UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ETNOMUSICOLOGIA

O PROTAGONISMO FEMININO NEGRO NO COCO DE RODA PARAIBANO: DEVIRES NA CONQUISTA E DEFESA DE TERRITÓRIOS AFRODIASPÓRICOS

ERIVAN SILVA

JOÃO PESSOA – PB

2021

ERIVAN SILVA

O PROTAGONISMO FEMININO NEGRO NO COCO DE RODA PARAIBANO: DEVIRES NA CONQUISTA E DEFESA DE TERRITÓRIOS AFRODIASPÓRICOS

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

Linha de pesquisa: Música, Cultura e Performance.

Orientadora: Dra. Eurides de Souza Santos

Coorientadora: Dra. Nina Graeff

JOÃO PESSOA – PB

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586p Silva, Erivan.
O protagonismo feminino negro no coco de roda paraibano : devires na conquista e defesa de territórios afrodiaspóricos / Erivan Silva. - João Pessoa, 2021.
244 f. : il.

Orientação: Eurides de Souza Santos.
Coorientação: Nina Graeff.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Coco de roda - Mulher. 2. Preta. 3. Interseccionalidade. 4. Devir-negra. I. Santos, Eurides de Souza. II. Graeff, Nina. III. Título.

UFPB/BC CDU 394.3-055.2(043)

Elaborado por WALQUELINE DA SILVA ARAUJO - CRB-15/514

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE TESE

Título da Tese: **O Protagonismo Feminino Negro no Coco de Roda Paraibano:** ***devires na conquista e defesa de territórios afrodiaspóricos.***

Doutorando(a): **ERIVAN SILVA**

TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Dra. Eurides de Souza Santos
Orientadora PPGM/UFPB

Dra. Nina Graeff (Co-Orientadora)
Membra Interna do Programa PPGM/UFPB

Dra. Adriana Fernandes
Membra Interna ao Programa PPGM/UFPB

Dra. Haruê Tanaka
Membra Externa ao Programa/UFPB

Dra. Maria do Socorro Silva
Membra Externa ao Programa/UFCG

João Pessoa, 15 de dezembro de 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente as mestras coautoras desse trabalho, Vó Mera e Ana do Coco, que permitiram a minha chegada e convivência nos seus ricos territórios musicais, compartilhando comigo seus saberes, suas histórias de vida no contexto da música do coco roda paraibano, trazendo-me as principais contribuições que permitiram a realização desse trabalho. As minhas mestras peço à bênção. Agradeço as minhas ancestralidades que abençoaram esse processo de aquilombamento.

Nesta jornada várias pessoas contribuíram significativamente incentivando às minhas buscas e ajudando a concretizar o desenvolvimento da pesquisa nos mais diferentes níveis. Destaco os nomes de Maria do Socorro Silva, Renata Fonsêca Ramos, Gláucia Lima, Adriana Crisanto Monteiro, Joana Belarmino, Ana Lúcia Tavares de Oliveira, Henrique Sampaio, Daniela Escolástica de Sousa e Fabrízzio Formiga. Estendo os meus sinceros agradecimentos à todas as intercessoras negras na pessoa de Selma do Santos Dealdina, bem como a todos (as) os intercessores (as), que com seus importantes estudos abalizaram esse trabalho.

Agradeço aos professores (as) que foram imprescindíveis nessa minha jornada no campo da pesquisa etnomusicológica, bem como aos colegas de turma. As aprendizagens e reflexões a partir das discussões em sala de aula com as professoras Eurides de Souza Santos e Nina Graeff; as contribuições das professoras Adriana Fernandes e Haruê Tanaka no momento da minha qualificação; as disciplinas com os professores Luís Ricardo Silva Queiroz e Valério Fiel da Costa que também me deram o suporte necessário para o desenvolvimento dessa pesquisa. Ressalto ainda que todos se mostraram comprometidos com a formação de pesquisadoras e pesquisadores qualificados e responsáveis para o campo da etnomusicologia.

De forma muito especial, agradeço às professoras Eurides de Souza Santos e Nina Graeff que aceitaram a empreitada de me orientar, trazendo valiosas contribuições para o meu trabalho e, com isso, mostrando responsabilidade diante do compromisso assumido comigo e com a Academia.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Música (PPGM) da UFPB, que me deu a oportunidade de ingressar novamente no campo da pesquisa científica em música, reconhecendo a importância desse programa para a Paraíba e para o Brasil na formação de músicos pesquisadores. Agradeço também a minha instituição de origem, UFCG, pela licença concedida.

Aos meus familiares que me dedicaram parte de suas vidas, em especial minha mãe Carminha, meu pai Fernando e meus filhos Samuel e Miguel, incentivando-me aos estudos e, principalmente, ao compromisso ético e humano com as pessoas.

Por fim, agradeço a essa energia motora que move as nossas existências efêmeras nesse planeta maravilhoso, onde respeito, humildade e dignidade são ferramentas básicas para uma vida saudável e digna ao lado de mulheres, homens e crianças.

RESUMO

A tese está fundamentada em histórias de vidas negras. Trata-se de protagonismos musicais de mulheres pretas, no território do coco de roda da Paraíba. Com efeito, a questão central que moveu esse estudo foi: Como os seus protagonismos de liderança a partir de suas vicissitudes contemporâneas interseccionadas com os seus valores étnicos ancestrais produzem e fortalecem suas negritudes e de suas comunidades? Dito isto, o objetivo geral foi compreender, a partir dos lugares de fala das protagonistas, os seus movimentos afro diaspóricos de liderança como verdadeiras matripotências que se fazem mestras do coco de roda em constructos diários, e que consequentemente transbordam para suas comunidades em desdobramentos político-sociais e econômicos que fortalecem as lutas por conquistas e defesas territoriais. Isso reforça uma das hipóteses centrais que aponta para a prática do coco de roda como uma luta diária de resistência para além do puro entretenimento. Metodologicamente, o trabalho está alicerçado num modelo de pesquisa qualitativa que utiliza uma linha decolonial inspirada nos estudos da artista e pensadora negra portuguesa, Grada Kilomba (2019). No entanto, também fiz uso de instrumentos e procedimentos de coleta e análise de dados quantitativos. O início da pesquisa de campo com observação participante remonta o segundo semestre do ano de 2018. Posteriormente, com o advento da pandemia do Covid19 foi necessário parar o trabalho de campo que só pode ser devidamente retomado no final do ano de 2020 para início do ano de 2021. Nesse interim, por questões de segurança sanitária, parte das entrevistas foram feitas de forma remota por vídeos chamadas. Nesse processo, foram aplicados questionários que buscaram captar as memórias de vidas das mestras Vó Mera e Ana do Coco. Contudo, as entrevistas naturalmente foram ganhando um caráter semiestruturado, sobretudo, por conta da minha condição de sujeito negro interseccionado. Os procedimentos de coleta e organização de dados passaram pela seleção e transcrição das falas das mestras; categorização, transcrição e análise de suas músicas; revisão de literatura e revisão teórica; construção e utilização de mapas, gráficos, quadros e tabelas. As cosmovisões teóricas, que interseccionam a tese dialogam diretamente com as cosmopercepções das mestras, pois, foi necessário encontrar uma teoria que afinasse com as falas originais, isto é, um alinhamento com o natural que guiou essa jornada científica e sociopolítica. A necessidade de pensar e construir transversalmente essa tese foi no intuito de quebrar a hierarquia entre pesquisador e pesquisadas, sobretudo, porque uma aproximação sobre estas mulheres só poderiam ser reveladas por elas. A importância de trazer esses discursos epistemológicos, em primeiro plano, foi e é para desmistificar a hierarquia dos saberes, principalmente, por se tratar de conhecimentos femininos afrodiaspóricos das camadas periféricas da sociedade brasileira que implica as mulheres quilombolas e aquilombadas, isto é, uma forma feminina de existir, que quebra o mito da mulher universal. O estudo mostrou que essas mulheres com seus devires-negra atravessaram jornadas de vidas muito distintas até chegarem ao status de mestras do coco de roda. Contudo, por serem mulheres pretas em aquilombamentos cotidianos, estas possuem muitas linhas interseccionais que as ligam nas dores provenientes do racismo e sexismo e nas lutas e prazeres que brotam do fazer coco de roda. Os resultados da pesquisa vão mostrando que o coco de roda se faz numa performatividade cotidiana que gera um protagonismo de luta por conquistas e defesas territoriais negras, ou seja, uma práxis da

negritude que eleva a autoestima à desalienação autêntica. Nessa jornada, o pesquisador que vos fala também entrou num processo de revisitação de sua condição negra. Portanto, posso dizer que esse trabalho científico é também uma forma de aquilombamento interseccionado.

