aos saberes vinculados à brincadeira do coco. Ademais, a atuação do antecessor de uma Mestra para outra pode diferir, conquanto estiver dentro de uma condição culturalmente aceitável. Nas palavras da autora,

A capacidade para o diálogo e para a negociação constitui atributo crucial frente às condições sob as quais atua e os meios pelos quais realiza suas ações. Sendo o brinquedo tradicional uma construção social, ao assumir a sua liderança, a mestra não recebe a “coisa” pronta, concluída, a exemplo de alguém que recebe uma peça de museu para ser zelada e preservada livre de impurezas. Ao contrário, sua atuação como líder implica inclusive em transformações, ainda que estas ocorram lentamente ou sejam quase imperceptíveis. (SANTOS, p.57).

⁵⁴ Instituição pública vinculado ao Ministério da Cidadania do Governo Federal voltada para a promoção e preservação dos valores culturais, históricos, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira. O § 4º do art. 3º do Decreto nº 4.887, de 20 de novembro de 2003, reserva à Fundação Cultural Palmares a competência pela emissão de certidão às comunidades quilombolas e sua inscrição em cadastro geral. Desde então, foram emitidas 3.271 certificações para comunidades quilombolas; este documento reconhece os direitos das comunidades e dá acesso aos programas sociais do Governo Federal.

De acordo com Mestra Ana, tudo que ela aprendeu sobre coco teve origem na vivência com a sua mãe. A perda, com efeito, foi um duro golpe. Entretanto, antes de Mestra Lenita falecer, Mestra Ana já assumia muitas atividades da mãe, que se encontrava doente e sem forças para continuar a luta cotidiana dos compromissos com a Associação, a administração do grupo e da festa do coco. Em concordância com a citação, uma Mestra deve estar disposta a assumir uma “coisa” dinâmica e ser capaz de enfrentar os obstáculos e desafios para dar continuidade ao trabalho.

Na comunidade do Ipiranga, a ênfase da prática cultural do coco de roda se sucedeu mediante esforços e papéis de liderança de Mestra Lenita que continuam por intermédio de sua filha Mestra Ana. Nesse processo contínuo e dinâmico, a criação de um grupo de coco e a iniciativa da festa serviram, e servem, para transmitir e, ao mesmo tempo, ressignificar os saberes desta manifestação cultural para as novas gerações. No meu ponto de vista, sua principal “função” é resistir através das práticas culturais, o que significa a defesa do seu território, o espaço físico, material e simbólico, e da sua territorialidade, como a comunidade se apropria do seu espaço cotidiano.

Do mesmo modo que a brincadeira do coco evoca a história e a memória coletiva do Ipiranga, ela também abre espaço para ressignificações, mudanças e transformações individuais e coletivas. Além disso, qualquer pessoa pode se tornar um líder nesses grupos tradicionais, assim como aconteceu com a Mestra Ana, que, ao realizar a festa e manter o grupo, garante o espaço necessário para que novas lideranças sejam formadas. O que vai de encontro ao pensamento de Eurides Santos (2014, p. 6) quando afirma que, “a mestra, ao liderar seu grupo, desempenha um papel social e histórico ao passo que constrói as possibilidades de lideranças futuras”.

Mestra Ana é a pessoa que domina os conhecimentos práticos sobre o coco de roda, o repertório tradicional e os meios para a sua recriação, além de exercer a liderança interna do grupo, dentre outras funções externas, relacionadas à interação e comunicação com a audiência (visitantes). Ela ainda tem capacidade e habilidade para negociar e discutir com os agentes externos, assuntos referentes a convites para apresentações, cachês, editais, projetos e políticas públicas, questões que influenciam no poder de manutenção e (re)produção do próprio grupo. Há ainda o aspecto diplomático político popular, onde atua como embaixadora da comunidade junto ao poder institucionalizado local e regional.

5.1.1 – A luta das Mulheres Negras e Quilombolas na comunidade do Ipiranga (aspectos sócio-históricos)

A concepção de afrodescendência se concentra na história, cultura e sua luta, na construção da relação dos sujeitos no processo de autoidentificação definido pela realidade social. A identidade quilombola se associa à identidade negra e, sobretudo, à construção histórica do grupo étnico. Para Mestra Ana, a identidade negra se estabelece “além da pele, ter a pele escura, os descendentes negros, é ter a consciência de que você veio dessa origem e você ter as atitudes, formas de agir e pensar, que levam a isso” (NASCIMENTO, dez. 2018).

Na época do primeiro mandato do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, a comunidade do Ipiranga instituiu seu processo de luta pelo reconhecimento como território quilombola. Durante esse processo, os moradores contaram com a parceria do Movimento Negro Paraibano e da Associação de Apoio aos Assentamentos e Comunidades Afrodescendentes (AACADE). A AACADE realiza formações na comunidade do Ipiranga nas reuniões da ACNI com a temática étnico-racial. Essas informações foram fundamentais para esclarecer os moradores sobre as etapas do processo de legalização das terras e, sobretudo, para a compreensão da construção histórica do grupo étnico, a relação da identidade quilombola com a identidade negra. (JADIELE, 2018. p.7).

Segundo Mestra Ana, ser negra significa afirmar-se cotidianamente, para que todos se afirmem e se fortaleçam, aquilo que Munanga (1988) denomina de desalienação autêntica, uma proclamação da originalidade da organização sociocultural dos negros. A questão de gênero, do mesmo modo, é essencial para o entendimento das práticas culturais da comunidade do Ipiranga, evidenciando o feminismo negro para o debate teórico. A luta das mulheres nesta comunidade foi fundamental no processo de formação e condução das práticas culturais e dos interesses comunitários.

Essa escolha teórica é pautada em leituras de bell hooks (pseudônimo de Gloria Jean Watkins), Djamila Ribeiro, Patrícia Hill Collins, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Angela Davis, Nilma Gomes, Cabenguele Munanga que defendem a importância do feminismo negro no debate político.

No Brasil, entretanto, o feminismo negro começou a ganhar força a partir de 1980. De acordo com a socióloga Núbia Moreira, nessa época surgiram os primeiros coletivos de mulheres negras e organizações importantes como o Geledés, Fala Preta, Criola. Nesse cenário de produções intelectuais, Lélia Gonzalez centralizou a mulher negra inserindo-a no debate, afirmando que a existência da hierarquização de saberes como produto da classificação racial da população levou à constituição do racismo “[....] como a ciência da superioridade eurocristã” (RIBEIRO apud GONZALEZ, 2016, p. 69). É o início, portanto, de um movimento que visa romper com essa hegemonia e criticar toda produção que exclui e silencia as mulheres negras.

Muitas feministas negras como Angela Davis (1981) trazem em suas pautas a quebra do silêncio como garantia da sobrevivência da mulher negra, e acreditam que a representatividade é importante nos espaços de poder, mas, além disso, é necessário um real comprometimento para romper com lógicas opressoras. Essa falta de visibilidade acontece em todos os âmbitos, inclusive essa crítica nasceu dentro da própria teoria feminista. Os números da violência apontam a consequência do silêncio dessas mulheres através do aumento significativo e constante dos números de feminicídios. As mulheres negras representam o maior número de vítimas.

De acordo com os dados de 2019 do Atlas da violência, produzido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), no Brasil, as mulheres negras são as maiores vítimas de violência. Em onze anos, o homicídio dessa população aumentou 2%, enquanto o assassinato de mulheres não negras caiu 27% no mesmo período. O relatório aponta ainda que em 2019, 33,3% do total dessas mortes aconteceram dentro de casa, indicando um provável crescimento de violência doméstica. Com base nesses números, dentre o total de mulheres mortas no Brasil em 2019, 66% eram negras. Isso confirma a desigualdade social que vivemos, sobretudo, entre as mulheres negras. A violência e o racismo são problemas estruturais e devem ser combatidos com políticas e ações afirmativas, nos âmbitos institucionais educativos, legislativos e executivos.

Com relação à manifestação e à prática cultural do coco de roda, por se tratar de um fazer artístico, com influências afrodescendentes, é dotado de significados, técnicas, conhecimentos, que o tornaram um instrumento real e potencial de luta política e defesa territorial. Dessa forma, o espaço, território, se torna uma categoria importante para sua

sobrevivência, assim como, as territorialidades dessas mulheres negras, ou seja, como essas mulheres vivenciam seus espaços no cotidiano. Esses espaços representam desde os lugares que habitam, seus corpos até seus espaços simbólicos de suas práticas culturais.

Vale ressaltar que a realidade dessas artistas, mulheres negras, com raras exceções, não têm destaque na mídia, nos palcos, festivais nacionais, plataformas de *streaming* ou reconhecidas nacional. Essas Mestras fazem parte da grande parcela invisibilizada cujo cotidiano é a vida no quilombo, nas lutas diárias em defesa dos seus territórios, do seu sustento e das dificuldades de sua comunidade que envolvem violência, assédios, racismos, violência de gênero, misoginia por parte de um grupo ou padrão que as diminuem (TANAKA, 2021, pág.6). De acordo com Gonzalez, citada por Nogueira:

As mulheres negras, em pleno século XXI, ainda são reconhecidas por estereótipos que tiveram origem na colonização e que obedecem a um padrão representado pelo corpo, quando não sexualizado, condicionado a práticas de servidão. A articulação entre racismo e o sexismo produziu uma imagem negativa destas mulheres, imputando-lhes atribuições nas quais, de modo geral, foram enquadradas, a saber: a mulata, a doméstica, ou a mãe-preta. (GONZALEZ, 1984 apud NOGUEIRA, 2017, p. 175).

Dessa forma, o autor evidencia as condições ou estereótipos das mulheres negras como domésticas ou da mãe-preta referindo-se às religiões de matrizes africanas, e que ainda hoje se mantém no imaginário social. São essas situações, descritas na citação acima, que a Mestre Ana combate com a ajuda da força ancestral do coco de roda. É nesse espaço onde essas pessoas têm voz para enfrentar os preconceitos, e assim, seguem na liderança do grupo Novo Quilombo, combatendo e ensinando a comunidade a honrar sua cultura quilombola, a não aceitarem serem silenciadas.

5.1.2 – O papel da liderança no coco de roda do Ipiranga

Ao longo deste trabalho discorri acerca das categorias território, cultura popular, identidade quilombola, festa-performance, rede sociocolaborativa, todas elas são conectadas por ações passadas e presentes de duas mulheres. Estas pessoas têm suas realidades contemporâneas somadas aos seus valores ancestrais de luta pela liberdade, pelo território e por suas práticas culturais. Por isso, neste tópico abordo o papel da liderança dessas duas Mestras na sua comunidade e no coco de roda.

Pode-se dizer que essa liderança, todavia, é formada por duas mulheres negras⁵⁵, que se tornaram líderes da sua comunidade e do grupo musical de coco de roda. Suas ações são pautadas na realidade contemporânea, ou seja, no presente, nas necessidades que se apresentam no seu cotidiano, conectadas com os saberes, conhecimentos, experiências, memórias e valores ancestrais de luta pela liberdade, o direito territorial e a defesa das suas práticas culturais.

O termo “liderar” tem origem inglesa e foi conceituado como o ato de: conduzir, dirigir, guiar, comandar, persuadir, encaminhar, encabeçar, capitanear, atravessar (HOAUISS, 2001). Segundo Robbins (2005, pág.259), na literatura atual não existe um consenso sobre a origem da palavra, se ela é inata, desenvolvida ou adquirida. As teorias elaboradas sobre liderança se reúnem, principalmente, em três abordagens: a) traços de personalidade, tentando identificar o conjunto de características de um líder; b) estilos de liderança, modos de agir, estabelecendo possíveis “estilos” de líderes; c) situação de liderança, analisando as circunstâncias e o contexto para avaliar a eficácia do líder. Essas abordagens dão suas contribuições, porém, são divergentes pela forma e enfoque dado nos pressupostos dos seus estudos.

Para compreender a liderança exercida por Mestra Lenita e Mestra Ana na comunidade quilombola do Ipiranga, decidi utilizar alguns aspectos dessas abordagens, ao invés de procurar um modelo fixo para explicar esse fenômeno. Assim, pude realizar uma análise ampla do assunto.

Essa liderança que se exerce no âmbito da comunidade em termos legais, foi consolidada com a criação da Associação da Comunidade Negra do Ipiranga, que contribuiu para legitimar essa associação (a estrutura) e os sujeitos que estarão à sua frente. Quanto à liderança exercida no grupo de coco de roda, ter um líder é parte constituinte da tradição dos grupos de cultura popular, por isso mesmo, precede a pessoa que exerce tal função, e qualquer membro ativo no grupo pode se tornar um líder, “...mas a preferência ou a prática comum é esta liderança ser exercida por homens, não por mulheres”. (SANTOS, 2014, p.3).

⁵⁵ Mestra Ana, apesar de ter pele clara se identifica como negra, para a Mestra essa postura é uma questão de consciência, portanto, esse trabalho segue seu posicionamento.

A liderança dessas mulheres em sua comunidade e na condução do grupo de coco envolvem um poder político, social e individual. O reconhecimento e validação de seu grupo de liderados, sua manutenção, dependerá diretamente da aprovação dos sujeitos que integram essa comunidade. Além disso, são elas, as Mestras, que têm o conhecimento prático sobre o coco de roda e, portanto, são consideradas e respeitadas na proporção dos seus saberes (idem, p.5).

As ações de formação de um grupo de coco de roda na comunidade e a realização mensal de uma festa, modificou a realidade da comunidade em vários aspectos. Um deles é um maior contato com a cultura e suas manifestações musicais locais, causa da visibilidade da comunidade e dos produtos e serviços produzidos por ela. Ademais, foram trazidos projetos de formação. Mestra Lenita foi a fundadora e primeira presidenta da Associação. Hoje o cargo de presidente da Associação é exercido por Mestra Ana.

Representando a entidade, as lideranças da Associação participam do Conselho do idoso, Conselho da saúde, Conselho da educação e segurança alimentar. A ocupação desses espaços foi determinante para dar mais visibilidade e conseguir mais recursos básicos para a sobrevivência da comunidade. Foi por meio da entidade que se iniciou a abertura do processo de certificação e reconhecimento do Ipiranga como um território quilombola. A seguir, descrevo a trajetória de vida dessas duas mulheres e como foi construída sua liderança dentro da comunidade, através do trabalho na ACNI, no grupo Novo Quilombo e na festa do coco.

Além de resistência, pode se inferir o papel dessas Mestras na sobrevivência das pessoas da sua comunidade, um processo que pode ser considerado anterior a resistência. Pois, parto do princípio de que para resistir é necessário a garantia das condições mínimas de existência.

O período da pandemia foi um momento crítico para esses grupos, como para toda a sociedade. Ressalto que o papel do coco de roda nesse momento na comunidade do Ipiranga, foi buscar através da sua rede sociocolaborativa e das ações de liderança da Mestra Ana, garantias mínimas de sobrevivência para esses sujeitos. Dessa forma, mesmo sem a festa, o grupo realizou lives, se inscreveu em editais, promoveu campanhas para o recebimento e distribuição de cestas básicas. Acolheu esses brincantes e mestres em um momento de dificuldade extrema.