Palavras-chave: mulher, preta, coco de roda, interseccionalidade, devir-negra

ABSTRACT

The thesis is based on stories of black lives. It is about musical protagonisms of black women, in the territory of the coco de roda of Paraíba. In fact, the central question that moved this study was: how do their leadership protagonisms, from their contemporary vicissitudes intersected with their ancestral ethnic values, produce and strengthen their blackness and their communities? That said, the general objective was to understand, from the protagonists' speech places, their Afrodiasporic leadership movements as true matripotences that become masters of coco de roda in daily constructs, and that consequently overflow to their communities in political- social and economic ramifications that strengthen the struggles for territorial conquests and defenses. This reinforces one of the central hypotheses that points to the practice of coco de roda as a daily struggle of resistance beyond pure entertainment. Methodologically, the work is based on a qualitative research model that uses a decolonial line inspired by the studies of the black Portuguese artist and thinker, Grada Kilomba (2019). However, I also used instruments and procedures for collecting and analyzing quantitative data. The beginning of the field research with participant observation dates back to the second half of 2018. Subsequently, with the advent of the Covid19 pandemic, it was necessary to stop the fieldwork, which could only be properly resumed at the end of 2020 and the beginning of 2021. In the meantime, for health security reasons, part of the interviews were carried out remotely by video calls. In this process, questionnaires were applied that sought to capture the memories of the lives of the masters Vó Mera and Ana do Coco. However, the interviews naturally took on a semi-structured character, mainly because of my condition as an intersected black subject. The data collection and organization procedures involved the selection and transcription of the masters' statements; categorization, transcription and analysis of their music; literature review and theoretical review; construction and use of maps, graphs, charts and tables. The theoretical cosmovisions, which intersect the thesis, dialogue directly with the cosmoperceptions of the masters, since it was necessary to find a theory that was in tune with the original statements, that is, an alignment with the natural that guided this scientific and sociopolitical journey. The need to think and build this thesis transversally was in order to break the hierarchy between researcher and researched, above all, because an approach to these women could only be revealed by them. The importance of bringing these epistemological discourses to the fore was and is to demystify the hierarchy of knowledge, mainly because it deals with Afro-diasporic female knowledge from the peripheral layers of Brazilian society that involves quilombola and quilombola women, that is, feminine form of existing, which breaks the myth of the universal woman. The study showed that these women with their “black becomings” went through very different life journeys until they reached the status of masters of coco de roda. However, because they are black women in everyday aquilombamento, they have many intersectional lines that connect them through the sufferings arising from racism and sexism and in the struggles and pleasures that come from practicing the coco de roda. The research results show that coco de roda is made in a daily performativity that generates a leading role in the struggle for black territorial conquests and defenses, that is, a praxis of blackness that elevates self-esteem to authentic disalienation. In this journey, the researcher who speaks to you also entered a process of revisiting his black

condition. Therefore, I can say that this scientific work is also a form of intersecting aquilombamento.

Keywords: woman, black, coco de roda, intersectionality, “black becoming”

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Principais rotas da diáspora africana e etnias escravizadas.....	33
Imagem 2	Mapa dos quilombos mais conhecidos do Brasil (séculos XVII-XIX).....	34
Imagem 4	Localização do município do Conde (PB).....	119
Imagem 5	Foto área da região.....	120
Imagem 6	Museu Quilombola do Ipiranga.....	120
Imagem 7	Mestra Ana Lúcia do Coco.....	133
Imagem 8	Projeto do novo espaço para o coco de roda.....	148
Imagem 9	Projeto arquitetônico do novo pavilhão do coco de roda do Quilombo do Ipiranga.....	149
Imagem 10	Mapa localização do município de Guarabira (PB).....	153
Imagem 11	Caminho da missa no Nordeste e Norte do país.....	159
Imagem 12	Bairro da Torre, em João Pessoa, PB, Brasil.....	162
Imagem 13	Localização do bairro do Varjão, hoje Rangel.....	164
Imagem 14	Live de Vó Mera e suas netinhas.....	173
Imagem 15	Vó Mera em atuação na novela Velho Chico.....	174
Imagem 16	Vó Mera e a cantora paraibana Glaúcia Lima.....	176
Imagem 17	Vó Mera recebe honraria em Brasília (DF).....	177
Imagem 18	Homenagem do bairro do Rangel a Vó Mera, em 2016.....	178
Imagem 19	Casa de Cultura Vó Mera.....	179
Imagem 20	Ficha de identificação do acervo.....	180
Imagem 21	Pesquisas de Mário de Andrade sobre o Coco de Roda.....	185
Imagem 22	Vó Mera e as Netinhas em apresentação em João Pessoa.....	191
Imagem 23	Exposição os três modos, história e origens.....	199
Imagem 24	Os modos derivados.....	200
Imagem 25	Esquema do sistema modal na música folclórica do Brasil.....	201
Imagem 26	O Tritono.....	202
Imagem 27	Escala de modos nordestinos.....	203
Imagem 28	Partitura da música de Ana do Coco.....	210
Imagem 29	Efeito do grau sensível.....	211
Imagem 30	Partitura do Coco Lavadeira.....	214
Imagem 31	Trecho do tersillo.....	214
Imagem 32	Trecho da partitura.....	219

Imagem 34	Pilão da casa de taipa do quilombo do Ipiranga.....	242
Imagem 35	Barracão do Coco do Ipiranga.....	243
Imagem 36	Barracão em dia apresentação.....	243
Imagem 37	Instrumentos usados nas apresentações.....	244
Imagem 38	Santos.....	244
Imagem 39	Utensílios domésticos do Museu do Quilombo.....	245
Imagem 40	Indumentária das celebrações católicas do acervo de Vó Mera.....	245
Imagem 41	Trajes da Umbanda do acervo de Vó Mera.....	245

LISTA DE GRÁFICOS

Gráficos 1 e 2	Certidões emitidas por região.....	39

LISTA DE QUADRO

Quadro 1	Número de Comunidades Remanescentes de Quilombos por Região.	38

LISTA DE TABELA

Tabela 1	Quilombos existentes na Paraíba, região Nordeste, Brasil.....	121

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO.....**	16
2	**QUILOMBO: COCO DE RODA PARA RESISTIR E EXISTIR.....**	30
2.1	**2.1. QUILOMBO: TERRITÓRIO DE SABERES E RESISTÊNCIAS NEGRAS.....**	30
2.2	**QUILOMBO: UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO.....**	31
2.3	**TERRAS DE PRETA (O): QUILOMBO CONTEMPORÂNEO.....**	35
3	**MULHERES QUILOMBOLAS: GUARDIÃS DOS SABERES ANCESTRAIS DOS QUILOMBOS CONTEMPORÂNEOS.....**	46
3.1	**LIDERANÇA FEMININA NA CONQUISTA E DEFESA DE TERRITÓRIOS NEGROS.....**	47
3.2	**VALORES ÉTNICOS: EBÓS MAGNÍFICOS.....**	58
	3.2.1 ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA.....	58
	3.2.2 ORALIDADE.....	61
	3.2.3 ORALIDADE INSTRUMENTAL.....	63
	3.2.4 A CORPORALIDADE E A MUSICALIDADE.....	64
	3.2.5 AFETIVIDADE, COOPERATIVISMO E CIRCULARIDADE.....	68
	3.2.6 “PÃE”: MATRIPOTÊNCIA E ESPIRITUALIDADE.....	70
	3.2.7 TERRITORIALIDADE.....	73
4	**PERCURSO METODOLÓGICO: ENCRUZILHADA CONVERGENTE.....**	80
4.1	**MOTIVAÇÃO INICIAL.....**	81
4.2	**ENCONTRO COM AS MESTRAS DO COCO DE RODA: DO SENTIMENTO DE PERTENÇA AURAL A UM MERGULHO PARA DENTRO DE SI.....**	83
4.3	**DESCENDO AO INFERNO: RACISMOS ESTRUTURAIS E COTIDIANOS.....**	84
4.4	**A ESCOLA PRIMÁRIA: DESDOBRAMENTOS COLONIAIS I.....**	87
4.5	**O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA: DESDOBRAMENTOS COLONIAIS II.....**	88

4.6 ESCUTA NEGRA: UMA MUSICALIZAÇÃO PRIMÁRIA..... 90

4.7 ESTUDOS SEMINAIS SOBRE O FEMINISMO..... 94

4.8 FEMINISMO NEGRO: UMA COMPREENSÃO MASCULINA NEGRA..... 98

4.9 ENTRANDO NO QUILOMBO DO IPIRANGA EM DEVIR NEGRA: ÁTOMOS DE FEMINILIDADE..... 101

4.9.1 O PERCURSO DE CAMPO - A METODOLOGIA..... 105

5 O COCO DE RODA E OS QUILOMBOS PARAIBANOS..... 112

5.1 MESTRAS DO COCO RODA E DEFESA QUILOMBOLA NA HISTÓRIA PARAIBANA..... 113

5.2 ANA DO COCO E O QUILOMBO DO IPIRANGA..... 118

5.3 QUILOMBOLAS E AS POLÍTICAS PÚBLICAS..... 120

5.3.1 DA MENINA À MULHER MATRIPOTENTE..... 128

5.4 MATRIPOTÊNCIAS: PÃES QUE FAZEM E ACONTECEM..... 133

5.5 MESTRA ANA E A ACADEMIA..... 140

5.6 MESTRA ANA E A NOVA FESTA DO COCO: UMA ECONOMIA SOLIDÁRIA..... 141

5.6.1 DESDOBRAMENTOS MATRIPOTENTES..... 149

5.7 VÓ MERA E O AQUILOMBAMENTO URBANO..... 153

5.7.1 DA INFÂNCIA DE VÓ MERA..... 156

5.8 VÓ MERA E A CARTILHA DO ABC..... 160

5.9 TORRELÂNDIA: A CHEGADA AO CENTRO URBANO..... 161

5.10 VÓ MERA E O BAIRRO DO RANGEL..... 164

5.11 O RECONHECIMENTO..... 168

5.12 VÓ MERA: SEUS NETINHOS E SUAS NETINHAS..... 170

5.12.1 DESDOBRAMENTOS DA MESTRA VÓ MERA..... 173

5.12.2 VÓ MERA: DE MESTRA DO COCO DE RODA A ATRIZ GLOBAL..... 173

5.13 CONDECORAÇÕES DE VÓ MERA..... 175

5.14 CASA DE CULTURA VÓ MERA..... 178

6 COCO DE RODA: UM DEVIR-NEGRO AFRODIASPÓRICO..... 182

6.1 HISTÓRIA..... 182

6.2 O COCO E A PERFORMANCE COTIDIANA..... 186

6.3 A POÉTICA DO COCO DE RODA: DEVIR-COCO PRA (RE) EXSISTIR..... 187

6.4 A POÉTICA DO COCO: DA ORALIDADE À ESCRITA..... 196

6.5 O COCO DE RODA E O CAMPO SEMÂNTICO MELÓDICO NORDESTINO..... 199

6.6 VÓ MERA E ANA DO COCO E O CAMPO SEMÂNTICO NORDESTINO: ENTRE COMPOSIÇÕES E IMPROVISAÇÕES COM AS ENTIDADES SONORAS..... 207

6.6.1 PERGUNTA E RESPOSTA..... 208

6.7 AS ENTIDADES SONORAS E OS CAMINHOS COMPOSICIONAIS..... 209

6.7.1 DESCIDAS CARACTERÍSTICAS E PORTAMENTOS..... 211

6.7.2 O TRESILLO E A TERÇA NEUTRA..... 214

6.7.3 A IMPROVISAÇÃO..... 216

6.7.4 A INSTRUMENTAÇÃO..... 218

6.7.5 A CORPORALIDADE PERCURSIVA..... 219

CONCLUSÃO..... 221

REFERÊNCIAS..... 230

ANEXOS..... 238

1. INTRODUÇÃO

Essa tese fundamenta-se em cosmopercepções[1] de vidas negras femininas, a partir de suas produções musicais interseccionadas com os valores étnicos ancestrais que aureolam seus territórios. Trata-se de um estudo afro diaspórico sobre mestras do coco de roda no Estado da Paraíba. A questão central que moveu esse estudo indaga a respeito de, como os seus protagonismos de mestras do coco de roda em movimentos interseccionais com as ancestralidades produzem e fortalecem suas negritudes e de suas comunidades?