Por esta perspectiva, a prática cultural do coco de roda no Ipiranga, ultrapassa o contexto específico da festa, e engloba ações importantes na própria manutenção da vida das pessoas da comunidade. Assim, ele representa a resistência das práticas culturais, além de garantir a sobrevivência e o bem-estar de todos do grupo. Portanto, o coco de roda no Ipiranga não funciona apenas na luta pela resistência territorial e cultural, ele também representa a garantia da existência humana, uma importante ferramenta para o enfrentamento das dificuldades cotidianas dessa comunidade.

5.1.3 – A Mestra Lenita

Figura 41: Mestra Lenita



Fonte: Acervo pessoal da Mestra Ana

Lenita Lima do Nascimento, nasceu em 9 de abril de 1940, no município do Conde. Filha de seu Ignácio do Nascimento e Lina Rodrigues do Nascimento. Mulher negra, mãe de doze filhos, agricultora, cantadora, compositora, rezadeira, Mestra e grande líder de sua comunidade do Ipiranga. Na juventude, organizava com a sua família festas que alegravam as noites na vizinhança. Muitas vezes, acompanhava o pai nas brincadeiras de coco realizadas nos quilombos de Mituaçu⁵⁶ e Paratibe⁵⁷.

Foi uma ativista política na luta da resistência quilombola na Paraíba. Atuou como presidente da Associação dos Agricultores de Barra de Gramame de 1987 a 1993.

⁵⁶ A comunidade quilombola de Mituaçu se situa entre o rio Gramame e o rio Jacoca, com estradas de terra situada na zona rural do Conde. Seu principal acesso é pela ponte do rio Gramame. A dança do coco de roda, a lapinha, a alvorada, todas estas manifestações culturais faziam e fazem parte da comunidade, mas em outras épocas era o lazer dos moradores.

⁵⁷ Comunidade Quilombola de Paratibe, uma das maiores da Paraíba e uma das três únicas comunidades quilombolas urbanas do estado situada na Zona Sul de João Pessoa. Seus principais costumes e ritos são: Ciranda, o coco de roda, folguedos, o banho de rio, as festas religiosas, o “fazimento de quartos” (culto aos doentes e defuntos), os funerais com as excelências, o curandeirismo, os cultos religiosos de matriz africana, como umbanda e candomblé.

Nessa época, era membro da Comissão Pastoral da Terra (CPT), participava ativamente na luta pela reforma agrária no Conde e no estado como um todo. Em 1988, foi candidata à prefeitura da cidade do Conde pelo Partido dos Trabalhadores (PT), partido que contou com o apoio de Mestra Lenita que contribuiu no seu processo de fundação (SAMPAIO, 2001, p. 158-159).

Esses processos eleitorais trouxeram muitos desgastes para a família, ameaças de mortes, perseguições políticas. Infelizmente, há rumores de que as eleições foram fraudadas, mas ninguém possui provas concretas. Foi no coco de roda que Mestra Lenita seguiu atuando na sua comunidade. No início dos anos 1990, ela junto à filha Ana, criam o grupo Novo Quilombo. A partir da formação desse grupo mudanças começam a acontecer no Ipiranga. A prática do coco de roda estabeleceu o autorreconhecimento do quilombo, que se desdobrou na aquisição da certidão de território remanescente de quilombo.

Como uma manifestação cultural há mais de duzentos anos, o coco de roda carrega muitos traços das ancestralidades, e, ao mesmo tempo, o coco de roda no Ipiranga também abriga as problemáticas cotidianas dos sujeitos que dele participam. Essas transformações aconteceram impulsionadas pela proposta e realização da festa do coco.

Segundo Mestra Ana, sua mãe era uma exímia compositora que tinha uma excelente memória - qualidades que fizeram dela uma Mestra respeitada por toda região. Nas tradições orais, esses são os mecanismos que fazem os saberes circularem. Nas letras, Mestra Lenita costumava “passar seus recados”, reivindicar melhores condições para sua comunidade, refletir sobre a condição do negro, dos quilombos, da resistência.

Em 2015, Mestra Lenita faleceu. Um momento de muita comoção na comunidade do Ipiranga e toda região do Conde. Pessoas de várias regiões da Paraíba foram se despedir da mulher batalhadora, cujo legado de luta, festa e devoção ficará marcado e servirá de inspiração por muitas gerações de brincantes os quais ela ajudou a formar.

5.1.4 – A Mestra Ana

Figura 42: Mestra Ana



Fonte: Rede Social da Mestra

Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento, conhecida por Mestra Ana, nasceu em 15 de dezembro de 1962. Uma história de luta e resistência. Sua mãe, Lenita, criou essa primeira filha sozinha, pois, o pai não assumiu a paternidade da filha. A família, na época, não aceitou essa gravidez também. Lenita abrigou-se na casa de amigos, foram as pessoas mais velhas da comunidade que lhe deram um teto. A vida não foi fácil, sua mãe Lenita cortava lenha para ganhar algum dinheiro, um trabalho que exigia muito esforço físico.

O tempo passou, o bebê nasceu saudável. No hospital todos se encantam com a beleza da recém-nascida, muitos pedem para adoção. Porém, Dona Lenita não permitiu. Sua família incentiva e pede para que ela doe a criança em troca da permissão para retornar para casa. Novamente, Lenita recusa essa proposta.

Mestra Ana já estava com cinco anos e morava em uma casinha construída em um terreno doado por seu avô dentro da comunidade do Ipiranga. Aos poucos ela começou a construir uma relação de amizade com o avô. Ela relata que “toda vez que eu desejava boa sorte quando ele saía para caçar, na volta era aquela fartura”. (NASCIMENTO, dez. 2018).

O laço com os avós maternos se tornava mais forte e por essa razão, eles decidiram pedir a guarda da neta. A avó, dona Lina Rodrigues, era professora da escola local e fez questão de alfabetizar e direcionar a neta para os estudos. Seu avô era agricultor e gostava de promover a brincadeira do coco com os amigos da região.

Durante a adolescência, aos onze anos de idade, Ana foi morar no Rio de Janeiro, na casa dos tios, com a finalidade de estudar. Mas, as coisas não foram como ela imaginou. Foi uma época na qual ela não tem boas lembranças, pois estava longe da sua família, e trabalhava muito na casa dos tios, dificilmente tinha algum tempo livre para estudar. Ficou na cidade até completar dezoito anos. No momento da sua volta à comunidade do Ipiranga iniciavam-se as lutas e movimentos dos trabalhadores da região reivindicando a posse de suas terras, portanto, esse contexto de luta territorial, aproximou-a definitivamente do coco de roda.

Sua mãe participava da Pastoral da Terra, e conseguiu um emprego para a filha dentro da Pastoral. As duas se engajaram na luta pela posse das terras que ocorreu no município do Conde na década de 1980. Nesses acampamentos aconteciam as rodas de coco, após essa experiência no contexto de militância e cultura popular, Mestra Lenita e sua filha, Mestra Ana, criam um grupo de coco de roda e transformam a realidade da sua comunidade.

O nome do grupo, Novo Quilombo, surgiu a partir da concepção e da ideia que Mestra Ana tem do quilombo nos dias de hoje. O grupo é formado não só de negros, mas da mistura de pessoas pertencentes àquele lugar. Conforme Ana, “porque mostrava que os quilombos de hoje não são iguais aos de antigamente, tem uma mistura muito grande das etnias, é uma forma nova de ver o quilombo” (NASCIMENTO, dez. 2008). Nesse processo inicial, após a designação do nome, criaram um símbolo para o grupo – uma composição de imagens de mãos de diferentes cores – e assim foram confeccionadas algumas camisetas. Pronto! Estava oficializado o grupo.

A ideia de confeccionar uma roupa, criar uma camisa, decorreu da limitação, pois, nos momentos de apresentação não teria como levar “um mundo todo de componentes”. Além disso, serviu para a “caracterização” do grupo, de acordo com o depoimento da Mestra, a intenção realmente consistia na identidade. Dessa forma, passa a ser um grupo com um formato voltado para a realização de apresentações. (NASCIMENTO, jan. 2022).

Mestra Ana, desde a infância, teve grandes referências femininas, a saber, sua Vó Lina Rodrigues, sua mãe Mestra Lenita, suas tias Dona Lenira e Maria Pereira, todas coquistas, responsáveis por incutir e fortalecer na pequena Ana coragem para enfrentar

os desafios diários. Ana, por conseguinte, começa a se fazer Mestra de coco. No que diz respeito a sua postura como líder, veio a ser naturalmente junto à vivência e à ajuda de sua mãe na condução do grupo, dividindo as funções da Associação. Mestra Lenita é considerada uma das maiores lideranças negras da região do Conde, sua filha, Mestra Ana, assumiu essa missão de continuar este trabalho após seu falecimento.

Em vida Mestra Lenita deixou claro seu desejo. Segundo depoimento da Mestra Ana ela dissera o seguinte: “no dia que eu partir, que vocês não fizerem mais essa festa [do coco] eu vou saber que não valeu a pena”. (NASCIMENTO, dez. 2018). Dessa forma, fica claro a importância que Mestra Lenita colocava na prática do coco de roda, no grupo e na festa. Ela sabia que esse caminho e sua continuidade é a estratégia para enfrentar os desafios, sua arma de defesa e combate nas conquistas territoriais, para fins de moradia, sustentabilidade econômica, afirmação identitária, cultural e social.

Em depoimento, Mestra Ana ressalta a forte ligação com a mãe, com tudo que aprendeu com o coco de roda, a se tornar Mestra de coco de roda. Segundo Ana, tudo isso se deve a sua convivência com Mestra Lenita. E não é tarefa fácil. Até hoje ela ainda está aprendendo a ser Mestra. Nesse sentido, ela demonstra que o “ser” Mestra é uma construção cotidiana, que envolve as práticas musicais e organizacionais do grupo e da festa, do mesmo modo que os processos de conquista e luta territorial, afirmação e defesa da cultura quilombola.

5.2 – AS MESTRAS DO COCO DE RODA DA PARAÍBA

Nesta seção trato de algumas Mestras e de seus trabalhos com a prática do coco de roda, com a cultura popular, além de um pouco de suas histórias de vidas. A escolha se deu em virtude de alguns critérios de limitação do objeto e tempo de estudo, da dificuldade de encontrar materiais bibliográficos, biográficos e documentais. A ideia, entretanto, é a de demonstrar a representatividade dessas mulheres no estado por meio de suas sonoridades, performances musicais e trajetórias de vida, buscando semelhanças e diferenças na música do coco de roda dessas mulheres. Com isso, é possível revelar a complexidade do coco de roda através dos diferentes contextos. Decidi, portanto, apresentá-las por regiões, tendo escolhido três espaços de atuação.

A primeira delas, Mestra Teca vive na região litorânea do município de Cabedelo na Paraíba. Mestras Edite e Dona Cida, em segundo lugar, na região agreste do estado, no município de Alagoa Grande, na comunidade quilombola de Caiana dos Crioulos. Por fim, Mestra Odete, moradora da zona da mata, na microrregião de Sapé, no município de Pilar.

Não foi possível, todavia, incluir neste capítulo a totalidade de mulheres, musicistas, Mestras coquistas existentes no território paraibano. Dentre as que foram mencionadas, representam apenas um recorte próximo de minha vivência nesse universo. Mas, por outro lado, este estudo suscita nas pesquisas futuras o aprofundamento do mapeamento dessas artistas, alcançando as regiões da Borborema e do Sertão, a fim de reforçar ainda mais a representatividade feminina no coco paraibano.

5.2.1 – Mestra Teca

Figura 43: Mestra Teca



Fonte: Site Paraíba Criativa

Em Cabedelo, “uma cidade aberta para o mar”, situada na embocadura do rio Paraíba, “era um pequeno monte de areia separando as águas doces e salgadas, o nome determinado pela formação física, um pequeno cabo. (PIMENTEL, 2004, p.7). O coco do Mestre Benedito é um dos grupos mais antigos da região, suas atividades começaram no Bairro Monte Castelo, por volta de 1952. Possui esse nome em homenagem ao seu fundador, comandado hoje por sua filha, Terezinha da Silva Carneiro, Mestra Teca do coco, senhora conhecida por todos os cidadãos cabedelenses.

Quando o Mestre Benedito, por sua vez, não conseguia mais estar à frente do grupo de coco de roda, devido a seu estado, consequentemente o grupo parou suas apresentações por um tempo. Nesse momento, no ano de 1993, a família Benedito recebeu a visita dos pesquisadores Ignez Ayala e Marcos Ayala. Dessa visita e demais encontros, a esposa Domerina, a filha mais velha Teca e seus irmãos decidiram deixar de ser apenas brincantes e assumiram a liderança do grupo.

De acordo com as informações contidas na carta de apresentação escrita em 2007, por Ignez Ayala, pode-se identificar que em 1993, durante a pesquisa acerca dos cocos, Mestra Teca já estava à frente da liderança do grupo cultural. A Mestra revela que quando precisou assumir essa responsabilidade, ela tinha apenas experiência na dança. Relatou, da mesma forma, que sua maior dificuldade na época “era conquistar o pessoal para participar, eles num gostava, principalmente os jovens” (Depoimento, Meu Espaço PB, 2020). Hoje em dia, ela relata uma realidade diferente, na qual os jovens se dedicam às atividades do grupo, por exemplo, a participação da sua própria família na continuidade do grupo, ressaltando com honra a participação do seu tataraneto como um dos integrantes dessa nova geração.

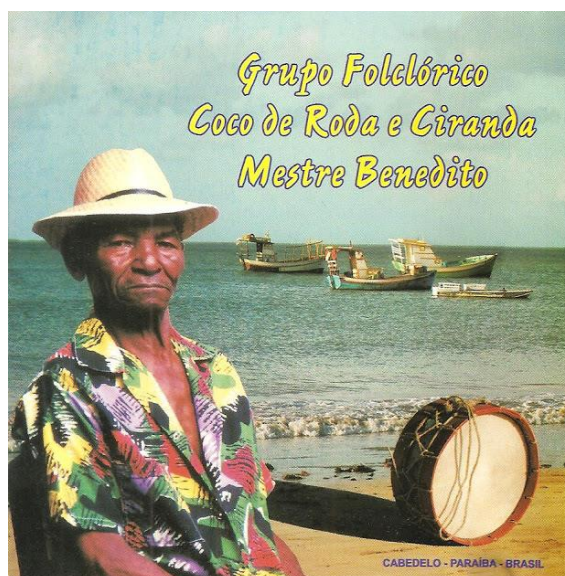
Na época do Mestre Benedito, o grupo era conhecido pelo canto-dança do coco. A partir da liderança assumida por Mestra Teca, a ciranda passou a fazer parte das apresentações, por essa razão, também foi incorporada no nome do grupo, que passou a ser: Coco de roda e Ciranda do Mestre Benedito.

Em 2007, o grupo lançou um CD⁵⁸ (figura 40) e um DVD por intermédio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Cabedelo – Nº 963/99, chamada de Lei Padre Alfredo Barbosa, com apoio financeiro da Prefeitura de Cabedelo e do Centro Universitário de Cabedelo UNIESP. Esse material é vendido ao público nos locais em que o grupo se apresenta. O lançamento do CD do Coco de Roda e Ciranda Mestre Benedito, foi realizado no Teatro Santa Catarina em julho de 2007. O DVD, com o mesmo título do CD, é composto por vários depoimentos da família do Mestre Benedito, sobre a tradição cultural do coco de roda e sua importância para a cidade de Cabedelo.

⁵⁸ Link disponível no YouTube:< <https://www.youtube.com/watch?v=9QnUO4Hh2ks>>. Acesso em: 14 fev. 2022.

No que se refere ao material publicado (figura 40), entretanto, há uma ausência da imagem da Mestra Domerina, esposa do Mestre Benedito que o acompanhou em sua trajetória no coco de roda. Sua figura somente ganha visibilidade quando o Mestre já não está mais à frente do grupo, fato explícito de preconceito de gênero, machismo e misoginia. Ela, contudo, assume a organização do grupo junto a seus filhos, passando a ser chamada de Mestra e a receber homenagens. Essa situação reforça a invisibilidade da mulher na cultura popular, essa condição é clara nesse caso, mesmo quando a figura da mulher está diretamente ligada à manutenção do grupo. (TARGINO, 2018, p.102).

Figura 44: Capa do CD do grupo do Mestre Benedito



Fonte: Paraíba Criativa

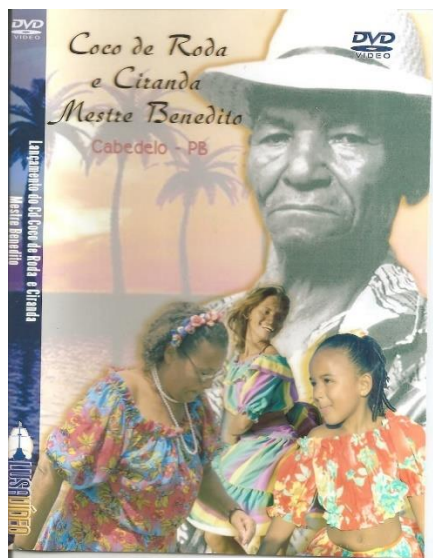


O empoderamento das mulheres do coco é perceptível na capa do DVD e nas vozes que estão gravadas no CD. É importante destacar essa mudança na representação de gênero do grupo. No momento da história dessa manifestação cultural de Cabedelo, quando a Mestra Teca assume o grupo do pai com o apoio da mãe, as mulheres ganharam destaque e tornaram-se lideranças na música e cultura popular da Paraíba. Em 2009, ela foi uma das contempladas com a Lei Canhoto da Paraíba⁵⁹, recebendo o título de registro

⁵⁹ A Lei nº 7.694 de dezembro de 2004, visa proteger e valorizar os conhecimentos, fazeres e expressões das culturas tradicionais do nosso Estado. Através do Registro no Livro de Mestre das Artes (REMA), pessoas que contribuam há mais de 20 anos com atividades culturais na Paraíba, nas áreas de dança, brincadeiras, músicas, folguedos, artes visuais e outras atividades que por tradição oral receberam e repassam para as novas gerações, recebem o título de “mestres e Mestras” ao terem suas artes reconhecidas.

Mestre das Artes na categoria puxadora de coco e de ciranda. Em 2010, numa Sessão Solene da Câmara Municipal de Cabedelo, Domerina Pereira da Silva, recebeu o título de Cidadã Cabedelense.

Figura 45 – Capa do DVD do Grupo do Mestre Benedito



Fonte: Paraíba Criativa



A vida da Mestra e de sua família não foi fácil, ainda hoje eles vivem com muita dificuldade, apesar da Lei Canhoto garantir uma “pensão” mensal, a manutenção das atividades do grupo depende de editais, políticas públicas, exigências burocráticas que dificultam o acesso dessas pessoas a esses recursos. No momento atual, com a pandemia, suspensas as apresentações presenciais, a situação desses grupos se mantém complexa. Eles tiveram que se adaptar às novas formas de apresentação, e mesmo assim, os recursos disponíveis nas “Leis Emergenciais⁶⁰” demoraram a chegar até essas pessoas, ou seja, os recursos não foram distribuídos equitativamente de acordo com as necessidades dos artistas.

Diante desse reconhecimento, se concede um valor correspondente a dois salários mínimos mensal como forma de amparar esses mestres e mestras nas suas atividades e nas suas vidas. O Governo do Estado passa após essa titulação a acompanhar esses mestres e podendo incluí-los em projetos e programações culturais por convite.

⁶⁰ Lei Aldir Blanc: LEI Nº 14.017, DE 29 DE JUNHO DE 2020. Esta Lei dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020.

Mestra Teca resiste com seu grupo fazendo “grandes manobras”, como diz o famoso “coco da cobra”⁶¹. Por intermédio do trabalho com o coco de roda, ela é considerada história viva da cidade de Cabedelo, de seu bairro Monte Castelo. Ela se tornou guardiã dessas tradições na cidade, desse modo, incentiva a prática e cria um espaço para que essa cultura seja apreciada e vivenciada pelos mais jovens, mantendo-se viva ao longo dos anos.

As manifestações anteriormente ocupavam um papel importante no cotidiano dessas pessoas, nos seus momentos de lazer. Na atualidade, essas tradições culturais têm encontrado outro espaço de atuação, que não se caracteriza apenas como um lazer, mas, sim, como uma manifestação cultural que equivale a um movimento de resistência cultural, de defesa da territorialidade, das heranças afro e indígenas e da luta pelo reconhecimento dessas práticas culturais na construção sócio-histórica do país. (TARGINO, 2018, p. 108)

Como foi visto, no momento presente, o papel da Mestra não se limita apenas a estimular a participação dos brincantes, mas também deve estar atenta aos eventos, encontros de cultura popular, participar de reuniões e providenciar a documentação de seu grupo cultural para poder se apresentar nos eventos e receber o cachê. São muitas as exigências, muitas vezes é difícil desempenhar tudo sozinha, queixa recorrente, por exemplo, da Mestra Ana. Atualmente, Mestra Teca tem 80 anos, e se encontra exausta para assumir todas essas obrigações. Ela conta com a ajuda de sua filha Mônica para as demandas burocráticas do grupo.

Em 2019, em Cabedelo, por intermédio da prefeitura e da secretaria de educação da cidade, celebrou-se o ano cultural dedicado ao Mestre Benedito. Além disso, o Centro Cultural da cidade, recém inaugurado, também recebeu o nome do Mestre. Todas essas homenagens, portanto, são motivos de muita honra para a Mestra Teca, que continua realizando o trabalho iniciado por seu pai.

⁶¹ Essa letra a Mestra escutou de uma amiga chamada Geralda, e decidiu colocar no repertório. Atualmente é um dos cocos mais conhecidos do grupo na cidade de Cabedelo. “Em Cabedelo tem uma cobra/fazendo grande manobra/dando carreira em mulher/ na cauda dela tem um M e tem um G/ só Geralda é quem conhece /o ninho da cobra onde é/ ai que rolo de cobra/ ai que rolão/ olha o tamanho da cobra/ ai que rolão/ oia boquinha da cobra/ ai que rolão/ oia menina olha cobra/ ai que rolão/ Dona Teca olha cobra/ ai que rolão/ tocador olha a cobra/ ai que rolão”. O duplo sentido da letra está contido nas vogais que indicam as letras do nome da pessoa que possivelmente representa a cobra e tem as características descritas na música, referentes ao órgão sexual masculino.

5.2.1.1 – Sonoridade e apresentação musical da Mestra Teca e seu grupo

Mestra Teca denomina seu coco de “pé no chão”, e explica que essa expressão significa “coco de raiz”, tocado e dançado no formato que os antigos faziam na época de seu pai. Isso significa o uso da mesma instrumentação, os passos da dança seguindo o acompanhamento musical, do mesmo modo, o canto responsorial com letras dos antigos cocos, que nos conduz à ancestralidade dessa manifestação. Por outro lado, se serve das letras e das composições atuais inspiradas nos momentos, personagens, lugares que fizeram e fazem parte da história do coco de roda na região.

O grupo ⁶²ao longo dos anos fez uso de um figurino colorido, com muitas estampas de flores (figura 45). Nessa época as mulheres trajavam vestidos, os homens vestiam calça de tecido, e as camisas eram confeccionadas com a mesma estampa dos vestidos. Entretanto, de acordo com Mestra Teca, quando o grupo passou a se apresentar em outros estados, os espectadores confundiam aquele figurino estampado com uma apresentação de quadrilha junina. Para desfazer a confusão, decidiram tirar os vestidos e as camisetas com estampas, as mulheres passaram a vestir saias e os homens a usar calças de tecido de cores variadas. Todos trajam uma camiseta padronizada com a foto do Mestre Benedito, o nome do grupo e a cidade de Cabedelo. (figura 42).

Ao comparar algumas características musicais do grupo de Mestra Ana (Ipiranga) com o grupo de Mestra Teca (Cabedelo), a primeira diferença que evidencio é a instrumentação. O grupo musical de Mestra Teca é formado por três zabumbas e dois ganzás; a caixa é utilizada apenas para tocar cirandas. No Ipiranga, o conjunto musical utiliza dois bombos de tamanhos diferentes, um maior, com sonoridade mais grave; o outro, um pouco menor com sonoridade mais aguda em relação ao bumbo grave; uma caixa e um ou dois ganzás. Como se percebe, esses elementos expressam a complexidade do coco de roda, afinal, uma mudança na instrumentação já implica em uma sonoridade diferente.

A semelhança, no entanto, está no perfil dos músicos dos dois grupos, formados por homens. São os integrantes mais antigos do grupo e detentores dos saberes e

⁶² Ainda que capítulo esteja voltado para as lideranças femininas, gostaria de esclarecer que sobretudo no caso da Mestra Teca, o seu grupo tem o nome de seu pai, Mestre Benedito, contudo, quem exerce a função de líder é a Mestra, por isso, escolhi a história dessa mulher e de sua liderança antes de seu pai.

conhecimentos musicais do universo do coco de roda. Assim como são responsáveis pela transmissão dessa tradição para as novas gerações. O coco de roda antigamente era organizado como uma brincadeira espontânea, onde as pessoas se reuniam para se divertirem sem compromisso de cantar e dançar com hora e local determinado. Esses grupos viviam outra realidade, ou seja, eles mantêm uma tradição que agora não acontece de forma espontânea, mas unicamente quando são convidados para se apresentarem (recebendo ou não cachê).

A dificuldade, todavia, é a frequência dos brincantes nas apresentações do grupo, a disponibilidade do grupo de estarem presentes nos eventos, perfeitamente organizados para terem condições de participar. No Ipiranga, esse processo acontece através da festa. No grupo da Mestra Teca, esses conhecimentos ainda estão contidos no núcleo familiar entre os netos e os bisnetos da Mestra. Com relação à participação das mulheres na percussão, nos materiais de divulgação, apresentações e vídeos que tive acesso, não encontrei registros de participação feminina. A presença delas é, em sua maioria, na dança e no vocal, respondendo aos cocos puxados pela Mestra.

No senso comum, as pessoas, e até mesmo pesquisas em outras áreas do conhecimento, têm dificuldades em compreender cada coco de roda com características musicais próprias, determinadas por cada contexto. Acredito que essas análises se aprofundam em apenas um dos aspectos do fenômeno como contexto histórico, social e/ou cultural, e tratam o objeto musical de forma superficial. Durante minha pesquisa, constatei que o fenômeno coco de roda só existe se considerado em sua totalidade, ou seja, estão tramadas as categorias citadas com a música, a dança, o canto. O coco de roda depende das pessoas que tocam, dançam e cantam, o canto da memória das experiências e das vivências da comunidade, e assim por diante. São elementos interligados cujas conexões de cada contexto determinarão as “complexidades” de cada prática.

Ainda argumentando acerca da questão da complexidade do coco de roda, incluo o depoimento de Vó Mera (24/12/1934), cirandeira e coquista com 87 anos, moradora da cidade de João Pessoa, brincante da cultura popular, que quando questionada sobre a diferença entre os tipos de coco de roda, nos respondeu: “os cocos de roda minha “fia” é muito parecido”, mas num é igual, tem que ter sabedoria pra enxergar isso” (Depoimento informal, I Encontro de Coco de Roda e Ciranda da Paraíba, 2019).

Com relação aos gêneros musicais, o grupo da Mestra Teca além dos cocos também toca cirandas. Essa inovação e mudança no repertório se deu após a Mestra assumir a voz principal nas apresentações. Esta característica se tornou tão marcante que o gênero teve de ser acrescentado ao nome do grupo. No Ipiranga, não é comum a prática da ciranda nas apresentações, tocadas apenas ocasionalmente. De acordo com Mestra Ana, o grupo apenas toca ciranda quando alguém os convida para se apresentarem, mas na realidade, a preferência deles é o coco de roda.

No repertório das cirandas, todavia, os temas são variados, existem, por sua vez, as antigas letras da tradição popular e as letras de Mestre Benedito. Mestra Teca também possui algumas composições tal como a letra da ciranda transcrita abaixo, sobre a cidade de Cabedelo. Algumas composições falam de amor, dos animais característicos do litoral, lugares, personagens, memórias de tempos antigos e das brincadeiras nas ruas do bairro de Monte Castelo.

Ciranda – Decantando Cabedelo⁶³ (Mestra Teca, Geraldo e Antônio)

*Cabedelo pequeno cabo de areia,
Que se formou entre o rio e o mar,
Vou decantar a sua geografia.
Que é para turista poder se apaixonar*

*As praias do meu Cabedelo
são muito boas e são lindas de se ver
Na areia branca escrevi os nomes delas
Que é pra meu benzinho nunca mais se esquecer.*

*O pôr do sol da praia de Jacaré
É conhecido no estrangeiro e no cordel
Na hora exata Jurandir sai na barquinha
Tocando no seu sax o bolero de Ravel.*

A ciranda em relação ao coco de roda possui um andamento mais lento, sendo essa uma das razões que Mestra Teca intercala esse gênero nos cocos de roda. Nesse momento, a instrumentação do grupo também se modifica, acrescentando uma caixa ao conjunto da percussão. O que se destaca nessa música é a introdução de um instrumento de sopro, o trompete, que aparece na introdução do coco. No final de cada estrofe' ficam apenas o som dos instrumentos sem os vocais, nesse momento o trompete novamente

⁶³ Link da música no Youtube no álbum do grupo. (faixa 20 – 52:16 minutagem). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9QnUO4Hh2ks>. Acesso em: 07 fev. 2020.

aparece e faz uma melodia igual à primeira estrofe (refrão). Na ciranda, o acompanhamento vocal da melodia é o canto responsorial, similar ao canto responsorial do coco de roda. O coro, por seu turno, repete a mesma melodia entoada pela Mestra. Nesse exemplo específico, a melodia cantada pela Mestra possui o mesmo contorno melódico quando repetida pelo coro, de modo que toda a música apresenta essa mesma frase melódica que se mantém nas estrofes, mudando apenas a letra.