Neste sentido o objetivo central foi compreender seus movimentos afrodiaspóricos, desde seus lugares de fala, como matripotências que se fazem mestras cotidianamente para além do próprio coco de roda, a partir dos desdobramentos econômicos e político-sociais que essa prática propicia quando das conquistas e defesas das terras de pretas/os. Outro objetivo foi compreender o coco de roda com uma performatividade cotidiana que alimenta e é concomitantemente retroalimentado pelo território quilombola. Outros objetivos específicos serão percebidos no decorrer da exposição do trabalho em intersecção com as hipóteses.

Com efeito, em uma encruzilhada de saberes interseccionados reitero que busquei compreender como essas mulheres pretas se tornaram protagonistas no coco de roda e os desdobramentos das suas lideranças enquanto mestras nas suas comunidades e no cenário da música paraibana. Falo de sujeitas que agem a partir de suas vicissitudes contemporâneas interseccionadas com valores étnicos ancestrais para conquistas e defesas territoriais de si e de suas comunidades negras através da prática do coco de roda. Mas, para iniciar nossa escrita negra interseccionada, dou passagem as falas destas mestras pretas que são a força motriz desse trabalho para abrirem os caminhos de nossa jornada. Nessa perspectiva, Collins (2021, p. 94), comenta: "[...] o que faz com que um projeto seja interseccional crítico é sua conexão com a justiça social [...]", e fazer justiça

[1] Utiliza-se aqui o termo cosmopercepção emprestado dos estudos de Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2021) para se referir as percepções de mundo de nossas mestras. Percepções estas que guiam esse estudo. Para Oyěwùmí, o termo cosmopercepção é uma maneira mais inclusiva quando nos referimos as percepções de mundo expressadas pelas pessoas autóctones, isto é, uma compreensão a partir dos sentidos originais (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 29).

é sobretudo reconhecer e dar passagem a quem há tempos vêm contribuindo com o tear da renda multicolorida da cultura brasileira, haja vista, que aqui, como se refere Akotirene (2018, p. 14) "[...] a interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica [...]".

Para tanto, nossas mestras começarão com uma breve apresentação de si por estarem aqui não como objetos de estudo, mas, como epistemologias, sujeitas exercendo um poder político, social e individual, a partir do reconhecimento e validação de suas falas e interesses construtivos, isto é, como se referiu Kilomba (2019, p. 80-81), exercendo o status absoluto de sujeitas negras aquilombadas.

Neste percurso optou-se por deixar as falas das mestras em itálico para diferenciar das demais citações. Com a voz, primeiramente, *"Vó Mera" (2020): [...] Meu nome é Domerina Nicolau da Silva, sou mulher negra e mestra cantadora de coco de roda paraibana, conhecida por "Vó Mera". Eu nasci no dia 24 do 12 de 1934, no município de Alagoinha... que fica no brejo paraibano. Quando eu nasci já nasci cantando... eu mesmo fazia os cocos... eu morei muito tempo na fazenda Tananduba na cidade de Guarabira com minha mãe, Maria Madalena da Silva, por quem eu fui criada, porque ela se separou do meu pai muito cedo... o nome dele era João Nicolau Firmino. Meu filho... O coco de roda é minha vida... e tudo isso veio dos antepassados [...].*

Com a fala, agora, Ana do Coco (2020): *[...] Meu nome é Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento, mas fiquei conhecida como Ana do Coco... sou mestra negra de coco de roda... eu nasci no dia 15 de dezembro de 1962, na comunidade hoje reconhecida como Quilombo do Ipiranga... aqui na cidade do Conde... sou filha da Mestra de Coco Dona Lenita Lina do Nascimento, com quem comecei a praticar o coco de roda... fui criada por ela...era uma mulher negra muito forte que me ensinou tudo que sou hoje como mestra... e digo que o coco de roda afirma nossa negritude [...].*

As falas introdutórias das mestras apontam para uma das hipóteses centrais desta tese, que identifica que a prática do coco de roda influi diretamente na construção de suas subjetividades negras. Trata-se de uma positivação cotidiana, a partir dos seus protagonismos de mestras de coco de roda como uma produção do desejo, isto é, um desejo de ser mulher preta e mestra do coco de roda cotidianamente, pois, como bem disse Ana do Coco (2020) *"[...] eu me faço negra é todo dia... todo dia tem lutas pra*

gente afirmar nossas negritudes... e nisso o coco participa...sou mestra e me fortaleço fazendo isso, coco de roda [...]". Nesse sentido, comungando com o pensamento de Fanon (2008, p. 28) acredito que a negritude desejada deve ser produzida cotidianamente para uma "desalienação autêntica" (MUNANGA, 2009, p. 97).

Negritude[2] aqui é compreendida em um sentido conceitual, a partir das cosmopercepções de nossas mestras, de como elas se sentem ao expressarem esse termo em seus cotidianos. No entanto, negritude é um conceito bastante controverso. Para o beninense Stanislas Adotevi (1972, p. 82), esse conceito pode se configurar como uma forma de esvaziamento do "ser negro".

Para o nigeriano Wole Soyinka (1972) apud Munanga (2009, p. 124), a negritude provocava um estado de acomodação nos escritores negros. Ainda Soyinka (1972), tinha uma máxima de que o tigre não precisava de uma "tigritude", pois, como se refere o mesmo autor, este se bastava enquanto felino ao saltar sobre sua presa. Para o senegalês Cheikh Anta Diop (1979; 1981), a negritude romantizada traz uma infantilização, que pode nos levar à máxima de que a emoção é negra e a razão é branca. Na opinião de Kabengele Munanga (2009, p. 96):

> A negritude nasce de um sentimento de frustração dos intelectuais negros por não terem encontrado no humanismo ocidental todas as dimensões de sua personalidade. Nesse sentido, é uma reação, uma defesa do perfil cultural do negro. Representa um protesto contra a atitude do europeu em querer ignorar outra realidade que não a dele, uma recusa da assimilação colonial, uma rejeição política, um conjunto de valores do mundo negro, que devem ser reencontrados, defendidos e mesmo repensados. Resumindo, trata-se primeiro de proclamar a originalidade da organização sociocultural dos negros, para depois defender sua unidade através de uma política de contra aculturação, ou seja, desalienação autêntica (MUNANGA, 2009, p. 96).

Contudo, reforço que compreendo o termo negritude aqui a partir das falas das mestras, isto é, das suas cosmopercepções, pois, como comentou Ana do Coco (2020), *"[...] a negritude a gente constrói a partir de tudo que de forte ficou dos nossos antepassados para a gente seguir lutando diariamente por nossas vidas...como o coco*

[2] Negritude, enquanto conceito, mesmo sendo controverso deve ser diferenciado do Movimento de Negritude, que reuniu importantes pensadores africanos descendentes de países colonizados pela França como, o político e escritor senegalês Léopold Senghor, o poeta Aimé Césaire da Martinica, criador do termo negritude, e o poeta Léon Gontram Damas da Guiana Francesa, considerado o maior divulgador do conceito de negritude dentro do ambiente cultural das Antilhas.

de roda que é uma dessas coisas fortes que temos e que usamos como carro chefe do nosso quilombo [...]”.

Negritudes são movimentos singulares de dobras reais que acontecem cotidianamente, isto é, de pessoas que rejeitam a subalternidade exercendo seus devires para serem protagonistas de suas vidas negras que se expandem como forças positivas para a elevação de suas autoestimas e de suas comunidades. Essas expansões ganham, sobretudo, uma força política de conquista territorial numa tomada de consciência das relações socioeconômicas para uma “verdadeira desalienação” como nos diz Fanon (2008, p. 28).

Outro motivo pelo qual seguirei utilizando o termo negritude, citado pelas mestras, é que suas expressões sobre esse conceito vão de encontro ao que Frantz Fanon (2008, p. 28) defende como algo muito mais próximo de uma práxis da negritude, ou seja, não se trata de mera teorização, mas, de dar passagem à cosmopercepções de negritudes, que nascem das experiências vividas no cotidiano de lutas emancipatórias a partir do coco de roda. Para Achille Mbembe (2018, p. 71-72):

> Negritude, por exemplo, a exaltação da "raça negra" é um imenso grito cuja função é salvar da degradação absoluta aquilo que havia sido condenado à insignificância. Esse grito - conjura, anúncio e protesto - exprime a vontade dos escravos e colonizados de sair da resignação, de se unir; de se autoproduzir enquanto comunidade livre e soberana, de preferência por meio de seu trabalho e de suas próprias obras; ou então de tomar a si mesmos como a própria origem, a própria certeza e o próprio destino no mundo (MBEMBE, 2018, p. 71-72).

Os fazeres artísticos afrodescendentes são dotados de técnicas, significados e significantes profundos, que incitam à afirmação de positividades negras, que se expandem para outros campos sociais, como veremos nessa tese. Trata-se de uma segunda hipótese que aponta para o coco de roda como um instrumento real de luta política na conquista e defesa de terras de pretas (os), provocando uma desalienação autêntica, sobretudo, quando isso implica numa tomada de consciência das relações socioeconômicas.

Romantizar o coco de roda como um simples entretenimento que anima os praticantes e brincantes eventuais é negar que essa prática é antes de tudo uma resistência que enfrentou e enfrenta um racismo severo até chegar à contemporaneidade.

Desde o Brasil Colônia que o coco de roda vem se afirmando em lutas diárias entre conquistas e defesas territoriais, pois, como bem se referiu Ana do Coco (2020), "[...] para o coco existir a gente luta primeiramente para conseguir o lugar para praticar ele ... até hoje [...] e isso nunca foi e nem é fácil da gente conseguir [...]. Portanto, para o coco chegar ao ápice da sua performance ele precisa se fazer diariamente em lutas que conquistam e defendem os territórios de seus acontecimentos, em constructos de negritudes.

As negritudes das mulheres são processos de sujeições, que vêm acontecendo desde suas tenras idades, mas, aqui será enfatizado mais o tempo presente do ápice de suas trajetórias, enquanto mestras do coco de roda. Elas contam que antes de estarem no palco sendo vistas como cantoras de coco, que animam diversas festas dentro e fora de suas comunidades, ambas têm um cotidiano de lutas para serem o que são, mulheres pretas mestras do coco de roda.

Por isso foi necessário conhecer a parte da intimidade cotidiana de Vó Mera e Ana do Coco, a partir de suas falas. São mulheres que passaram a brilhar em palcos de festivais, mas que no dia a dia não têm os mesmos privilégios de uma pop star, pois elas voltam às lutas diárias em defesa de si e seus territórios, em uma circularidade de movimentos dos valores ancestrais, em intersecção com as vicissitudes contemporâneas, ou seja, uma amálgama viva de onde brotam suas potencialidades artísticas.

Trata-se de um exercício de afazeres em invenções do cotidiano, como se referiu Michel de Certeau (1998, p. 45), uma produção que apontam para uma terceira hipótese, de que o coco de roda é uma performance cotidiana, ou seja, a própria vida das mestras em constructos diários. Um movimento que tem as performances eventuais apenas como pontos culminantes dessa performatividade cotidiana, pois, como bem falou Vó Mera (2020) *"[...] eu penso em coco todo dia ... quando tô fazendo qualquer coisa, as vezes me vem um coco na cabeça... aí eu faço [...]*". Neste sentido, como comenta Ana do Coco (2020) *"[...] eu penso no coco de roda diariamente...minha vida passou a depender dele e ele de mim também [...]".*

Observa-se que cotidianamente é uma retroalimentação de potências, pois as forças ancestrais contidas no coco de roda "se fortalecem fortalecendo"? as atividades das mestras que com suas habilidades de compositoras, cantoras e sambadoras, reatualizam as práticas ancestrais com suas adversidades contemporâneas. Portanto, não

se trata de um passado estático, mas de uma profusão de forças ancestrais que incitam as forças atuais à construção de negritudes em jornadas de produções cotidianas. O desejo aqui é entendido como produção, como se refere Deleuze e Guattari (2010, p.15), isto é, a vontade de se fazer mestra, de produzir coco, de se conectar com as ancestralidades e se expandir em força matripotente. Fala-se de um Brasil Negro, que merece ser desvelado, a partir de uma perspectiva periférica negra interseccionada.

De fato, o coco de roda é uma das manifestações afrodescendentes que insurgiu para nutrir o território negro brasileiro massacrado pelo racismo, e fez brotar negritudes afirmativas, desde o Brasil Colonial até a atualidade aquilombada. Nessa prática cultural, a música, a dança e a poesia negra se abraçam para unir forças motivadoras, que se movem pelos fluxos de intersecções entre os valores étnicos e as eventualidades contemporâneas que delineiam territórios negros. Sobre delineamento do território negro, tem-se uma quarta hipótese que será mais esmiuçada no quinto capítulo, e que aponta para a sonoridade do coco de roda produzida pelos corpos como mais um delineador étnico desses territórios.

A saber, o coco de roda não se configura apenas como um entretenimento, mas sobretudo, como uma dança de corpos que se emancipam e defendem vidas negras. O coco é um desses frutos de nossas ancestralidades, que colhemos para fortalecer nossos corpos e espíritos negros contemporâneos em emancipações diárias. Quando se chega ao mundo herda-se os termos criados pelo ocidente para diferenciar enquanto “seres inferiores”: “a negra” e o “o negro”.

Como afirmou Fanon (2008, p. 26) “[...] mesmo expondo-me ao ressentimento de meus irmãos (e irmãs) de cor, direi que o (a) negro (negra) não é um homem (uma mulher) [...]”. No entanto, ao negativar o termo o ressignificamos e positivamos cotidianamente, comendo e bebendo dos frutos ancestrais que nos fortalecem o corpo e alma às lutas contemporâneas. Desse modo, o coco de roda, o acarajé, o samba de roda, o candomblé, a umbanda, o tambor de crioula, a capoeira, o maracatu, são todos frutos ancestrais que insurgiram de solos pedregosos, aguados com sangue afro que ferve diariamente por justiça e dignidade. Esses frutos vêm se desdobrando em outros frutos, como essa própria tese, que se desenvolveu por interseccionalidades desejantes.

De fato, observa-se que a performance cotidiana do coco de roda se expande para conquistar e defender as terras de pretas (os), e nesse caso tendo à frente guerreiras

negras em uma luta constante por direitos adquiridos, a partir de políticas públicas. Políticas estas, que estão constantemente sendo ameaçadas pelo racismo institucional brasileiro, sobretudo no momento da história do Brasil em que essa pesquisa foi produzida.

Desse modo, constata-se que o coco participa ativamente de conquistas e sobretudo, de defesas de quilombos e aquilombamentos contemporâneos. Ana do Coco (2020) em entrevista para esta pesquisa comentou que: *"[...] O quilombo do Ipiranga deve muito ao coco de roda por sua conquista... foi através dele a forma mais forte da gente se identificar como pessoas negras e conquistar esse território que nós temos... e com o coco a gente segue defendendo esse nosso quilombo [...]".*

Vó Mera (2020) comentou que, nessa direção, sempre conquistou e defendeu a sua casa de cultura com o coco de roda à frente. Ela disse: *"[...] sou mulher negra de luta e enquanto vida eu tiver eu vou defender esse meu lugar [...]"*. Com efeito, as negritudes diaspóricas de resistência se constroem cotidianamente. Falo sobre as negritudes das mestras e deste pesquisador. A negritude aqui é entendida, sobretudo, como diásporas peculiares, ou seja, singularidades sociopolíticas que se dão por aquilombamentos, que podem e devem se encontrar nas encruzilhadas, isto é, por intersecções para o fortalecimento mútuo das territorialidades negras brasileiras.

Escrever essa tese em uma horizontalidade participativa, ou seja, em uma construção mútua do saber em "intersecção afrodiaspórica," foi no desejo de quebrar a hierarquização entre o pesquisador e as pesquisadas. Para tanto, essa pesquisa segue uma linha decolonial, inspirada nos estudos de Grada Kilomba (2019, p. 80-81) que utiliza o método da pesquisa centrada no sujeito proposta inicialmente por Paul Mecheril apud Kilomba (2019, p. 82-83) em que se estabelece, "[...] as condições ideais para relações não hierárquicas entre pesquisadoras/es e informantes, ou seja, onde há experiências compartilhadas, igualdade social e envolvimento com a problemática [...]".

Neste processo, Vó Mera e Ana do Coco compartilham seus saberes, a partir de suas narrativas pessoais durante todo percurso da tese, isto é, não se bastando apenas a um capítulo isolado de participação coadjuvante, pois, como referido anteriormente, estas estão aqui como sujeitas ativas em intersecção desejante. Para tal empreendimento, as mestras utilizam uma prática ancestral de contadoras de histórias.

Trata-se de uma metodologia que, segundo Ribeiro (2017, p. 97), parte de seus lugares de fala para romper com a hierarquia academicista.

Neste sentido foi usada a oralidade quilombola que transmitiu e transmite conhecimentos essenciais para libertar o corpo, a alma negra e as negritudes positivas. Essa prática da oralidade, que em noites de lua cheia tanto encantou os quilombos ao redor da fogueira, garantiu e garante a manutenção de conhecimentos essenciais para o reconhecimento étnico dessas comunidades e, sobretudo, vêm contribuindo fundamentalmente para a formação de territórios negros de resistências contemporâneas. Com efeito, as práticas de contadoras de histórias das mestras são para a Academia formas de expandirem seus conhecimentos, para além de seus territórios negros, quando saem da esfera privada para a esfera pública, enquanto coautoras nesse trabalho.

Trata-se de compreender, reconstruir e recuperar experiências das mulheres negras quilombolas, mestras do coco de roda paraibano, levando em consideração, sobretudo, suas cosmopercepções que exprimem suas experiências de vida nas suas comunidades diante das problemáticas provenientes do patriarcado e racismo estrutural (ALMEIDA, 2020). Mulheres quilombolas são pilares de força nessas comunidades, uma vez que são responsáveis pela transmissão de conhecimentos basilares para defesa e manutenção desses territórios negros. Para Selma dos Santos Dealdina (2020, p. 37):

> Nos quilombos, os valores culturais, sociais, educacionais e políticos são transmitidos às e aos mais jovens pela oralidade. A mulher quilombola tem um papel fundamental na transmissão e na preservação das tradições locais; na manipulação das ervas medicinais, no artesanato, na agricultura, na culinária e nas festas. São as mulheres quilombolas que desempenham um papel central, estabelecendo vínculos de solidariedade e transmitindo experiências (DEALDINA, 2020, p.37).