A dança da ciranda, entretanto, se realiza em formato de círculo com os brincantes segurando a mão da pessoa que está ao seu lado. A cada quatro tempos, todos marcam um passo mais forte em direção ao centro da roda, a partir do tempo um, que tem início com a batida grave do bombo, as mãos podem ir para frente também junto ao movimento do pé. Depois disso, retorna-se à posição inicial e continua a movimentação em pequenos passos, girando com a roda.

Mestra Teca aprendeu a cantar na prática, desde pequena acompanhava seus pais nas brincadeiras, assim que foi preciso assumir o grupo, encarou o desafio e segue cantando até hoje como a principal voz nas apresentações e, sua irmã, Maria do Carmo, ajuda com as respostas. Mestra Teca, contudo, é a responsável por conduzir praticamente toda a apresentação. Devido a sua idade avançada, o grupo já não realiza mais apresentações com longa duração como antes.

Os participantes são, em boa parte, familiares da Mestra. No conjunto musical e no canto não percebi uma participação de novos integrantes -, eles aparecem mais na dança. Acredito ser esse um dos desafios para a Mestra: a renovação na prática musical, com mais pessoas interessadas em desenvolver os conhecimentos musicais no canto e na percussão do coco de roda.

Diante do exemplo do grupo da Mestra Teca, pode-se refletir sucintamente sobre a importância da festa do coco de roda praticado no Ipiranga. Faz-se necessário a constituição de um *locus* para prática do coco de roda assim como a comunidade do Ipiranga o fez. Desta forma, à medida que o evento existe, as pessoas daquele local terão a oportunidade de vivenciar, aprender e praticar a música, a dança e o canto do coco de roda. Ou seja, a realização da festa-performance nutre e é o próprio processo de resistência cultural, territorial e identitário.

5.2.2 – Mestra Edite

Figura 46: Mestra Edite



Fonte: Itaú Cultural

A comunidade de Caiana dos Crioulos se situa na zona rural do município de Alagoa Grande, no estado da Paraíba, distando 117 km a oeste de João Pessoa. De acordo com os moradores, o nome da comunidade “caiana” se refere a um tipo de cana-de-açúcar mais doce, cultivada na agricultura familiar e nos engenhos da região. Quanto ao segundo nome, “crioulos”, não há um consenso entre os moradores. Acredita-se que o nome foi dado por pessoas de fora para diferenciar essa região de outra com o mesmo nome, “Caiana do Agreste” (SANTOS, 2014, p. 268).

Edite José da Silva, Mestra Edite, começou a dançar coco e ciranda nas novenas religiosas por influência dos pais, desde os seis anos de idade. Ao terminar as rezas dos terços, acontecia um café da manhã comunitário com comidas típicas. Depois, os músicos iniciavam as apresentações e as pessoas começavam a dançar os cocos e as cirandas. (Depoimento Mestra Edite, Saberes em roda, out. 2021)

A Mestra cresceu participando dessas festas, brincando o coco de roda e a ciranda. Segundo ela, foi a partir do apoio do gestor do Município de Alagoa Grande, na época 1990, João Bosco Carneiro, que a prática cultural do coco de roda e da ciranda se expandiu para além do quilombo. Nesse mesmo ano, as Mestras e os brincantes se apresentaram em João Pessoa em um evento da Empresa Paraibana de Turismo (PBTUR). Desde então, elas passaram a ser convidadas para se apresentarem em Guarabira, Brejo

de Areia, Alagoa Nova, Araruna, Campina Grande, Brasília, dentre outras localidades. (Idem).

Essas apresentações representam uma ressignificação dessa prática cultural. De acordo com Eurides Santos (2014, p. 273), desde 1990 até o ano 2000, ocorre esse processo de transformação, de modo que a atividade voltada para o lazer comunitário passou a ter espaços de apresentação externos à comunidade, ampliando, assim, o alcance da prática e das narrativas de reforço à ancestralidade negra, que encontraram maior ressonância, principalmente, no meio acadêmico. A implantação de políticas de cultura, em nível estadual e nacional, também contribuiu com esse processo.

A partir dessas políticas culturais, realiza-se o registro fonográfico do trabalho do grupo. O primeiro deles foi a gravação do CD “Caiana dos Crioulos, ciranda coco de roda e outros cantos”⁶⁴, lançado em 2003. O segundo, um disco intitulado “Desencosta da Parede”, lançado em 2008. Todos esses materiais estão disponíveis no *YouTube* para aqueles que quiserem conhecer um pouco do coco de roda e da ciranda de Caiana dos Crioulos. Neste álbum há composições da Mestra Edite e músicas de domínio popular.



Mestra Edite acompanhou esse processo de transformação, tornou-se uma das guardiãs mais antigas dessa cultura da prática do coco na comunidade, e, ao longo do tempo, reconhece a importância desses conhecimentos nas mudanças que ocorreram no quilombo. Mestra Edite ressalta a necessidade de manter essa prática viva, cujo caminho para tal, na concepção dela, é o de envolver os jovens nesse contexto, assim como sua família fez com ela.

Na comunidade de Caiana dos Crioulos, a prática do coco de roda é uma tradição nas festas de casamento, de acordo com Mestra Edite, quando se celebram os matrimônios na comunidade, são três dias de coco de roda. A festa começa na sexta-feira e só termina no domingo. (Depoimento Mestra Edite, Saberes em roda, out. 2021)

⁶⁴ Link do CD disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=sbKeTg6ogW8&t=506s>. Acesso em: 07 fev. 2022.

Em Caiana dos Crioulos atualmente existem dois grupos, “Brilho do coco” da Mestra Edite e “Desencosta da parede” da Mestra Cida, o qual falaremos posteriormente. Esses grupos são fruto da disjunção do “Grupo de Ciranda e Coco de Roda Margarida Maria Alves⁶⁵”, que, na época, se deu por razões políticas. Para Mestra Edite, esse acontecimento é positivo, uma vez que representa o cuidado que a comunidade tem em não deixar essa cultura sucumbir. (idem).

Em 2005, a comunidade de Caiana dos Crioulos conseguiu seu certificado de reconhecimento como território de remanescentes quilombolas, que representou uma vitória por melhores condições de vida local e a posse definitiva de suas terras. De acordo com Eurides Santos:

No contexto da (re) criação das comunidades remanescentes dos quilombos, as performances e os discursos sobre a brincadeira dos cocos se fortalecem e reforçam as reivindicações em torno da questão fundiária e demais lutas sociais locais. Essas lutas são históricas, contínuas e acirradas (2014, p. 281).

Mestra Edite, desse modo, por meio das práticas culturais ancestrais, enfrenta os desafios cotidianos e ensina às novas gerações a potência desses brinquedos na manutenção, defesa e continuação da (re) existência da própria comunidade.

5.2.2.1 – Sonoridade e apresentação musical da Mestra Edite e de seu grupo

O conjunto musical de Mestra Edite se chama Brilha Coco. Em sua instrumentação compreende bombo, ganzá e triângulo. Se compararmos o grupo de Mestra Edite com os dois grupos anteriores, teremos uma nova combinação no conjunto musical. A presença do timbre agudo do triângulo caracteriza e marca a mudança sonora com relação aos dois grupos anteriores, que confirma minha afirmativa das diferentes sonoridades do coco de roda, definidas pelas características específicas de cada contexto.

A forma de cantar os cocos de Mestra Edite se embasa em sua experiência e na sua vivência das brincadeiras de coco de roda, de modo que em algumas melodias ela explora regiões bem agudas de sua voz, sem se preocupar com relações de afinação ou tonalidade, visto que a referência dos instrumentos musicais é rítmica. As melodias de cada música do coco de roda, em geral, não possuem muitas variações, pois, as respostas têm o contorno melódico igual ou bem próximo ao canto da Mestra, e são repetitivas,

⁶⁵ Nascida em Alagoa Grande, Margarida Alves foi a primeira mulher a lutar pelos direitos trabalhistas no estado da Paraíba durante a ditadura militar, foi assassinada na porta da sua casa em 12 de agosto de 1983.

para que as pessoas possam “entrar” na brincadeira e, portanto, aquela música se mantém em potência enquanto todos participam dela.

Mestra Ana, diferentemente de Mestra Edite, explora as regiões médias da altura da sua voz ao cantar, ela não tem uma extensão vocal ampla devido ao desgaste nas suas pregas vocais em decorrência dos anos de atuação em sala de aula como professora, bem como das apresentações como cantora de coco de roda. Atualmente antes de cantar ela realiza exercícios de aquecimento vocal que aprendeu nas aulas de extensão de canto popular na Universidade Federal da Paraíba. Dessa forma, consegue cantar por mais tempo sem se desgastar tanto, como ocorria anteriormente.

Assim como no Grupo Novo Quilombo, o andamento musical dos cocos do Grupo Brilho do Coco é determinado pelo canto da Mestra. É ela quem escolhe qual música vai cantar. Os fatores que determinam a velocidade do acompanhamento do conjunto musical da percussão se definem pela métrica da melodia cantada pela Mestra, ou seja, pela frase rítmica da melodia da música, aliada ao andamento da Mestra na sua forma de cantar. Esse processo se realiza de forma orgânica, em razão de não param para pensar ou refletir se o andamento está caindo, está variando, ou está rápido demais, eles apenas acompanham o canto dela.

A dinâmica é *fortíssimo* para todos, tanto no canto, quanto no instrumental. Não é possível tocar piano no coco de roda, uma vez que é uma música coletiva, comunitária. A intensidade do toque dos instrumentos percussivos, contudo, se obtém pela emoção do momento, pelas mensagens das letras cantadas pela Mestra e pela força do canto responsorial, de modo que se tornam um símbolo dessa manifestação. É importante, portanto, que esse som seja escutado por toda a comunidade ao ser realizado a brincadeira.

As apresentações fora da comunidade deram origem a um figurino. Nesses momentos, as mulheres usavam vestidos floridos, padronizados com a mesma estampa; os homens, por sua vez, vestiam calças monocromáticas de cores variadas, uma camiseta padronizada com uma estampa igual para todos (não necessariamente a mesma estampa dos vestidos das mulheres). Os músicos instrumentistas são homens. Diferente do Ipiranga e do coco da Mestra Teca, no Brilha Coco existe uma variedade geracional na bateria, com a participação de crianças e adultos do sexo masculino.

Figura 47 – Grupo Brilha Coco no I Encontro de Coco de Roda e Ciranda



Fonte: Coletivo Acauã

Uma curiosidade sobre a apresentação do grupo é a participação de um dos brincantes com uma garrafa de cachaça, que ainda não foi aberta, na cabeça. O desafio é ficar toda a brincadeira dançando o coco de roda sem deixar a garrafa cair no chão, no final, a garrafa será aberta e a bebida compartilhada entre os demais brincantes.

Mestra Edite se encarrega de puxar os cocos, ao seu lado se encontram duas brincantes que a ajudam nas respostas, comumente as brincantes mais antigas. Além das brincantes, os componentes do grupo que estão dançando na roda também a ajudam nas respostas. Mestra Edite ainda compõe letras de coco e de ciranda, cujo repertório mescla as letras e os versos dos cocos e cirandas da tradição popular que ela aprendeu nas brincadeiras, desde os tempos da infância, com músicas feitas por ela mesma, retratando seu cotidiano, memórias e lutas de vida.

Além do coco de roda, o grupo de Mestra Edite também costuma cantar e dançar ciranda durante suas apresentações. As manifestações musicais no quilombo de Caina dos Crioulos ainda mantém uma certa proximidade com o catolicismo, porquanto essas práticas aconteciam nas festas dos Santos Católicos. Na comunidade, até hoje, esses eventos ainda permanecem como as rezas nas “incelenças” e em algumas atividades culturais, pelo menos nas festas e comemorações dos santos juninos como São João e São Pedro.

Mestra Edite é católica e além dos cocos e ciranda, canta as “Incelenças”, também denominadas por cantigas de sentinela ou benditos de defuntos. É uma forma de expressão musical do Nordeste que remete a pequenos cânticos executados sobretudo em

virtude de falecimentos. As incelenças apresentam uma estrutura rítmica de doze estrofes, em concordância com o número de apóstolos de Cristo. A execução desses cânticos se faz sem acompanhamento instrumental, geralmente iniciada por vozes femininas, que cantam os primeiros versos de cada estrofe, e às quais segue um coro feminino em uníssono, entoando os demais.

O que pude verificar nos grupos de Mestra Teca e de Mestra Edite é que os familiares são uma base importante para a existência e manutenção dessas práticas. No Ipiranga, apesar da participação da família no grupo ser concreta, também existe a rede sociocolaborativa que garante a continuidade das atividades do grupo através de suas ações. No coco da Mestra Edite, entretanto, existe uma renovação geracional dos músicos no conjunto musical, diferente do exemplo do coco da Mestra Teca. Essa característica chama atenção, pois é no processo de apropriação das novas gerações que essas manifestações culturais têm encontrado o caminho para resistirem.

O processo de aprendizagem se desenrola por meio da prática. O ensino/aprendizagem está intrinsecamente interligado com a apresentação musical do grupo. Os conteúdos não são sistematizados e dependem exclusivamente do interesse e do empenho de seus atores, a saber, os mestres e seus aprendizes. Esses conhecimentos se transmitem através da oralidade, as ferramentas didáticas e pedagógicas são a imitação, a repetição, o uso de onomatopeias, o uso do corpo, recursos de memorização auditiva, dentre outros.

O grupo Brilha Coco, portanto, assevera a continuidade de suas manifestações culturais na sua comunidade. Atrair o interesse desses brincantes é o ponto de interseção na fala das Mestras, visto que sabem da importância da renovação e do dever em assumir esses brinquedos quando elas não estiverem mais presentes.

5.2.3 – Mestra Cida

Figura 48: Mestra Cida



Fonte: Rede social – Instagram @quilombocaian

Severina Luiza da Silva, Mestra Cida, começou a dançar aos sete anos de idade na comunidade de Caiana dos Crioulos, sua mãe a levava para dançar ciranda, coco de roda, prática comum na região nos dias de rezas dos terços nas novenas de São Jorge e São Pedro. Depois dos ritos religiosos, as brincadeiras se iniciavam ao longo de toda a noite. (Depoimento Mestra Cida, Saberes em roda, out. 2021).

Além disso, na casa de familiares também era comum a realização de cirandas e cocos de roda. Mestra Cida se recorda de seu tio Martins, que promovia uma ciranda todo sábado em sua casa. Com o tempo, essas pessoas foram morrendo, e os mais novos foram assumindo o papel de realizadores do coco de roda e de ciranda, não deixando que a prática cultural fosse abandonada na comunidade. (Idem, 2021).

Em meio a essas pessoas, havia Mestra Cida, cuja vivência desde criança fez com que abraçasse a resistência da cultura do coco de roda na comunidade como uma missão. Ela ressaltou, em suas falas, a preocupação em impulsionar as novas gerações na recepção e continuação dessa prática. O grupo já se apresentou por muitos lugares da região e do país, tais como, João Pessoa, Guarabira, Campina Grande, Brasília, Rio de Janeiro e etc. Esse reconhecimento incentiva o trabalho da Mestra, segundo ela, fazer coco e ciranda, está além desse caráter apresentacional, é um “divertimento”, é uma “alegria”. (Idem, 2021)

A próprias circunstâncias da Mestra, em Caiana dos Crioulos, vai além das práticas musicais. Ela é engajada com sua comunidade, onde exerce o cargo de presidente da Associação Comunitária dos Moradores de Caiana dos Crioulos desde 2008 a 2012. Participou ativamente no processo de autorreconhecimento da região como território quilombola. Na realidade, Caiana dos Crioulos foi a primeira comunidade negra da Paraíba a ser reconhecida como remanescente de quilombo. (MONTEIRO, 2013, p.200).

Com relação ao protagonismo feminino exercido atualmente na comunidade, as explicações para o fenômeno foram impulsionadas devido às condições e à escassez de alimentos, em especial, nas épocas de estiagem das chuvas, provocando um processo de emigração na comunidade. Os homens saíam em busca de oportunidades de emprego no corte de cana, as mulheres, por sua vez, permaneciam na comunidade. De acordo com Cida, “as meninas a gente não deixa não. Não deixa as moças irem para o Rio de Janeiro, é difícil. Lá não tem do que viver” (apud MONTEIRO, 2013, p.202).

As mulheres que ficaram no quilombo, no entanto, se interessavam cada vez mais pelas reuniões da Associação, algo semelhante ao que aconteceu com a comunidade do Ipiranga. Através das formações ocorridas dentro da Associação dos Moradores com a ajuda da AACADE, essas mulheres se assumiram como quilombolas, e lutam por seus direitos, por respeito e dignidade. A prática do coco de roda e da ciranda, portanto, passou a representar uma afirmação dessa cultura.

5.2.3.1 – Sonoridade e apresentação musical de Mestra Cida e de seu grupo

A instrumentação do grupo de Mestra Cida se constitui de zabumba, ganzá e triângulo. Nos dias de hoje, as mulheres já ocupam lugares na bateria do grupo. Elas possuem uma zabumbeira chamada Rita - posição que não era comum ser ocupada por uma mulher, uma vez que os lugares das mulheres nos grupos musicais dessas práticas culturais populares, historicamente, se relacionavam com a dança e/ou com o canto.

Pode-se apontar, entretanto, que a presença das mulheres nas baterias dos grupos é uma recente quebra de paradigma. É importante esclarecer que esse fato ainda requer uma pesquisa mais consistente, com dados mais precisos. O que ressaltar nessas linhas são percepções das experiências práticas e observações realizadas nas minhas vivências com os grupos aqui no contexto do estado da Paraíba.

Lembro-me de que, certa vez, participava de um evento na UFPB, em 2008, quando cursava bacharelado em percussão na mesma instituição. No momento das atividades culturais, os grupos que participavam do evento se apresentaram e formaram uma grande roda. Havia, contudo, um grupo do Maranhão que toca o tambor de crioula. Empolgada, dirigi-me até o conjunto da percussão e comecei a tocar um dos tambores junto com os outros músicos. O Mestre ao me perceber na percussão, veio em minha direção, retirou-me do instrumento e falou: “mulher é para dançar, não é para tocar”.

A partir de minha experiência, ressalto aqui a importância da ocupação desses lugares pelas mulheres. Na qualidade de percussionista e pesquisadora de estruturas rítmicas e das manifestações das culturas brasileiras populares, assumo essa postura de desconstruir esse pensamento machista (misógina), excludente, das práticas musicais. As Mestras são referências nesse processo e, por isso, é tão necessário amplificar suas vozes, seus exemplos e seus conhecimentos, não somente nas pesquisas em música, mas também para a sociedade como um todo.

Em comparação com os outros três grupos apresentados, a participação feminina no conjunto musical foi uma das características mais contrastantes em relação ao perfil dos outros músicos. No Ipiranga, já existe uma maior abertura para a participação das mulheres na bateria, mas os músicos ainda são os responsáveis por conduzir a parte instrumental. Outra questão observada é que no grupo de Mestra Cida, boa parte dos músicos são jovens. A meu ver, esse fato é relevante, pois, o interesse desse público nas práticas culturais de sua comunidade é determinante para o processo de resistência e ressignificação cultural.

Com relação à composição, Mestra Cida, igualmente as outras Mestras compõem letras de cocos e cirandas. Dentre uma de suas composições, a Mestra escreveu um coco para homenagear a líder sindicalista de Alagoa Grande Maria Margarida Alves, símbolo da luta dos trabalhadores do campo por seus direitos. O refrão do coco diz o seguinte: “Margarida, Margarida tua luta não parou/ Margarida, Margarida tua luta não parou”, em seguida, improvisa versos de acordo com o contexto em que está cantando.

O grupo de Mestra Cida é o “Desencosta da Parede,” se forma praticamente apenas de mulheres. Nas apresentações, o figurino das mulheres consiste num vestido colorido com estampas de flores; na cabeça todas usam um turbante de tecido colorido,

essa característica serve para reforçar elementos da cultura africana dentro do coco de roda.

A respeito da sonoridade do canto do grupo evidencio a potência da voz da Mestra Cida ao cantar os cocos e cirandas. Sua forma de cantar se destaca dentre as demais vozes, visto que, atinge um volume sonoro expressivo, mesmo num ambiente sem captação do som através de equipamentos como microfones. Ao cantar na apresentação, o som de sua voz se propaga de tal forma que ela consegue cantar mais alto do que o volume sonoro dos instrumentos da percussão e do coro. O timbre da sua voz comparado ao canto das demais Mestras é mais potente, pois mantém as melodias em uma região médio-grave. Em certos momentos, quando a brincadeira fica bem empolgante, a tendência é que as melodias comecem a ser puxadas em uma região mais aguda.

À medida que o andamento aumentava, percebia uma pequena variação no canto da Mestra, uma inclinação para as regiões mais agudas da sua voz, esse efeito de um contorno melódico mais agudo é reproduzido também pela resposta do coro. Evidencio que é necessário uma investigação mais profunda desse fato, na verdade, o que aponto aqui são indícios baseados na escuta dos áudios de vídeos de algumas apresentações recentes do grupo, tal como o I Encontro de Cocos e Ciranda em 2019, o vídeo do Saberes em Roda de 2020, além das escutas dos materiais mais antigos, o Álbum de 2008 ⁶⁶ e o de 2003, já mencionado.

5.2.4 – Mestra Odete de Pilar

Figura 49: Mestra Odete



Fonte: Encontroteca

⁶⁶ Link do álbum no canal do Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=9svE08Zus7s&t=47s>>

O município de Pilar se situa na microrregião de Sapé, no estado da Paraíba, a 50km de João Pessoa. Odete Francisca de Souza, conhecida por Odete de Pilar, canta coco e cirandas desde os treze anos de idade. Aprendeu a cantar com seu pai, José Manuel da Silva e com a mãe, Josefa Maria da Conceição, participando de brincadeiras de coco de roda e ciranda pela cidade. A Mestra mora no sítio São Gonçalo, zona rural de Pilar, localizado a trinta minutos do centro da cidade. Em razão dessa distância, encontra-se mais afastada dos movimentos das brincadeiras e dos grupos de coco e ciranda.

Sua infância e juventude foram muito difíceis, visto que sua família passou muitas dificuldades e o canto se tornou o meio encontrado para conseguirem algum recurso para o sustento. Foi nessa batalha para sobreviver que Mestra Odete desenvolveu sua relação com o canto, a prática do coco de roda e a ciranda. Ajudava seu pai nas apresentações, tocando e cantando.

Mestra Odete é compositora e muitas de suas músicas são reproduzidas nas apresentações de outros grupos dos quais poucos a conhecem pessoalmente. Como conta em suas apresentações a artista Alessandra Leão⁶⁷, “Odete de Pilar é uma coquista maravilhosa da Paraíba, eu escuto Odete há muitos anos, mas não a conhecia ainda” (Programa Cultura Livre, 2018).

Foi a partir de 1992 que a voz e a música da Mestra Odete começaram a ser conhecidas além da sua localidade. Em 1998, foram realizados os primeiros registros digitais da sua voz, quando pesquisadores e estudantes começam a aparecer para conhecer mais sobre a sua história. Em 2008, o Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo se dirigiu ao sítio São Gonçalo, com o fim de gravarem várias composições da Mestra junto a seus familiares, o irmão João Manoel e o primo Antônio Messias. Essas captações deram origem ao CD “Serena, serená – cocos e cirandas de Odete”⁶⁸.

A instrumentação empregada pela Mestra em suas músicas são bombo, ganzá e caixa. De acordo com ela, o segredo para cantar bem coco é ter uma “boa memória e cantar compassado” (Doc. Serena, serená, 2006). Mestra Odete prefere cantar quando tem acompanhamento musical, sente-se mais em harmonia. Quando canta, recorda de seus tempos de juventude, quando não possuía dinheiro para comprar roupa. Mas, por outro

⁶⁷ Cantora, compositora, percussionista e produtora de música popular brasileira.

⁶⁸ Link do CD disponível no *YouTube*: < <https://www.youtube.com/watch?v=TZDSLMI2Zk>>. Acesso em: 07 fev. 2021

lado, produzia seus próprios vestidos a partir de retalhos de tecidos, linha de agave, e ficava lindo, “eu era danada, inteligente”, e todos diziam que o vestido era comprado. (Depoimento, TV Funesc - Meu espaço, 2021).

A Mestra Odete, no entanto, possui uma sonoridade diferente da dos grupos apresentados em Caiana dos Crioulos, quando comparamos o conjunto instrumental usado pela Mestra. Sua instrumentação é semelhante ao do Novo Quilombo, porém, os instrumentos utilizados por ela não são artesanais, ou seja, as peles do bombo e da caixa são de material sintético e não de pele de animal.

A internet ocasionou uma importante visibilidade para o trabalho de Mestra Odete. Sua voz e forma de cantar despertou e desperta a atenção de quem tem a oportunidade de conhecer seu trabalho. Ela conta que desde criança, as pessoas se admiram com seu modo de cantar. Até hoje seu canto, o coco de roda e a cultura popular são as ferramentas de transformação que garantiram as condições para enfrentar os momentos de dificuldade e fome, para ele e sua família, representando a resistência dessa mulher diante dos desafios.

Mesmo afastada dos grandes centros, a força do seu canto e das suas composições ecoaram e transpuseram as barreiras locais. Mestra Odete já se apresentou em várias regiões do Brasil, seguindo com a missão que seu pai lhe entregou: dar continuidade à prática cultural. Diferentemente das Mestras apresentadas, Odete não tem um grupo vinculado às práticas socioculturais de uma comunidade quilombola, mas a sua música é produto das dificuldades, vivência e experiência junto à família pela sobrevivência, ou seja, é música de resistência.

Ao escutar o álbum “Serena, serená”, uma das primeiras características que me fascina é a potência e extensão vocal do canto de Mestra Odete. Além disso, seu canto sustenta o final das notas das frases melódicas de modo que lembra o canto dos aboiadores. Nas faixas do álbum, a cada instante, ela canta com muita expressão e com muita intensidade vocal, tanto nas cirandas quanto nos cocos. Sua potente forma de cantar lembra o canto da Mestra Cida. Comparando-a, contudo, com as Mestras Ana, Edite e Teca, estas [Ana, Edite, Teca] cantam as melodias de um modo mais linear, sem muitos saltos de intervalos, sem explorar um alto volume sonoro e uma intensidade vocal grande. Abaixo temos o “QR-code” do álbum.



O *vibrato* de Mestra Odete, todavia, consiste nas notas longas que caracterizam sua “personalidade” vocal. Ela também usa o recurso do som anasalado em determinadas melodias nas quais sustenta as notas dos finais de algumas palavras, com isso potencializa (valoriza) a sua interpretação, enfatizando seu discurso musical. O seu canto é repleto de recursos de entonação. Sua experiência prática, domínio e conhecimento da sua voz permite-lhe segurança e criatividade para explorar organicamente formas de interpretar os cocos e as cirandas, imprimindo-lhes força e potência com sua voz, ao mesmo tempo que valoriza a letra da música. Ao segurar as notas das sílabas tônicas em determinados momentos das melodias, ela trabalha a musicalidade melódica e rítmica dos cocos.

As particularidades e personalidade no estilo, articulação, interpretação e canto de Mestra Odete são tema para uma tese e para vários estudos na musicologia, no canto, na performance, na etnomusicologia, dentre outras áreas que dialoguem com voz e interpretação, como consequência de sua riqueza e elementos vocais e interpretativos. Os elementos apresentados por mim nesta tese são aspectos macroestruturais observados a partir do álbum “Serena, serená”.

Significam, com efeito, um pequeno recorte dos recursos interpretativos, musicais, melódicos e vocais, que de algum modo passaram por um tratamento em estúdio, por isso, não representam a totalidade da realidade. A minha intenção foi a de elucidar esse fértil terreno de conhecimentos inseridos no cantar dessa Mestra. Minhas análises, portanto, são uma investigação preliminar, que se propõem à investigações futuras.

5.3 – COCO DA DESPEDIDA

Reforçar a história de vida dessas mulheres é imprescindível e necessário. As pesquisas com esse direcionamento podem apontar os “impactos” que essas Mestras já trazem para as novas gerações de mulheres que participam desses grupos na atualidade, registrando como acontecem as ressignificações. Pode-se ampliar, do mesmo modo, o olhar e ultrapassar os limites estaduais com os vizinhos Pernambuco e Rio Grande do

Norte, uma vez que existe um cenário rico de coquistas com suas histórias de vida dedicadas à prática cultural de resistência.

Um estudo mais aprofundado, no entanto, poderá revelar um rico material em termos de composições, letras, formas, estruturas do canto, da música, repertório, instrumentação. Além disso, pode servir para formar uma biblioteca de dados culturais e registrar a memória e história de vida dessas pessoas e de suas contribuições. Assim, contribuir para a compreensão da pluralidade da prática do coco de roda como mediador cultural, social, territorial, dentre outros aspectos na vida e contextos destas comunidades.

Lugares e espaços, antes negados, hoje em dia já não se sustentam mais na realidade e na sociedade atual. Essas Mestras em seus discursos e ações demonstraram a consciência das potencialidades e do empoderamento acerca do significado de ser mulher negra quilombola. Suas lutas são resistências ancestrais, que segundo Collins (2020, p. 9) “refletem o esforço dessas mulheres para lidar com experiências vividas em meio a opressões interseccionais de raça, classe, gênero, etnia, nação e religião”.

Decidi, nessa perspectiva, ainda que sucintamente, escrever esse capítulo. Espero que outras pesquisadoras e pesquisadores possam ampliar e aprofundar esse debate. A luta dessas mulheres nasce assim que elas se conscientizam e são estimuladas por circunstâncias sociais extremas (hooks, 2019). Essa consciência surge de suas práticas cotidianas, a partir do enfrentamento das necessidades reais na defesa de seus territórios, de suas territorialidades, dos seus corpos, por melhores condições de vida, conseguindo transpor esse silêncio estrutural através de suas práticas culturais-musicais.