No entanto, não se trata de permitir as chegadas destas mulheres pretas no mundo acadêmico, uma vez foram elas quem me acessaram, por uma força negra, ou seja, elas não precisam de minha permissão ou de quem quer que seja para chegar aonde quiserem e serem protagonistas sociais. Não é falar por elas, mas dar uma escuta atenta e interseccionada para essas existências negras vigorosas e assim poder falar com elas. É, sobretudo, reconhecer, respeitar e acompanhar atentamente as cosmopercepções de

mulheres negras, a partir de seus discursos originais, suas poéticas, seus cantos, seus tocares e dançares de resistência como práticas de vida que abrem seus próprios caminhos através do coco de roda.

Em vários momentos deste percurso fui enlaçado por essas intercessoras, que me fizeram revisitar um passado para ressignificar a minha própria condição de músico, professor, pesquisador, compositor, intérprete e multi-instrumentista, pois, antes de tudo, sou um homem negro, que não pode abandonar a luta que não terminou, como pode-se sentir no atual momento da história brasileira em que essa pesquisa começou a ser produzida. Segundo Sueli Carneiro (2021, p. 37):

> Por mais que a gente saiba e tenha lido em várias pensadoras e pensadores que a liberdade exige uma vigilância persistente, que a conquista de direitos é uma luta permanente, que retrocessos são possíveis, não estava no horizonte utópico de ninguém, a não ser como pesadelo, a possibilidade de conquistas estarem em risco e algumas já perdidas efetivamente em um espaço tão curto de tempo. (CARNEIRO, 2021, p. 37).

Exercer o papel de cientista social, enquanto etnomusicólogo, não me neutraliza enquanto homem negro, ao passo que, por ser um homem negro consciente de meu papel enquanto ativista social não me neutraliza enquanto cientista. Isso não é um paradoxo, pois, trata-se de uma multiplicidade inerente ao meu ser. A guisa da "neutralidade cientifica" exige que teorias consagradas sempre "iluminem" o discurso empírico, ou seja, aquilo que já está consagrado deve ser imexível.

Portanto, interpretações a partir de realidades supostamente "inventadas" de sujeitas ativistas em campos não científicos são passíveis de nulidade científica. Essa forma de tentar manter um poder em detrimento de outro afrontador é típico da colonialidade moderna que sempre calou vozes como estas que aqui estão para dizer que, se quisermos compreender a cultura brasileira em sua tortuosa multiplicidade erguida sob a égide da desigualdade social, é necessário dar a escuta e o olhar atento para quem está há tempos na base dessa pirâmide perversa, ainda mais quando quem pesquisa está também nesse limbo cruel. Desse modo, a ciência de fato poderá exercer um verdadeiro papel de contribuição social, pois do contrário essa ciência é que se põe em nulidade.

Trata-se de um movimento real que rompe com a ideia vaga da inteligência, pois, de acordo com Fanon (2008, p. 43),

> [...] quando um outro tenta obstinadamente me provar que os negros são tão inteligentes quanto os brancos, digo: a inteligência também nunca salvou ninguém, pois se é em nome da inteligência e da filosofia que se proclama a igualdade dos homens [das mulheres], também é em seu nome que muitas vezes se decide seu extermínio. (FANON, 2008, p. 43).

É preciso o desejar constante da nossa libertação da colonialidade moderna e propor movimentos reais que rompam com os congeladores de pensamentos. Observa-se que o que acontece neste dia a dia é uma retroalimentação de potências, pois, as forças ancestrais contidas no coco de roda "se fortalecem fortalecendo", as atividades das mestras que com suas habilidades de compositoras, cantoras e sambadoras reatualizam as práticas ancestrais e suas nuances. Portanto, não se trata de um passado estático, mas, de uma profusão de forças ancestrais, que incitam as forças atuais à construção de negritudes positivas, em jornadas de produções cotidianas do desejo.

Reiterando, desejar aqui tem um sentido de produção, ou seja, uma construção de si ao mesmo tempo em que produzem coco de roda em intersecção com as ancestralidades, que se expandem em força matripotente. De fato, um Brasil Negro que deve ser desvelado a partir de cosmopercepções periféricas.

Com efeito, falar aqui interseccionado como homem negro é, segundo Fanon (2008, p. 33) "[...] estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização [...]". Desse modo, foi iniciado um processo de auto aquilombamento, de voltar a ser negro em luta profícua e assumindo uma não neutralidade científica por necessidade biológica e social. Falo neste momento em intersecção, a partir de um estado de consciência de que esse trabalho é uma forma de aquilombamento espiritual e intertextual?

Desse modo, torno-me sujeito e pratico uma escrita interligada. Neste exercício de liberdade o autor é parte dos constructos sociais de negritudes, que cortam as raízes da falsa inferioridade em movimentos de abolição do ser da consciência negra positiva. E nesse momento da história brasileira está pesquisa é uma ação sociopolítica, além de

científica. Com efeito, a tese é um movimento diaspórico, guiado por um devir negro que se interliga com as histórias de mulheres brasileiras, a partir de cosmopercepções não racistas e não sexistas, que nascem da força periférica feminina negra. Um ato político que contribui para desconstruir os arquétipos de pensamentos que nascem do centro da colonialidade moderna e que continuam na tentativa de homogeneizar nossas negritudes.

Desta forma, o trabalho foi se estabelecendo cruzamentos com as falas e pensamentos femininos, desde as protagonistas enfocadas até outras intersecções negras imprescindíveis, que percorrem todo o texto. Uma escrita que entra em uma zona de contágio de onde se extrai a força feminina condutora desse estudo. Deleuze e Guattari (2007, p. 59), comentam que é preciso antes que "[...] a escrita produza um devir-mulher (devir-negra), como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir [...]".

Nesta perspectiva e em concordância com Deleuze e Guattari (2007, p. 10), acredita-se que:

> [...] um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p.10)

A tese construída foi um produto de encontros que reuniu devires impulsionadores de uma escrita cruzada, que rejeita a ideia de uma unidade em si, posto que o que há aqui é uma multiplicidade de correlações. Portanto, como se refere Fanon (2008, p. 181) "[...] peço que me considerem a partir do meu Desejo [...]". Desejo de uma conexão de forças, que podem demonstrar como pode-se conceber um movimento interseccional, em devir-negra, que combate racismos e sexismos dentro das estruturas patriarcais. Portanto, posso dizer que esta tese está em devir-mulher, ou mais espiritualmente, em um devir-negra, que almeja um mundo mais humano, em que se possa reconhecer na diferença e reciprocidade do amor.

Essa tese foi dividida em duas partes comportando cinco capítulos, além da introdução e conclusão. A primeira parte, "Quilombo: batucar para resistir e existir", consiste em situar os leitores (as) sobre o território quilombola. Território esse de onde

eclodiu os cantares e dançares negros como movimentos de resistência para além do entretenimento. Para tanto, incursionou-se primordialmente por um breve percurso histórico, sobre o quilombo no Brasil. Na sequência adentrou-se pelo quilombo contemporâneo, guiados por uma intersecção de saberes e falas de mulheres pretas quilombolas de outras realidades nacionais, que nos darão compreensões a tempo sobre as multiplicidades que compõem o amplo e diverso território quilombola na contemporaneidade brasileira.

No segundo capítulo foi construído o campo empírico-teórico que partiu, sobretudo, das cosmopercepções das mestras Vó Mera e Ana do Coco, que trouxeram subsídios teóricos e espirituais para esse estudo. Desse modo, constatou-se, por meio das falas dessas mulheres pretas, como as ações de resistência das mulheres quilombolas no âmago dos seus territórios, que desestabilizaram a colônia escravista, foram e são alicerces cruciais para as lutas negras que atravessam séculos até a contemporaneidade. Constatou-se que essas mulheres trabalham cotidianamente valores étnicos ancestrais interseccionados com suas variabilidades contemporâneas, na circularidade da performativa cotidiana dos seus cocos de roda. Para tanto, observou-se algumas cosmovisões teóricas que foram importantes para elucidar as questões que impulsionaram essa tese. Alguns conceitos foram desenvolvidos como: o devir-negra que foi inspirado na ideia de enegrecimento de Sueli Carneiro, em intersecção com o conceito devir-mulher de Gilles Deleuze e Félix Guattari; o conceito de performatividade cotidiana, que nasce de uma das hipóteses centrais que demonstra como o coco de roda se estabelece nos territórios de Ana do Coco e Vó Mera, isto é, ficou compreendido que o coco de roda, como uma música que aflora dos afazeres cotidianos interseccionados com as ancestralidades, pulsam no corpo e na alma negra. Com efeito, a partir desse capítulo as hipóteses levantadas foram sendo confirmadas, sobretudo, partindo das cosmopercepções das mestras Vó Mera e Ana do Coco, quando das suas falas exercem papéis de coautoras.

O capítulo terceiro foi dedicado ao percurso metodológico da tese, em que se usou o método de pesquisa centrado no sujeito. Esse modelo de investigação foi inspirado na obra, “Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano”, da artista e pensadora portuguesa, Grada Kilomba. No capítulo foi apresentado um breve memorial, que demonstra de onde a condição de homem negro interseccionado deste autor com as mestras, a aproximação com os estudos feministas mais especificamente com o

feminismo negro, que foi de suma importância para compreender a interseccionalidade como uma ferramenta metodológica importante para os estudos afrodiaspóricos, sobretudo quando se trata de questões ligadas ao universo feminino negro.

O capítulo quarto trata-se da segunda parte. Nele falou-se sobre “O coco de roda e os quilombos paraibanos”. Este estudo foi desenvolvido no litoral paraibano. Nessa jornada, incursionou-se pelos territórios das protagonistas, Mestra Vó Mera e Mestra Ana do Coco. Nesse caminhar foi visto como a música negra afeta a vida destas mulheres e como elas, em um movimento de refluxo perene, também interferem nessas sonoridades ancestrais, com suas eventualidades contemporâneas. As falas foram à guisa de condução para elucidações sobre essa força feminina negra, como protagonistas do coco de roda, que com suas práticas delineiam e alavancam territórios étnicos às lutas contemporâneas. Com efeito, observou-se como o coco de roda traz consigo significados e significantes, que representam longas jornadas de lutas, pois, trata-se de uma prática cultural que não se configurou, e nem se configura, apenas como uma forma de entretenimento, mas, sobretudo, como entidades sonoras que explodem em batuques ancestrais evocadores de uma força étnica que impulsiona os quilombos brasileiros contemporâneos para as conquistas e defesas das terras de preta (o).

Nos capítulos cinco e seis, foi falado sobre o universo do coco de roda, a partir das suas sonoridades. Essa prática, no território de nossas protagonistas, não se resume a uma música rítmica com melodia monótona. A hipótese desse estudo é de que o coco de roda é um território de construções melódicas consistentes e, sobretudo, no que diz respeito aos territórios de Vó Mera e Ana do Coco, que têm a melodia como pivô central no constructo de suas musicalidades. Neste capítulo foi realizado uma pesquisa musical exaustiva nos territórios afrodiaspóricos, sobretudo, no velamento da participação negra nos constructos da cultura musical brasileira. Foram realizados alguns cruzamentos conceituais com o objetivo de explicar o que vem a ser a performatividade cotidiana, como um plano de consistência em intersecção com o plano de organização com as entidades sonoras, que forma o campo semântico musical do coco de roda. Por fim, observou-se que nossas mestras são verdadeiras compositoras e improvisadoras, a partir do domínio que as mesmas têm desse campo semântico, em que as corporalidades interseccionadas em devir-coco formam a amalgama sonora do coco de roda.

Lengo tengo lengo tengo

Eu morro de trabalhar

De dia tô na enxada

De noite tarrafear

Samba nêgo

Branco não vem cá

Se vié

Pau há de leva

Eu vou rachar os pés

De tanto sapateá

De dia tá no açoite

De noite pra batucá

(Coco de roda de autor desconhecido)

2 QUILOMBO: COCO DE RODA PARA RESISTIR E EXISTIR

2.1. QUILOMBO: TERRITÓRIO DE SABERES E RESISTÊNCIAS NEGRAS

O coco de roda na epígrafe acima é um belíssimo *ebó* de resistência e combate à violência extrema, pela qual passaram nossas vidas negras brasileiras escravizadas. Com efeito, como se referiu Ana do Coco (2020) *"[...] esse coco nos traz uma energia ancestral que nos faz lembrar que a luta não foi fácil...foi muita dor e sofrimento, mostra que o nosso povo negro conseguiu resistir cantando e dançando coco [...]".*

A filosófica nigeriana Oyěwùmí (2021, p. 88) comenta que sob a égide da biológica é que se inaugurou a ideia de inferioridade natural dos corpos negros, ou seja, nossas vidas negras ancestrais precisaram resistir aprendendo e ensinando como se reinventar dentro de um cenário de horrores. Quebrar os grilhões da escravidão dos corpos e das mentes negras em aquilombamentos foi a pulsão inicial que segue até hoje nas nossas lutas contemporâneas.

Nesses percursos, nossas vidas negras em linhas de fugas passaram a ocupar outros territórios onde a música, a dança e a poesia amenizavam dores e incitavam às lutas sangrentas que nunca terminaram. Refiro-me às terras de pretas (os), que às custas de muitas batalhas, inauguraram um novo cenário de possibilidades existenciais. Desse modo, entre múltiplas ressignificações culturais aconteceram delineamentos étnicos dos territórios negros, que insurgiram com as sementes para alimentar os corpos que dançam e cantam para fortalecer a alma negra às guerrilhas cotidianas.

Com efeito, o coco de roda está presente nas comunidades quilombolas desde os tempos mais remotos e chegam até a nossa contemporaneidade como um ebó ancestral, um devir-negro marcador étnico das terras de pretas (os), que resistem com tambores em punho em uma dança que canta por conquista e defesa territorial, pois, como disse Ana do Coco (2020) *"[...] eu canto coco para resistir e defender meu quilombo que foi conquistado com a ajuda do próprio coco de roda [...]".*

Alguns significados e significantes do termo "quilombo" a história possuem contextos diferenciados, no entanto, o termo se expandiu para outras compreensões que dizem respeito, inclusive, a esse trabalho, pois, trata-se de um processo de

aquilombamento, e como se referiu a autora Conceição Evaristo (2020), em uma comunidade nas redes sociais “[...] é tempo de formar novos quilombos em qualquer lugar que estejamos [...]”.

2.2 QUILOMBO: UM BREVE PERCURSO HISTÓRICO

Quilombo, um lugar de resistir para existir como vidas negras. Conhecido também como “terras de preto”, “terras de santo” e “mocambos” é um lugar onde se construiu e se constrói existências livres que vêm sendo arrancadas com unhas e dentes desde os algozes implacáveis promotores da infame escravidão. O mar, a lua e as estrelas foram testemunhas dessa degradação humana impiedosa, que começou a ser rompida com as revoltas e levantes necessários para romper com as algemas da força maligna que aprisionou e debelou milhares de vidas negras.

Na longa jornada das lutas negras brasileiras, os quilombos vêm sendo um dos maiores sinônimos de resistência, desde o colonialismo escravocrata até o quilombo contemporâneo, onde a luta contra o racismo estrutural e cotidiano continuam e se apresentam como desdobramentos dessa lógica desumana, que insiste em degradar vidas negras, que segundo Torres (2018, p. 55) são os frutos da “[...] colonialidade moderna [...]”.

O quilombo é um lugar onde as vozes ancestrais persistem em cantar por justiça e dignidade. Nesses terreiros, cantar, tocar e dançar coco de roda é de fato fazer baixar entidades sonoras ancestrais que acendem a áurea étnica do território quilombola à luta existencial cotidiana, uma herança dos remanescentes daquelas (os) que atravessaram o atlântico acorrentados nos calabouços sombrios das naus negreiras. Portanto, aquilombar-se foi e ainda é muito necessário para a libertação do corpo e da alma negra.

Com efeito, o termo quilombo gerou várias controvérsias. Para o antropólogo congolês Kabengele Munanga (1995; 1996, p. 58), a designação tem uma origem bantu, da língua *umbundo*, *kilombo*. Para este autor, em tempos remotos tratou-se de uma instituição política e militar que se desenvolveu por várias regiões da África bantu. No entanto, essa terminologia bantu foi instituída a partir de estudos linguísticos europeus para designação de um complexo cultural geográfico da África negra, de onde vieram os

primeiros grupos de escravizadas/os para o continente americano a partir das relações comerciais estabelecidas entre o reino do Congo e o reinado de Portugal.

Segundo Munanga (1995; 1996, p. 58), as presenças de lideranças bantos nos quilombos brasileiros são inegáveis, mesmo que com caráter transcultural por reunir negras (os) de outras regiões da África. Para o autor, os quilombos brasileiros guardam consigo muitas similaridades com os *kilombos* africanos que se desenvolveram em Angola, nos séculos XVI e XVII. Um dos pontos marcantes de similaridade, deve-se ao fato de que ambos os quilombos (africanos e brasileiros) abrigavam pessoas de outras etnias rebelados contra a opressão das sociedades escravocratas. Contudo, para Munanga (1995; 1996, p. 63), ambos também se transformaram em territórios de formação de combate e resistência frente a opressão colonialista. Nessa perspectiva, Ney Lopes et. al. (1987, p. 27-28), em concordância com Munanga, nos diz que quilombo é um conceito próprio dos africanos bantos que vem sendo modificado através dos séculos, "[...]quer dizer acampamento guerreiro na floresta, sendo entendido ainda em Angola como divisão administrativa [...]".

A história negra brasileira começa submetida a uma brutalidade humana promovida pela monarquia portuguesa, que ajudou a escrever uma das páginas mais cruéis da história mundial, a escravidão. Entre correntes e açoites mortais, Portugal deteve, por um longo período, o monopólio do tráfico de escravizadas (os) que cruzaram o Atlântico. Os autores Curtin (1969) e Florentino (1995) vão dizer que por conta dessa posição privilegiada e deprimente do velho Portugal, diversas (os) pesquisadoras (es) apontam para o Brasil como o maior importador de vidas negras escravizadas, visto que, "[...] entre os séculos XVI e XIX atracaram inúmeras naus negreiras pelos portos brasileiros trazendo cerca de 3.600.000 pessoas escravizadas [...]". (CURTI, 1969; FLORENTINO, 1995)".