As histórias de vida e do cotidiano dessas mulheres negras são expressas por meio de suas músicas, composições, no canto, na dança. Ademais, com base no material coletado, pode-se afirmar que a música e a dança são as ferramentas de luta encontradas por elas para combater a violência diária do preconceito, da exclusão. Também são usadas para despertar nas novas gerações sentimentos de identificação e pertencimento com a sua cultura e ancestralidade, isto significa, um instrumento que contribui diretamente na construção e afirmação da identidade quilombola dessas pessoas. À exceção de Mestra Odete que não vivenciou uma comunidade quilombola, o coco de roda representou e representa, em sua vida, formas de resistência e de sobrevivência, pois, mediante um

contexto de muita pobreza, essa música era a única forma de sustento de seus pais, posteriormente, passou a ser a sua.

Erivan Silva (2022), na perspectiva do protagonismo feminino negro no coco de roda, constatou em seu trabalho a importância do papel da liderança feminina das Mestras Ana e Vó Mera. Através dos seus valores étnicos e ancestrais essas mulheres contribuem para o fortalecimento das próprias comunidades. Corroboro com o autor quando afirma que pesquisas nesse contexto são importantes, pois,

... a hierarquia dos saberes, principalmente, por se tratar de conhecimentos femininos afrodiaspóricos das camadas periféricas da sociedade brasileira implica as mulheres quilombolas e aquilombadas, isto é, uma forma feminina de existir, que quebra o mito da mulher universal. (p. 06)

Dessa forma, afirmo que a prática do coco de roda de outras Mestras que se encontram em realidades e contextos diferentes está diretamente conectada com a resistência cultural, histórica, social, econômica, territorial.

Ainda que seja uma prática transmitida por seus pais e familiares, a forma para que esses brinquedos continuem a existir consiste no incentivo e no estímulo dos mais jovens na participação do coco de roda e da ciranda. Por isso, a importância da realização da prática dentro da comunidade deve subsistir como garantia de manutenção do território, material e simbólico, do lugar onde essas Mestras aprenderam, essencial para as relações de aprendizagem, de trocas de experiências, para a passagem e revigoramento dos conhecimentos ancestrais.

Diante disso, o estudo etnomusicológico do coco de roda dessas mulheres, mesmo que de forma breve, revelou a complexidade dessa manifestação cultural. Dentre elas, destaquei a pluralidade das sonoridades através da diferença dos conjuntos instrumentais, isto é, cada grupo possui sua sonoridade específica de acordo com a sua bateria. Enfatizei, contudo, a participação das mulheres e dos mais jovens nos grupos como um indicador de um processo de continuidade e resistência dessas manifestações nos contextos.

Constatei, todavia, que música, canto, dança e brincadeira são atributos encontrados nos grupos, que se torna a base estrutural do coco de roda. Ademais, são elementos complementares que não podem ser estudados dissociados do contexto no qual

se realiza, visto que, este influencia diretamente nas letras, na memória, na forma de dançar, de cantar, na instrumentação, dentre outros aspectos.

Com a intenção de revelar a história dessas Mestras e de seus grupos, este trabalho registra, portanto, a imensa contribuição das Mestras para sua comunidade e para a música paraibana, por conseguinte, para a minha formação enquanto mulher, percussionista e pesquisadora. Finalizo este capítulo fazendo uso das palavras de Mestre Ana que revelam a amplitude e poder do coco de roda na sua vida e para sua comunidade: “coco é sobrenome, porque foi ele que deu o reconhecimento de tudo isso aqui, tudo veio através do coco, se não houvesse esse coco de roda, talvez a gente vivesse no anonimato ainda” (Entrevista, dez. 2018).

CONCLUSÃO

Essa pesquisa é uma contribuição para a compreensão da diversidade das práticas culturais brasileiras. Dessa forma, o centro deste trabalho foi olhar para o fenômeno da prática cultural do coco de roda, realizada no formato de uma festa-performance em uma comunidade quilombola localizada no município do Conde, no estado da Paraíba. Essa prática se apresenta como mediadora entre os conflitos sociais, políticos e econômicos que envolvem a construção, manutenção e defesa de territorialidade e da identidade dos moradores desse território.

Alcansei essa compreensão a luz do trabalho empírico, realizado através do acompanhamento e participação dos momentos de realização e organização da festa-performance. Assim, portanto, percebi que é no tempo e espaço desse evento que são engendrados os elementos centrais que constroem a ideia de territorialidade na comunidade quilombola do Ipiranga, sendo a prática do coco de roda a ferramenta de mediação usada para a concretização desse processo. Dito de outra forma, as dimensões que envolvem música, dança e poesia nessa prática são usadas para criar, consolidar e/ou manter a noção de territorialidade e de território nessa comunidade.

A construção teórica para chegar a essa conclusão foi pensada na perspectiva antropológica da performance enquanto uma experiência. Dessa forma, ao considerar a abrangência de todo o contexto da festa como performance, pude conhecer suas formas atuais de mediação. Por conseguinte, diante das minhas análises esta mediação se apresenta na construção da noção de territorialidade através das categorias de pertencimento, memória e cultura quilombola, ou seja, é por esse prisma que são realizadas as ações para a manutenção e defesa do espaço, como também, a afirmação da identidade desses sujeitos neste espaço. Estes elementos estão diretamente ligados à memória social, coletiva e interativa das práticas culturais locais.

Visto assim, afirmo que a noção de territorialidade atualmente ultrapassa o espaço físico da comunidade do Ipiranga, posto que essa atividade já faz parte das práticas culturais cotidianas da região do município do Conde, ou seja, as pessoas reconhecem o evento como uma atividade concreta, pertencente à realidade local.

A organização da prática cultural do coco de roda na comunidade quilombola do Ipiranga mediante sua música, canto e dança promove um processo de interações sociais

colaborativas, concretizadas no espaço-tempo da festa-performance. Nesse contexto, são engendrados os mecanismos que transmutam a brincadeira em resistência, e assim, o coco de roda passa a representar a construção, defesa e manutenção das práticas cotidianas locais (territorialidade) e o domínio daquele espaço (físico/simbólico) território.

Neste sentido, a coletividade é um traço característico dessa prática cultural, portanto, a música do coco de roda não se concretiza sozinha, ou seja, é necessário uma pessoa que canta, um brincante que dança, a roda, a brincadeira e, por essa razão, foi relevante discorrer sobre a festa numa concepção ampla. Assim, considere também seu sentido cênico, organização e estrutura tendo em vista que o espaço, em todas as suas dimensões, é uma categoria fundamental para o entendimento de um contexto quilombola.

Mestra Ana, denomina o evento de festa, mas, através desta pesquisa, constatei que é “além da festa”, e, destarte, fiz uso da terminologia festa-performance para definir todo o evento como uma grande performance. Assim sendo a festa-performance tem como função mediar a concepção de construção, defesa e garantia do território (que nesta pesquisa implica numa área delimitada sob relações de poder, num espaço físico e simbólico), e a territorialidade (como a comunidade vivencia o cotidiano no seu espaço geográfico).

Para chegar a essa compreensão da organização da prática do coco de roda na festa do Ipiranga, delimitei os acontecimentos históricos em duas partes. O primeiro momento, corresponde a formação do grupo Novo Quilombo e a criação da festa. Nessa primeira fase, as intenções eram a garantia do território (físico) e a prática regular do coco de roda para as novas gerações (simbólico). O segundo, por sua vez, se deu a partir da consolidação do evento, ou seja, a festa já se incorpora às atividades comunitárias do Ipiranga e se inserem no cotidiano dos moradores, a (re)produção da festa tem ligação direta com a manutenção do espaço.

A perspectiva metodológica fundamentada na etnografia dos sujeitos envolvidos com a festa do coco de roda, em especial, a vivência com Mestra Ana, foi essencial para compreender os significados mediados pela música na (re)produção da festa. Durante a pesquisa acompanhei o grupo nas festas, dialoguei com os músicos, a Mestra e os brincantes. Minha intenção era conhecer suas histórias com a prática do coco de roda,

seus contextos de aprendizagem e a sua relação com a festa-performance. Dessa forma constatei que a festa-performance no momento da brincadeira em seu formato participativo são atualmente a principal forma de aprender e levar para as novas gerações os conhecimentos práticos do coco de roda na comunidade do Ipiranga.

Na realização da pesquisa de campo, ainda que tivesse conhecimento prévio do contexto estudado, evidenciei a compreensão de que ele sempre poderia me surpreender com a possibilidade de conhecer a festa de dentro para fora. Desse modo, tive a oportunidade de conhecê-la através das perspectivas, desafios e lutas cotidianas daquelas pessoas que realizam e participam desse processo dia a dia. O que proporcionou compreender a princípio, o panorama geral acerca da relação do coco de roda na comunidade quilombola do Ipiranga com a luta pela posse de terras na região, a formação do grupo Novo Quilombo e a festa do coco.

Esse enredo compreendeu duas protagonistas, Mestra Lenita e Mestra Ana, mãe e filha respectivamente. Mulheres negras, lideranças quilombolas, responsáveis pela formação, e atual condução da prática do coco de roda através do grupo Novo Quilombo na comunidade do Ipiranga. Atividade que acontece por meio da festa-performance.

No percurso da pesquisa, foi possível confirmar que Mestra Lenita, importante líder quilombola da região do Conde, ao formar o grupo Novo Quilombo na comunidade do Ipiranga apoiada na família e nos amigos, garantiu, a partir do coco de roda, em sua comunidade, a consolidação da cultura ancestral, negra e quilombola.

Dessa forma, Mestra Lenita como ativista política ao pensar em uma forma de engajar as pessoas da comunidade para lutarem, ou seja, posicionarem-se politicamente, precisou de algo em comum que unisse essas pessoas. Assim veio o coco de roda. Provavelmente, esse processo ocorreu de forma intuitiva, pois o coco faz parte da vida deles, dito de outra forma, é a compreensão da música-dança como parte da vida social.

Essa forma de resistência assevera o reconhecimento legal e a certificação das terras como descendentes de quilombolas, que atualmente contribui para a manutenção territorial e o modo como as pessoas vivenciam o espaço em seu cotidiano. Comprovo, contudo, que o coco de roda é uma música de resistência cultural, e que o Ipiranga também representa a resistência e manutenção atual do seu espaço físico e simbólico.

Nesse sentido, o primeiro capítulo, ao apresentar os elementos da música do coco de roda do grupo Novo Quilombo, a análise dos dados apresentados revelou que os músicos aprenderam e obtiveram suas vivências e experiências musicais através do contexto prático na convivência familiar. Demonstrei inclusive que essa realidade de aprendizagem que eles tiveram não acontece mais, e por isso, acreditam ser importante a festa do coco na comunidade.

A forma de manter a prática para as gerações atuais é realizada pela: oralidade, repetição, imitação, o uso de onomatopeias, prática e interação são as estruturas usadas pelos mestres músicos no momento da festa para repassar seus conhecimentos para os mais jovens. Esse processo é feito de modo natural: as pessoas se aproximam do conjunto musical no momento da festa, pegam um instrumento que estiver disponível, e na interação com o mestre acontece a aprendizagem. O indivíduo aprende ao ser inserido no contexto prático da festa.

A instrumentação utilizada é a mesma desde o início do grupo, utilizam-se dois bombos em suas apresentações, geralmente, no contexto das festas há momentos que podem utilizar mais instrumentos, de acordo com a quantidade de instrumentos e pessoas disponíveis para tocar-aprender na ocasião. Os instrumentos são construídos artesanalmente, ou seja, cada um deles é diferente do outro, em proporção e diâmetro, mas, possuem o mesmo material: seu corpo é de madeira, sua pele é de animal, e a afinação se dá por amarração com cordas, e sua função na bateria é realizar a marcação da batida ou *groove*⁶⁹ do coco, produzindo as variações.

O outro membranofone, por sua vez, é a caixa, que procede da construção do bombo, porém possui uma esteira na pele de baixo. A função da caixa no conjunto da bateria é realizar uma chamada para a entrada dos instrumentos no início das músicas e na finalização, além disso, executa o acompanhamento do padrão rítmico do bombo. Para complementar o conjunto musical, inclui-se o ganzá, tocado ao lado da caixa, com uma estrutura metálica e pequenos grãos no seu interior que vibram ao serem impulsionados para frente e para a trás, funcionando como acompanhamento do padrão rítmico executado pelo bombo.

⁶⁹ Padrão rítmico que aparece na música.

Os músicos do grupo Novo Quilombo, têm preferência em tocar o coco de roda, algumas vezes executam a ciranda, entretanto, em suas apresentações quando questionados sobre outros gêneros e estilos musicais, eles conhecem, gostam de ver as apresentações dos grupos na festa. O coco de roda é o gênero musical predominante no fazer musical deles, no repertório, no processo de criação e composição de Mestra Ana. Tudo parte dessa ligação com o coco.

A contextualização foi relevante para a concepção da formação do território, assim como, para o entendimento do conceito de territorialidade, categorias extremamente importantes para a pesquisa na comunidade quilombola. O aprofundamento de meus conhecimentos, em particular, a respeito das informações do contexto histórico de formação da comunidade quilombola do Ipiranga e a compreensão das relações de poder na luta pela posse e reconhecimento legal do seu território, se relaciona a esses acontecimentos com o processo de formação do grupo Novo Quilombo. Reconheço, portanto, a relevância desse projeto na construção, defesa e manutenção desse território através da consolidação da festa-performance.

Para atingir essa conclusão, todavia, busquei os elementos contidos na prática do coco de roda, na apresentação do grupo Novo Quilombo, no momento da brincadeira na festa-performance. Tendo observado e analisado os dados, entendi que é no processo sociointerativo, por meio da troca de experiências colaborativas dessa prática cultural, que se formam as conexões na formação e manutenção da rede sociocolaborativa. Essa rede é a chave para a manutenção e reprodução da festa.

Para isto acontecer, as pessoas formam a roda e não precisam ter experiência prévia para ocupar aquele espaço. No momento da dança é realizada a interação músico-corporal. A aprendizagem se faz no momento e no compartilhamento de vivências de forma colaborativa, e sem a existência de hierarquias na sua participação. O conceito usado para explicar esse caráter colaborativo e interativo das apresentações musicais ao vivo foi o de Performance Participativa de Thomas Turino (2008, p.34). Além disso, achei pertinente o conceito de corponegociações de Peticia Moraes (2016, p.10), na roda no momento da brincadeira acontece o processo de criação, produção e negociação, entre os corpos participantes.

Nesse processo de interação os laços sociais criados são fundamentais para a construção e manutenção das redes sociocolaborativas. Essas conexões são essenciais para o processo de (re)produção da festa. Por intermédio de suas ações, criam-se uma rede de apoio que ajuda Mestra Ana a dar continuidade à realização mensal do evento. Nesta tese, demonstro de diferentes formas e momentos históricos como essa rede sociocolaborativa atua na festa do coco do Ipiranga. Ao realizar essa análise constatee seu caráter dinâmico: a rede sociocolaborativa não é fixa, isto significa que, varia em conformidade com o tipo de vínculos firmados (forte e fraco); forma (intensidade dos laços sociais) e conteúdo (natureza dos laços sociais) de determinado tempo histórico.

Ao compreender o funcionamento da festa-performance, suas estruturas de (re) produção, sua relação com os agentes envolvidos, assimilei o conjunto dessas informações, ao percurso histórico da festa do coco e as mudanças que ocorreram na sua estrutura física e organização. Compreendi, afinal, que as características da festa na comunidade quilombola do Ipiranga representam um fenômeno de múltiplas dimensões ligada diretamente à prática do coco de roda, à cultura e identidade quilombola, e à defesa do seu território.

O processo no qual se realiza e se concretiza as situações, movimentos, atividades práticas e tudo o que seja necessário para a realização da brincadeira, considerada como festa-performance, estão conectados e são considerados processos de resistência, por isto, “da brincadeira a resistência”.

Com relação à brincadeira, utilizei o conceito de Johan Huizinga (1971) sobre jogos e relacionei a ideia de brincadeira. Para ele, o jogo é um elemento fundamental na compreensão da cultura. Ao olhar a brincadeira na festa, na perspectiva cultural, deduzo que ela representa “atividade ou ocupação voluntária”, com limitações no espaço, e um conjunto de regras determinadas e compreendidas socialmente.

Na festa-performance, o espaço da roda e o da bateria são os lugares em que os brincantes se lançam na brincadeira, no jogo. E nesse lugar, elas se submetem às regras da estrutura rítmica que conduz a voz e a dança, o espaço da roda, e no centro da roda a interação dos pares que se desafiam na umbigada.

Outro aspecto do jogo encontrada na brincadeira é a de ser uma atividade “não séria”, ou seja, todos que estão ali na festa-performance sendo parte do processo

independente do conhecimento ou habilidade no coco de roda. É permitido sair da roda ou entrar nela a qualquer momento, sem formalidades. O que deve ser mantido, são as conexões através da dança, o passo básico e o movimento que permite a continuidade da roda. Nesse ritual acontece a interação entre os visitantes, a comunidade e o grupo Novo Quilombo. A festa-performance ao possibilitar esse fluxo de agentes nessa prática cultural, potencializa-se e dessa experiência resulta o sentimento de satisfação advindo do envolvimento e colaboração na performance (TURINO, 2008, p. 34).

A interseção entre música e dança no coco do Ipiranga, portanto, se efetiva na interação das pessoas através da brincadeira na roda. O compartilhamento de experiências é conduzido pela estrutura rítmica da percussão e do canto através da festa-performance de todas as pessoas que nela participam.

Nesta tese, o conceito de performance representa um processo que não distingue artista e público, isto é, o processo criativo não é revelado apenas quando as pessoas estão presentes durante esse momento; mas, sim, com a colaboração delas. Foi, contudo, embasada na perspectiva da performance como uma experiência de Vitor Turner, que compreendi o contexto da festa como um processamento. Ao participar do evento e da experiência da performance, o sujeito se insere no processo.

A brincadeira determina o início e o final da festa. Seja no momento da brincadeira do coco, na dança, na música, no canto, apenas escutando, ou observando. Dentro ou fora da roda você ocupa um lugar na festa-performance. A brincadeira e a festa por meio da performance se fundem em um processo único, no qual não existe a festa sem a brincadeira e a brincadeira sem a festa. Por essa razão, a festa também é performance.

A teoria da performance da experiência, entretanto, contribui para a compreensão da festa-performance do Ipiranga como um fenômeno cultural abrangente. Sendo assim, foi possível relacionar o fenômeno musical com as questões de territorialidade, com a rede de sociabilidades colaborativas engendradas pelo protagonismo feminino das Mestras dessa comunidade quilombola. Tendo aprofundado a experiência na prática do coco de roda, caracterizo a festa-performance no Ipiranga como um mediador de relações territoriais, sociais, históricos, culturais e identitárias.

O protagonismo feminino no coco de roda, último capítulo da tese, considero ser uma área de conhecimento com enorme potencial para o desenvolvimento de pesquisas futuras. A princípio, o foco do trabalho era a questão musical e no decorrer da pesquisa, temas basilares ao fenômeno musical como a liderança feminina emergiram como estruturantes na festa-performance do coco. Desse modo, o objetivo desse capítulo foi, especificamente, para externar as ações dessas mulheres, agentes proativas na construção cultural e social de sua comunidade através das suas práticas musicais.

As Mestras do Ipiranga, por sua vez, se adequam à pesquisa, pela representatividade dessas mulheres na liderança de sua comunidade e condução de seu grupo. A história de vida e cotidiano dessas mulheres negras se expressam em suas músicas, composições, no canto, na dança. Uma vasta área de conhecimentos e saberes a ser investigada e pesquisada. Pelo discurso da Mestre Ana, no Ipiranga o coco representa luta política, é a voz para conseguir melhores condições para seu povo, sua comunidade, e a garantia das suas práticas cotidianas que estão expressas nos seu espaço e na sua territorialidade.

Esta tese se tornou possível através da experiência de conviver com a Mestre Ana - atual responsável pela prática do coco de roda na comunidade do Ipiranga, coordenadora do grupo Novo Quilombo e responsável pela organização da festa do coco na comunidade.

Diante do exposto neste trabalho, deixo como contribuição para o estudo da música do coco de roda na Paraíba, a partir da realidade de uma comunidade quilombola, que esta prática cultural para ser compreendida em sua totalidade precisa estar articulada com a dança, com o canto, a memória, a história, o cultural e o social. É uma música coletiva, onde a brincadeira é determinante no contexto da festa-performance. A (re)produção desse processo representa a defesa e a manutenção territorial física e simbólica, e acontece em um processo de trocas de experiências, de práticas colaborativas. Portanto, é na prática musical do coco de roda através das letras, do passo da dança, do toque, da afirmação negra e quilombola, que as formas de resistência são engendradas dentro do espaço-tempo da festa-performance.

Apesar de possuir características gerais que identificam e definem a música do coco de roda como gênero musical, explico que ele é uma música complexa, visto que, suas sonoridades, formas de cantar, instrumentações, estruturas melódicas, estruturas

rítmicas, estão distintas de acordo com o contexto em que a prática foi desenvolvida. Cada grupo, cada comunidade tem sua forma de se expressar através do coco de roda.

É imprescindível a continuação de pesquisas na área da música, de acordo com esta tese, para que se conheça as especificidades e particularidades existentes nos grupos de coco de roda. É terreno fértil e os futuros estudos certamente podem contribuir com áreas da história da música brasileira popular, para os estudos da área da percussão, da educação musical, da etnomusicologia, da musicologia, e os estudos da música e cultura paraibana popular.

BIBLIOGRAFIA

ACIOLI, S. **Redes sociais e teoria social**: revendo os fundamentos do conceito. Londrina, v. 12, nº Esp., 2007.93448918

ALVES, O. **Coco mudo não presta, tem que ter água: aprendizagem musical no coco de roda do grupo novo quilombo, Conde – Pb. 2014**. TCC (Licenciatura em Educação Musical), Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa - PB, 2014.

AIRES, Grasielle da C.; CAMARGO, Robson. Ritual em Richard Schechener e Victor Turner: Aspectos de um diálogo interdisciplinar. In. **Performances da Cultura: Ensaios e diálogos**. Robson Correa de Camargo et al (Org.). Goiânia. Editora: Kelps, 2015.

AMARAL, Rita. **Festa à Brasileira**: sentidos do festejar no país que “não é sério”. Disponível em: <<http://www.aguaforte.com/antropologia/festaabrasileira/festa.html>>. 2001. Acesso em: 16 jan. 2021.

ANDRADE, M. A literatura dos cocos. In: **Os cocos**. Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1984, p. 345.

ARRUTI, José Mauricio. Mocambo: **Antropologia e História do processo de formação quilombola**. São Paulo: Edusc, 2006.

AURELIANO, Nivaldo Leo Neto. Voz ativa, voz política: **Organização, resistência e luta no Quilombo Ipiranga (Paraíba)**. Cadernos do LEME, Campina Grande, vol. 5, nº 1, p. 27 – 59. Jan./Jun. 2013.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Org). **Cocos: alegria e devoção**. Natal: EDUFRN, 2000, 304 p.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. **Metodologia para a pesquisa das culturas populares**: uma experiência vivenciada. Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015. 380 p.

_____. Maria Ignez Novais. **Os cocos do Nordeste**. In: Sonora Brasil: Na pisada dos cocos. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2018.

BARBOSA, Katiusca Lamara dos Santos. **Mestra Ana: práticas pedagógicas abertas no ensino e aprendizagem musical no coco de roda da comunidade do Ipiranga – Conde/PB**. 2020. [61f.]. TCC (Licenciatura em Educação musical) Centro de Comunicação, Turismo e Arte. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2020.

BARNES, J. A. Redes Sociais e Processo Político. In.: FELDEMAN, Bianco Bela (Org.). **Antropologia das Sociedades Contemporâneas Métodos**. São Paulo: Global, 1987. 223p.

BORGES, Laís Gomes. 2019. "**Performance - Victor Turner**". In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/performance-victor-turner>>. Acesso em 07 de fev. de 2022.

BOUCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma Teoria da Prática**. In: ORTIZ, Renato (Org.). A sociologia de Pierre Bourdieu, São Paulo: Editora Ática, 1994, n. 39, p. 46-86. Coleção Grandes Cientistas Sociais. 1994.

BRITO, Bruno Dantas Muniz de. **As manifestações culturais e sua relação com o turismo na grande João Pessoa**. 2004. [127f.] TCC (Bacharelado em Turismo) Centro de Comunicação, Turismo e Arte. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2004.

BUENO, André Paula; TRONCARELLI, Maria Cristina; DIAS, Paulo. (Orgs.). **O Batuque de Umbigada: Tietê, Piracicaba e Capivari, SP**. São Paulo: Associação Cultural Cachuera. 2015.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise**. Goiânia: UFG. 2013.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1989.

CÂNDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

CARVALHO, José Jorge de. Contra a pirâmide de prestígio e por ações afirmativas. In: **Anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura Brasília, 2005.

CAVALCANTE, Maria Helena Pereira. GONÇALVES, Regina Célia. SORRENTINO, Rossana de Sousa. CALAÇA, Suelídia Maria. SOUSA Vilma de Lurdes Barbosa. **Uma História do Conde**. Serie extensão, editora Universitária UFPB. NDIHR/PRAC, João Pessoa, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **Convite a Filosofia**. São Paulo. Editora Ática, 2004.

CROOK. Larry Norman. **Zabumba music from Caruaru, Pernambuco: Music style, Gender, and the Interpenetration of rural and Urban Worlds**. University of Texas at Austin, Austin. 1991.

DA MATTA, Roberto. **Relativizando. Uma introdução à Antropologia Social**. Petrópolis: Vozes, 1981.

DAWSEY, Jonh C. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, v. 50, n. 2, p. 527–570, 1 dez. 2007.

DERROSO, Silveira de Giuliano; CURY, Mauro Jose Ferreira. **Elementos de uma identidade territorial: um estudo de caso da cidade de Foz do Iguaçu-PR. Presidente Prudente**. Caderno Prudentino de Geografia, n.41, v. 1, p. 65-85. 2019. Disponível em: < <https://revista.fct.unesp.br/index.php/cpg/article/view/6053>. Acesso em: 13 de maio de 2021.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectivas/EDUSP, 1974.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e Utopias no Brasil Colonial**. São Paulo, Ed. Brasiliense. 1994.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 7.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

FREYER, H. “Comunidade e sociedade como estruturas histórico-sociais”, in F. Fernandes (org.), **Comunidade e sociedade: leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação**. São Paulo: Nacional/Edusp, p. 133-139, 1973

FIDELES, Paula Melissa Alves. **Tradição e saberes em coco de roda no Quilombo do Ipiranga no município do Conde – PB**. 2020. [50f.]. TCC (Licenciatura em Dança) Centro de Comunicação, Turismo e Arte. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2020.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. Editora S.A, 1989.

GRANOVETTER, Mark. **The strength of weak ties**. American Journal of Sociology, v. 78, nº 6, p. 1360-1380, 1973.

HAESBAERT, Rogério da Costa. **Territórios alternativos**. São Paulo: Contexto. 2002.

_____. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. Identidades territoriais: entre a multiterritorialidade e a reclusão territorial (ou: do hibridismo cultural à essencialização das identidades). In: ARAÚJO, Frederico Guilherme; HAESBAERT, Rogério (Org.). **Identidade e Territórios: questões e olhares contemporâneos**. Rio de Janeiro, 2007.

HALBSWACHS, Maurice. **Memórias Coletivas**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Liv Sovik (org). Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003.

HORNBOSTEL, Erich von. SACHS, Curt. **Classification of musical instrument**. Trad. de Klaus Wachsmann e Anthony Baines. The Galpin Society Journal. Londres, v. 14, 1961.

IANNI, Octavio. **Estudo de comunidade e conhecimento científico**. Revista de Antropologia, p. 109-119, 1961.

KUHN, Norberto Junior; SILVA, Roberta Herter da. **A ressignificação da identidade indígena e a construção da memória e da cidadania MBYA-GUARANI: uma experiência netnográfica**. Artigo. V Seminário de Direitos Humanos e Democracia. Rio Grande do Sul. 2017.

LAGO. Isabella Viggiano. **Cultura popular em sala de aula – o estudo do gênero coco**. 2011. [103f.]. TCC (Licenciado/Bacharel) Instituto Villa-Lobos do Centro de Artes e Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

LEITE, Ilka Boaventura. **Os quilombos no Brasil:** questões conceituais e normativas. In: Etnografia Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTEE) Portugal Vol. IV (2), 2002, p. 333-354. Disponível em: <https://bit.ly/3FlWqbs>. Acesso em 22 dez. 2020.

MEIRA, Gledson Dantas. **A performance musical do zabumbeiro Quartinha.** Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – 2011. [147f.]. Programa de Pós Graduação em Música. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2011. Versão corrigida.

MEDEIROS, Maria do Céu e Sá, Ariane. **O Trabalho na Paraíba:** das Origens a transição para o trabalho livre. João Pessoa: UFPB, 1991.

MONTEIRO Karoline dos Santos; GARCIA, Maria Franco. **Dos territórios de reforma agrária à territorialização quilombola: o caso da comunidade negra de Gurugi, Paraíba.** Revista Pegada Eletrônica, Presidente Prudente, vol. 11, n. 2, 31 dezembro 2010. Disponível em: <<http://www.fct.unesp.br/ceget/pegada112/08KAROL1102.pdf>>. Acesso em: 13 de maio de 2021.

MORAES, Petícia Carvalho de. **Corponegociações: dança, brincadeira e improvisação no coco de roda.** 1 ed. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2020. 212 p.

_____. Petícia Carvalho de. **A festa do Coco das comunidades quilombolas paraibanas Ipiranga e Gurugi: acontecimento e corponegociações.** Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidade. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2016. Versão corrigida.

MOURA, Clovis. **Quilombos: resistência ao escravismo.** São Paulo: Expressão Popular, 2020.

MOURA, Glória. **Festas dos quilombos.** Editora Universidade de Brasília, 2012, 184 p.

Napolitano, Marcos **História e música popular: um mapa de leituras e questões.** Revista de História. 2007; (157):153-171. [data de Consulta 31 de jan. de 2022]. ISSN: 0034-8309. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=285022050008>.