Os estudos de Kátia Mattoso (1988, p. 55), mostram que foram três séculos de muita dor e tristeza distribuídos por quatro grandes ciclos de tráfico de vidas negras, escravizadas para trabalharem exaustivamente nos canaviais, nas fazendas de gado, nos algodoais, nas minas e nos cafezais e que alavancaram uma economia que tinha como maior base de sustentação o suor e o sangue negros. A autora Olga Cacciatore (1977, p. 83) comenta que "[...] no período do tráfico de vidas negras escravizadas, no Brasil, chegaram três etnias africanas: os bantos, os sudaneses e os sudaneses islamizados [...]". Entre os bantos destacam-se: os Angolas, os Congos, os Cambindas e os Benguelas,

provenientes da região do Congo e Angola, e os Moçambiques trazidos da região do Moçambique [...]". Entre os sudaneses, destacam-se: os "Nagôs Iorubas", provenientes da Nigéria; os "Jejês Damenanos", provenientes do Daomé, o atual Benin; e os "Minas Fanto-axantis", provenientes da Costa do Ouro, onde está a atual Gana. Já entre os sudaneses islamizados, destacam-se: os Hauças, provenientes do norte da Nigéria; os "Fulas Peuls", proveniente do norte da África, compreendendo desde as costas do Atlântico até o lago Tchad, incluindo também a Guiné Bissau; os Mandingas, provenientes das áreas acima da Serra Leoa; e os "Nupê Tapas", da região do norte da Nigéria, como se referiu Olga Cacciatora (1977, p. 35). Essa população preta foi distribuída por todo o território nacional em condições precárias. Abaixo segue o mapa que ilustra essa situação:

Imagem 1: Principais rotas da diáspora africana e etnias escravizadas

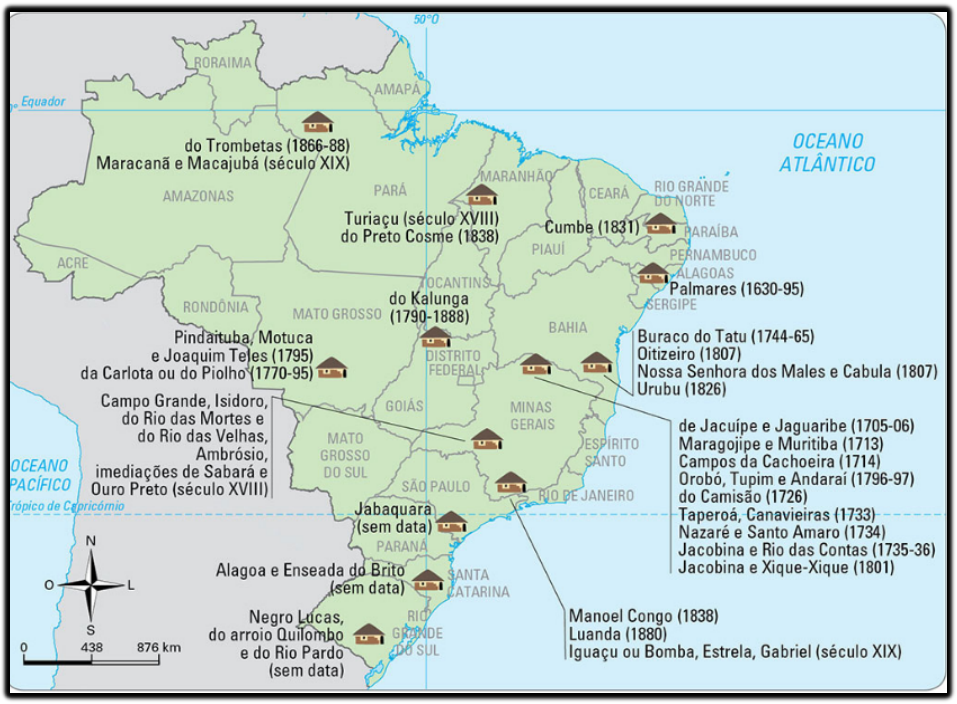
Fonte: Aprender + Inovação. Disponível em: https://bit.ly/31t6z7C. Acesso em: 2 out. 2021

Com efeito, o ato de resistir começa com os levantes e revoltas necessárias para a liberdade negra. Por toda a colônia portuguesa eclodiram quilombos, onde essas distintas etnias construíram lugares germinais de assentamentos de corpos e almas negras, sob perseguições e massacres. Nesse contexto, no Brasil, surge uma definição

apresentada pelo Conselho Ultramarino[3], ano de 1740, na qual quilombo designaria qualquer habitação de fugitivos, a partir de cinco pessoas, mesmo que ainda não tivessem abrigos levantados e segundo Moura (1981, p.52), nem encontrassem, entre estas, artefatos como os pilões de bater as sementes da resistência negra.

O mapa a seguir (*imagem 2*) nos dá a dimensão das regiões dos quilombos no Brasil no século XVII-XIX. O que se percebe é que comprovadamente o Brasil foi o país que mais importou vidas negras e escravizou-as, chegando à triste estimativa, segundo Reis Gomes (1996, p. 45), de deter cerca de 40% de todos os povos que vieram da África para as Américas, sob a condição de escravizados. A autora Dulce Maria Pereira et. al (2018, p. 13), comenta que atualmente apenas a Nigéria, que tem uma população estimada em 85 milhões de habitantes, possui uma população negra maior que a brasileira.

Imagem 2 – Mapa dos quilombos mais conhecidos do Brasil (séculos XVII-XIX)



Fonte: Cidadania Quilombolas. Disponível em: https://bit.ly/3kduwGD. Acesso em: 2 ago. 2021

Para os povos quilombolas o processo de aquilombamento foi crucial para as lutas atuais, pois mesmo o Brasil sendo considerado a última nação a abolir legalmente

[3] O Conselho Ultramarino foi criado e regulamentado pelo regimento português de 14 de julho de 1642, para se ocupar de todas as matérias e negócios de qualquer qualidade que fossem relativos à Índia, Brasil, Guiné, ilhas de São Tomé e Cabo Verde. Disponível em: https://bit.ly/3o4vOot. Acesso em: 2 ago. 2021.

a escravidão este ganhou tentáculos de ressignificação em que os novos “capitães do mato” continuaram a perseguir vidas negras em diversas esferas sociais. Como explica a quilombola Selma dos Santos Dealdina (2020, p. 30):

> O Brasil é um país que historicamente esconde ou camufla o racismo. Nos últimos anos as práticas racistas e seus autores (com nome, sobrenome e número de IP) têm sido cada vez mais expostos ao público. A denúncia constante do racismo e a visibilidade das práticas racistas são instrumentos de luta importantes; a visibilidade do racismo enquanto tema e denúncia é, contudo, ainda tímida para confrontar o racismo estrutural (DEALDINA, 2020, p. 30).

O aquilombamento contemporâneo segue quebrando sequências da história escravista libertando o corpo, a mente e alma negra. Nestes territórios, as diversidades culturais advindas dessa multiplicidade africana fincaram no chão ou plantaram suas sementes de valores étnicos? Esse questionamento faz perceber que suas línguas, religiosidades, os batuques e cantares se perpetuaram nas práticas cotidianas desde Palmares até a contemporaneidade quilombola. Tudo isso se traduz em uma forma de insurgir quebrando as amarras da lógica da inferioridade racial, implantada pela sociedade escravocrata, que visou aprisionar corpos e mentes pretas.

2.3 TERRAS DE PRETA (O): QUILOMBO CONTEMPORÂNEO

As lutas negras que se travam desde os navios negreiros até os quilombos contemporâneos são fenômenos reais, que vêm acontecendo de maneira singular por seguir caminhos distintos em diversas territorialidades nacionais, portanto, são ações de continuidades das lutas ancestrais, mas que possuem dinâmicas próprias, advindas de suas particularidades territoriais e heranças étnicas distintas.

Com efeito, as lutas atuais anulam qualquer ideia unívoca e arcaica de terras de fugitivos, posto que os quilombos contemporâneos se erguem a partir de saberes e fazeres práticos em invenções do cotidiano, em que a afro-ancestralidade e o presente criativo brasílico convivem em um fluxo dinâmico de ressignificações em territórios de resistência negra.

Nestes termos, a autora Ilka Boaventura Leite (2000, p. 337) comenta que há duas abordagens que prevalecem sobre o significado do quilombo na historiografia brasileira, sendo uma baseada na visão marxista/leninista de luta armada e outra abordagem mais romantizada embasada nos princípios de liberdade e igualdade defendidos pela Revolução Francesa. Essas visões questionadas por Leite (2000) normalmente nos levam a uma ideia de um passado estático, que visa anular a contemporaneidade quilombola, enquanto uma terra ativa e produtiva de remanescentes por direito.

O autor José Maurício Arruti (2006, p. 63), comenta que essas comunidades quilombolas contemporâneas são legítimas e apesar de serem peculiares, trazem consigo traços em comum, como o campesinato e a agroecologia sustentável, que marcam o campo de suas mobilizações sociopolíticas para conquistas e defesas das "terras de remanescentes".

Nesta direção, o termo "remanescentes", do Artigo n. 68 da Constituição Federal de 1988, para designar as comunidades quilombolas contemporâneas, gerou inicialmente uma grande polêmica. Para Leite (2000, p. 341), o que aconteceu foi uma falta de atenção para com a multiplicidade cultural que implica nestes territórios, desde seus arqueamentos a partir das particularidades étnicas advindas de distintas regiões do continente africano, e, sobretudo, das adversidades dos quilombos contemporâneos que jamais permaneceram estáticas. Isso fez surgir vários impasses na estrutura textual do Artigo n. 68 ADCT. Para Leite (2000, p. 341):

> A noção de "remanescente", como algo que já não existe ou em processo de desaparecimento, e também a de "quilombo", como unidade fechada, igualitária e coesa, tornou-se extremamente restritiva. Mas foi principalmente porque a expressão não correspondia à autodenominação destes mesmos grupos, e por tratar-se de uma identidade ainda a ser politicamente construída, que suscitou tantos questionamentos (LEITE, 2000, p. 341).

Portanto, foi exigido, segundo Leite (2000, p. 341) "[...] um esforço interpretativo do processo como um todo por parte dos intelectuais e militantes, bem como das próprias comunidades envolventes, e sem o qual seria impossível a aplicabilidade jurídica do artigo [...]". Não reconhecer as particularidades quilombolas

gerou impasses que poderiam e podem ser evitados quando respeitamos o lugar de fala do autóctone. Desse modo, ainda para Leite (2000, p. 341):

O impasse estava formado, sobretudo, porque o significado de quilombo que predominou foi a versão do Quilombo de Palmares, como unidade guerreira constituído, a partir de um suposto isolamento e autossuficiência. Parecia difícil compreender uma demanda por regularização fundiária a partir de tal conceito. Foi necessário relativizar a própria noção de quilombo para depois resgatá-lo em seu papel modelar, como inspiração política para os movimentos sociais contemporâneos (LEITE, 2000, p. 341).