NOGUEIRA, Claudete de Sousa. **Batuque de umbigada paulista: memória familiar e educação não-formal no âmbito da cultura afro-brasileira.** 2009. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação–Unicamp, Campinas. 2009.

O'DWYER, Eliane Cantarino (Org.). **Terra de Quilombos.** Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia, 1995.

PAULA JUNIOR, Antonio Filogenio de. **Educação e Oralidade no Oeste Africano pela representação de Amadou Hampaté Bâ.** 2014b [110f.]. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós- Graduação em Educação – Unimep. Piracicaba. 2014.

PALITOT, Estevão Martins. **Potiguara da Baía da Traição e Monte-Mor: História, Etnicidade e Cultura.** (Dissertação de mestrado). UFPB, 2005.

PEDROZA, Cicero da Silva. **Coco de roda novo quilombo: saberes da Cultura Popular e práticas de educação popular na comunidade quilombola do Ipiranga no Conde – PB.** Dissertação (Mestrado em educação) João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2014.

PEREIRA, Glauciê dos Santos. **O povo negro e o vôo para a liberdade: Comunidade quilombola de Mituaçu (PB-Brasil) séculos XVII e XXI**. 2011. [63f.]. TCC (Graduação em História) Centro de Ciencias Humanas e Letras. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2011.

PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (Org.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **O coco praieiro: uma dança de umbigada**. 1ª. ed.: João Pessoa, Caravela 1964; 2ª. ed.: João Pessoa, Editora Universitária, UFPB, 1978.

PORTUGAL, S. **Contributos para uma discussão do conceito de rede na teoria sociológica**. Oficinado CES, nº 271, 2007.

RAMOS, Artur. **O negro brasileiro**. Recife: Massangana, 1988.

RIBEIRO, Fabio Henrique Gomes. **Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa – PB**. 2017. [406f.]. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Centro de Comunicação, Turismo e Arte. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2017.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro. Ed. Pallas. 2011.

SAMPAIO, Henrique J. P. **O processo de reelaboração dos cocos no movimento de urbanização e desenvolvimento do município do Conde**. Dissertação aprovada no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPB, 2002.

SATOMI, Alice Lumi. **Vislumbrando uma organologia da música brasileira**. In: Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, IV. Anais. Maceió. 2008.

SANDRONI, Carlos. **Batuques e Sambas de Umbigada: Os cocos no Nordeste**. In.: Os Sambas Brasileiros: diversidade, apropriação e salvaguarda (ORG) Marcia Sant'Anna. Brasília, DF: IPHAN, 2011.

SANTOS, Eurides de Souza. Modos de Pensar, Modos de Fazer na Pesquisa sobre a Brincadeira dos Cocos na Paraíba. **Música e Cultura**, vol. 6, p. 26- 36, 2011. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-06/MeC06-Eurides-Santos.pdf>>. Acesso em 20 de abr. 2021.

_____. **Liderança na cultura popular: as curandeiras de Caiana dos Criolos – PB**. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em música, XXIV. Anais. São Paulo, 2014.

SANTOS, Marcos dos Santos. **Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora**. 2020. [272f.]. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020.

SANTOS, Milton. **O dinheiro e o território**. In: SANTOS, Milton; BECKER, Bertha (orgs). Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: Ed. Lamparina, 2001.

SANTOS, Adalberto Silva. **Tradições populares e resistências culturais: Políticas públicas em perspectiva comparada**. 2007. [253f.]. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal de Brasília. Brasília, 2007.

SAQUET, Marcos. **Os tempos e os territórios da colonização italiana**. Porto Alegre, RS: EST Edições, 2003.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 2. ed. New York: Routledge, 2002.

SILVA, Erivan. **O protagonismo feminino negro no coco de roda paraibano: devires na conquista e defesa de territórios afrodiaspórico**. 2022. [165f.]. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2022.

SILVA, Jadiele Cristina Berto da. **Quantas anônimas guerreiras brasileiras? A luta das mulheres negras nas comunidades quilombolas de Ipiranga e Gurugi**. 2018. [112f.]. TCC (Licenciatura em Geografia) Centro de Ciências Exatas e da Natureza. UFPB. João Pessoa, 2018.

SILVA, C. A.; FIALHO, J.; SARAGOÇA, J. **Análise de redes sociais e Sociologia da ação**. Pressupostos teórico-metodológicos. *Revista Angolana de Sociologia*, nº 11, p. 91-106, 2013.

SPOSITO, Eliseu Savério. (Org.) **Território e Territorialidades: teorias, processos e conflitos**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

SOARES, W. **Análise de redes sociais e os fundamentos teóricos da migração internacional**. *Revista Brasileira Estudos Populacionais*, Campinas, v. 21, n. 1, p. 101-116, jan./jun. 2004.

SONORIZAÇÃO. In: DICIO, **Dicionário Online Oxford Languages**. 2021. Disponível em: < <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>>. Acesso em: 23/03/2021.

TARGINO, Vanusa Diniz. **Memória e tradição ao som do zabumba e do ganzá: a família Benedito e a relação com a cultura popular de Cabedelo-PB (1952-2013)**. 2018. [125f.]. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Ciência Humanas e Letras. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2018.

TANAKA, Harue. **Música, Gênero, Corpos e Sexualidades: processos, métodos e práticas de produção sonora dos ativismos feministas decoloniais e LGBTTTQI+**. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em música, XXX. Anais. João Pessoa, 2021.

Tomasello, M.; Kruger, A. C. & Ratner, H. **Cultural learning**. *Behavioral and Brain Sciences*. (1993).

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TURNER. Victor. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publ., 1982.

TURNER. Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

VILELA, José Aloisio. **O coco de Alagoas**. Maceió, Museu Théo Brandão; UFAL, 1980, p.87.

ENTREVISTAS

NASCIMENTO, Ana Rodrigues. Entrevista [dez.2019]. **Depoimento** concedido a Katiusca Lamara dos Santos Barbosa. João Pessoa, 2019. Arquivo de áudio (mp3), 80 minutos. Não publicada.

_____. Ana Rodrigues. Entrevista [set.2021]. **Depoimento** concedido a Katiusca Lamara dos Santos Barbosa. João Pessoa, 2021. Arquivo de áudio (mp3), 39 minutos. Não publicada.

_____. **Entrevista para o projeto Saberes em Roda**. [ago. 2020]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iuOuOW4WjrM>>. Acesso em 20 abr. 2021.

_____. **Oficina Percussão Paraibana**. [abr. 2021]. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCJkvZd5u7k65b7URz_cHPgQ/featured>. Acesso em 20 abr. 2021.

APÊNDICE

Apêndice A – Roteiro de Entrevista Mestra Ana

Roteiro de Entrevista 1

BLOCO A - Questionamento geral, história, origem, experiências, valores e saberes.

- 1** - Fale sobre você (Ana do coco, Ana do Gurugi ou Ana do Ipiranga?)
- 2** - Como surgiu o coco? Quais os momentos em que acontecia a brincadeira do coco na comunidade, qual o papel da sua família no coco de roda do Ipiranga?
- 4** - Conte um pouco do coco do Ipiranga e a ligação da prática do coco com a região.

BLOCO B - O grupo de roda Novo Quilombo

- 5** - Como aconteceu a criação do grupo?
- 6** - Qual a importância desse grupo na sua vida ou, na sua opinião, o que o grupo representa para você?
- 7** - Há parentes participando? (Ver a noção de família [extensiva a agregados, amigos, laços de parentesco distantes])
- 8** - Você participa de outros grupos?
- 9** - Quais as atividades atuais do grupo?
- 10** - Como funciona a organização do grupo? Quem são os músicos, quais os materiais e recursos próprios do grupo?
- 11** - A senhora de alguma forma procurou conhecimento musical fora da comunidade do Ipiranga? Quais seriam esses conhecimentos, lugares e pessoas?
- 12** - Como a senhora passa para os participantes do grupo, as suas experiências musicais?

BLOCO C - Questionamentos sobre aspectos gerais apresentados no bloco A e B (desdobramentos de questões respondidas no bloco A e B), de forma a atender aos objetivos abordados na pesquisa:

- 13** - E a ideia de organizar uma festa do coco? Como a senhora descreveria o que essa festa é para você hoje em dia?
- 14** - E a relação dos mais novos com o grupo Novo Quilombo e a festa do coco? Eles vão continuar o trabalho de vocês? Como a senhora sabe?

15 - Há uma preocupação em passar o conhecimento sobre o coco [que tipo de aprendizagem e saberes você almeja com a troca de conhecimento dentro do universo do coco de roda]

16 - Vocês estimulam a criação musical entre os integrantes? Como ocorre o processo de criações musicais no Coco do Ipiranga? Quais foram as influências musicais do grupo? Quem foram os compositores? Qual o teor de suas composições?

17 - Quais são os espaços em que vocês utilizam para se reunir, ensaiar, criar, conversar sobre a música do coco?

18 - Na sua visão, quais são as principais dificuldades enfrentadas atualmente na comunidade para manter esse processo de ensino/aprendizagem do coco de roda?

19 - E quais as perspectivas para dá continuidade a esse projeto da prática do coco na comunidade do Ipiranga?

ROTEIRO DE ENTREVISTA 2

- 1 – Quantas pessoas fazem parte do grupo atualmente?
- 1 – Poque esse nome Novo Quilombo?
- 2 – Na parte musical quem são os músicos a senhora poderia falar um pouco sobre a relação com eles no grupo, na festa, o nome, os instrumentos que tocam, desde quando participam?
- 3 – Existem mulheres na bateria do grupo? Como é essa relação, todos podem participa, ou só quem é da comunidade?
- 4 – Com relação a participação dos jovens no grupo, como é a relação com eles, como a senhora faz para trazer esse público para o grupo e quais as funções que eles podem realizar?
- 5 – Para a senhora o que não pode faltar na música do coco de roa?
- 6 – O que o coco de roda representa na sua vida?
- 7 – A senhora poderia falar sobre seu processo de composição das letras de coco?
- 8 – E o coco de recado, me fale um pouco sobre esse tipo de coco?
- 9 – Por que a senhora teve essa ideia de realizar essa festa?
- 10 – E para senhora qual o sentido de continuar realizando esse evento?
- 11 – Sobre a dança do coco, quais as características da dança no grupo de vocês?

**APENDICE B – TRANSCRIÇÃO DAS MÚSICAS CANTADAS PELO GRUPO
NOVO QUILOMBO**

BOTE O BARRO NA PAREDE

bote o barro na parede_ quero ver cair o pó para

6

brincar nessa sala quanto mais sério melhor

MESTRA -

Bote o barro na parede
Quero ver cair o pó,
Para brincar nessa sala,
Quanto mais sério melhor!

RESPOSTA -

Bote o barro na parede
Quero ver cair o pó,
Para brincar nessa sala,
Quanto mais sério melhor!

LARGATA DONDOCA

qui lom bo do i pi ran ga man guei ra não bo ta mais_ ³ mor de a la gar ta don

7 do ca que sua fo me é de mais_ ³ eu vou cha mar Ju ran dir_ ³ pa ra com

12 prar for mi ci da pa ra ma tar a don do_ ca ô que la gar ta atre vi da

MESTRA - Quilombo do Ipiranga mangueira não bota mais,
 Mode a lagarta dondoca, que a sua fome é demais,
 Eu vou chamar Jurandir pra comprar formicida,
 Para matar a dondoca, ô que lagarta atrevida

RESPOSTA - Quilombo do Ipiranga mangueira não bota mais,
 Mode a lagarta dondoca, que a sua fome é demais,

Eu vou chamar Jurandir pra comprar formicida,
 Para matar a dondoca, ô que lagarta atrevida

RESPOSTA - Quilombo do Ipiranga mangueira não bota mais,
 Mode a lagarta dondoca, que a sua fome é demais.

COCO DA AGROVILA



Eu moro lá na agrovila,
MESTRA - Mora Pedro, João, José e Maria,
 Só não tamo mais satisfeito
 Porque a prefeita não bota energia

Eu moro lá na agrovila,
RESPOSTA - Mora Pedro, João, José e Maria,
 Só não tamo mais satisfeito
 Porque a prefeita não bota energia

As coisas do meu quilombo

Coco Novo Quilombo

1,2,3,4,5,6.

Jan du í to ca gan zá E li as to ca o bom bo como é bo ni to de ver as coi

4 7. 5x

sas do meu qui lom bo como é bo ni to de ver as coi sas do meu qui lom bo

como é bo ni to de ver as coi sas do meu qui lom bo

Antigamente negro não tinha valor

Coco Novo Quilombo

Eu ta vaem ca sa quando al guem me a vi sou lá em Gu ru gi tem co

3
co que Ju ran dir me cha mou an ti ga men te negro não tinha va lor

6
va mos brin car mi nha gen te No vo Qui lom bo che gou

8
1,2,3,4,5,6,7,8
9.
gou

QUATI LELLÊ – TRANSCRIÇÃO COM TODOS OS INSTRUMENTOS

ba te le lê qua quá — che guei a go ra qua quá

GANZA

CAIXA

BOMBO

5

um pé na mei a qua quá — ou tro de fo ra

GANZA

CAIXA

BOMBO

TRANSCRIÇÃO RÍTIMICA / COCO MARTELADO
MENINA BONITA O QUE VEM VER

Percussão 
me ni na bo ni ta que vem ver o que vem ver o que vem ver

Perc. ³ 
me ni na bo ni ta que vem ver o que vem ver o que vem ver

Perc. ⁵ 
na la dei ra pau ca iu eu que ro ver eu que ro ver

Perc. ⁷ 
na la dei ra pau ca iu eu que ro ver eu que ro ver!

MESTRA -

Menina bonita o que vem ver,
 O que vem ver, o que vem ver
 Na ladeira o pau cair
 Eu quero ver, eu quero ver
 Na ladeira o pau cair
 Eu quero ver, eu quero ver

Menina bonita o que vem ver,
 O que vem ver, o que vem ver

Na ladeira o pau cair

RESPOSTA -

Eu quero ver, eu quero ver
 Na ladeira o pau cair
 Eu quero ver, eu quero ver

TRANSCRIÇÃO RÍTIMICA / COCO ABAIANADO

LENGO TENGO

Percussão $\frac{2}{4}$

len go ten go len go ten go eu mo__ rro de__ tra ba

Perc. 5

lhar de di a to na en cha da__ de noi__ te vou_ ba tu car len go

Lengo tengo, lengo tengo,

MESTRA -

Eu morro de trabalhar,

De dia tô na enxada,

De noite vou batucar,

RESPOSTA -

Lengo tengo, lengo tengo

Eu morro de trabalhar,

De dia tô na enxada,

De noite vou batucar,

RESPOSTA -

Lengo tengo, lengo tengo

Eu morro de trabalhar,

De dia tô na enxada,

De noite vou batucar.

MINUTAGEM DOS QR-CODE

1 – Música: Meu pai quilombo - “07:48”



2 – Música: Menina bonita o que vem ver – “05:36”



3 – Música: Antigamente negro não tinha valor – “01:05:10”



4 – Música: As coisas do meu quilombo – “01:03:27”



5 – Música: Adeus que eu vou embora – “01:08:08”