No que se refere ao termo "remanescente" e ainda dentro desta perspectiva Arruiti (1997, p. 21) acrescenta:

> Uma solução classificatória sustentada por uma narrativa bem delimitada (ainda que implícita), que fala do destino daqueles grupos em termos de um processo evolutivo: do estado de "bom selvagem", puro, natural, até o de civilizado ou, caso não fossem submetidos à tutela que devia orientar e regular essa transição, ao estatuto de degradado, que perde sua cultura e não consegue ser inteiramente absorvido pela civilização, passando a ocupar um espaço dedicado aos excluídos e desajustados (ARRUTI, 1997, p. 21).

Neste sentido é necessário atentar para as distorções que adjetivos externos podem causar as comunidades tradicionais brasileiras, que não se enquadram em visões errôneas impostas sobre suas existências. Contudo, para Arruti (1997, p. 21):

> Mas, de alguma forma, ao apontar para os seus laços com o passado e não com o futuro dessa linha mutacional, o termo "remanescentes" reserva ou resgata para aqueles grupos alguma positividade, sem romper com a narrativa básica, fatalista e linear. Esses pressupostos colocam no núcleo de definição daqueles grupos uma historicidade que remete sempre ao par memória-direitos, em alternativa e, por vezes (no caso indígena), oposição, ao par cultura-proteção: em se tratando de remanescentes o que está em jogo é a manutenção de um território como reconhecimento do processo histórico de espoliação (ARRUTI, 1997, p. 21).

Fica claro, segundo Leite (2000, p. 333-337), que "[...] falar dos quilombos e dos quilombolas no cenário político atual é, portanto, falar de uma luta política e, consequentemente, uma reflexão científica em processo de construção [...]". Com efeito, a falsa ideia de que o quilombo é algo tão somente do passado que abrigava negras (os)

refugiadas (os) da escravidão se exaure com as novas dinâmicas estabelecidas pelas (os) remanescentes de vidas negras escravizadas, pois, estas vêm utilizando estratégias muito singulares que geram construções territoriais ímpares e, ao mesmo tempo, icônicas. Desse modo, o que marca os quilombos da atualidade é justamente o dinamismo com que estes se organizam cotidianamente, a partir de suas idiossincrasias territoriais. Em âmbito nacional, há tempos existe uma quantidade muito significativa dessas terras de pretas (os). Para Dealdina (2020, p. 28):

> Somos mais de 6 mil quilombos no Brasil, nos 26 estados da Federação. Desses quilombos, aproximadamente 3.386 são certificados pela Fundação Cultural Palmares (FCP), de acordo com os dados desta instituição, e 181 são territórios titulados: 139 por governos estaduais, 39 pelo Governo Federal e três por governos estaduais e federal conjuntamente. Existem 1.691 processos para a regularização de territórios quilombolas abertos no Instituto Nacional de Colonização para Reforma Agrária (Incra), aguardando os passos de um processo que formaliza, para as instituições do Estado brasileiro, o direito ao território que nos pertence ancestralmente (DEALDINA, 2020, p.28).

Observa-se, no quadro geral abaixo, a distribuição por região, com os números atuais das comunidades certificadas pela Fundação Palmares, no período de 2004 até 2021.

Quadro 1 - Número de Comunidades Remanescentes de Quilombos por Região

QUADRO GERAL POR REGIÃO			
Nº	UF	Nº CRQs (Certidões)	Nº CRQs (Comunida
1	NORTE	300	369
2	NORDESTE	1727	2196
3	CENTRO-OESTE	151	169
4	SUDESTE	450	547
5	SUL	191	193
TOTAL POR ANO:		2819	3.475

Fonte: Fundação Cultural Palmares. Certificação Quilombola. Disponível em: https://bit.ly/3qgiMqG. Acesso em: 2 set. 2021.

Também abaixo, no gráfico 1 e 2, observa-se as certidões que foram emitidas por região. Para continuidade ao processo de compreensão da atualidade brasileira, a preta quilombola, Carlídia Pereira de Almeida (2020, p. 125), comenta que [...] as comunidades quilombolas assumem formas próprias de organização, que remontam a uma ancestralidade de povos africanos [...]".

Gráficos 1 e 2 – Certidões emitidas por região

Fonte: Fundação Cultural Palmares. Disponível em: https://bit.ly/309tmVH. Acesso em: 2 set. 2021

A autora Carlídia Pereira de Almeida (2020, p. 125) comenta que:

> Muitos vivem principalmente da agricultura, da pesca artesanal, do artesanato, do extrativismo, dentre outras atividades que guardam traços particulares de resistência. Assim, quilombolas construíram territórios e defendem as terras dos seus antepassados, negras e negros, que lutaram contra a escravização. São comunidades que travam diariamente o embate pelo direito à terra e ao território, bem como por políticas públicas específicas, das quais foram sistematicamente privadas devido ao racismo do Estado (ALMEIDA, 2020, p. 125).

Nesta perspectiva, o compartilhamento das práticas cotidianas amarra os laços sociais em um senso coletivo de pertencimento destas comunidades, que se dá a partir de suas práticas culturais, a exemplo do coco de roda que aqui enfocado, pois, trata-se de um fazer cultural, onde a música e a dança evocam valores étnicos afirmantes, a partir de entidades sonoras ancestrais, em confluência com o pulsar incessante das lutas contemporâneas, que clamam por justiça. Desse modo, estes processos de autorreconhecimento e conquista de territórios são reiterados e vêm se desdobrando em ações de organização social, política e econômica nos quilombos brasileiros da

atualidade. Isso reforça o pensamento de Lúcia Gaspar (2020, p. 23) que nos alerta para as outras dinâmicas que originaram os quilombos brasileiros para além das estratégias de fuga, tais como: as ocupações, doações e recebimentos de terra por serviços prestados, dentre outras. Portanto, observar o fenômeno na atualidade em dimensões contextualizadas é imprescindível, haja vista, que a persistência do termo aponta para uma diversidade de manifestações que anula também qualquer ideia de homogeneização das comunidades quilombolas. Nesse sentido, para Eliane Cantarino O'Dwyer (2002, p. 5-6):

> Contemporaneamente, portanto, o termo quilombo não se refere a resíduos ou resquícios arqueológicos de ocupação temporal ou de comprovação biológica. Também não se trata de grupos isolados ou de uma população estritamente homogênea. Da mesma forma nem sempre foram constituídos a partir de movimentos insurrecionais ou rebelados, mas, sobretudo, consistem em grupos que desenvolveram práticas cotidianas de resistência na manutenção e reprodução de seus modos de vida característicos e na consolidação de um território próprio (O'DWYER, 2002, p. 5-6).

De fato, reforço que os fatores mais marcantes entre os nossos quilombos contemporâneos são as suas particularidades históricas, pois se trata de organizações sociais negras que tiveram caminhos e estratégias muito singulares que exigem observações e contares diacrônicos. Para Valéria Porto dos Santos[4] (2020, p. 134), no que diz respeito aos diálogos entre a Academia e os saberes da cultura popular:

> Refletir sobre o dinamismo com que os quilombos se organizam e reproduzem seus modos de vida implica pensar na construção do conhecimento e dos saberes locais preservados e repassados entre as diferentes gerações rurais tradicionais. É urgente que a cultura científica e os saberes tradicionais dialoguem, no intuito de construir estratégias, mesmo que estas operem por lógicas distintas (SANTOS, 2020, p. 134).

O quilombo nunca foi coisa do passado, pois suas existências atuais por meio de lutas de resistências constroem cotidianamente parte muito significativa da cultura brasileira. Os quilombos contemporâneos se traduzem em lugares de pretas (os) que

[4] Mulher quilombola do Quilombo Pau D'arco e Parateca, em Malhada, Bahia. Graduada em Engenharia Agronômica pela Universidade do Estado da Bahia e mestre em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais pela Universidade de Brasília.

disseminam uma força interseccional, motivadora à elevação da autoestima negra coletiva. Com efeito, nossa afrodescendência vem seguindo firme e forte no constructo perene da multiplicidade cultural brasileira a partir das nossas expressões negras consolidadas (a música, a dança, a culinária, o vestuário, a linguagem, as religiões de matriz africana), mas, sobretudo, influenciando também no campo socioeconômico, desde o arqueamento da economia brasileira, a partir das mãos escravizadas que geraram grandiosas fortunas agrárias que estabeleceram um poder dominante que insiste em querer sucumbir o quilombo.

No Brasil, da escravidão a suposta modernidade do trabalho, se moldou uma estrutura de dominação pautada na racialidade que se estendeu até os dias atuais, onde os remanescentes de escravizados deveriam continuar na base da pirâmide sem o menor direito a verdadeira liberdade de ascensão social. A lógica do "trabalho moderno" remunerado não visou atender a essas comunidades remanescentes de escravizadas (os), mas muito pelo contrário, visou ressignificar a condição escravagista a partir de uma lógica classificatória de raças para a divisão do mundo do trabalho. Para Anibal Quijano (2005, p. 119):

> Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial (QUIJANO, 2005, p. 119).

O autor segue:

> O controle do trabalho no novo padrão de poder mundial constituiu-se, assim, articulando todas as formas históricas de controle do trabalho em torno da relação capital-trabalho assalariado, e desse modo sob o domínio desta. Mas tal articulação foi constitutivamente colonial, pois se baseou, primeiro, na adscrição de todas as formas de trabalho não remunerado às raças colonizadas, originalmente índios, negros e de modo mais complexo, os mestiços, na América e mais tarde às demais raças colonizadas no resto do mundo, oliváceos e amarelos. E, segundo, na adescrição do trabalho pago, assalariado, à raça colonizadora, os brancos (QUIJANO, 2005, p. 120).

Portanto, entende-se a luta quilombola como uma linha de fuga dessa lógica de subalternidade ao trabalho em situações extremas de subempregos. Com direito a terra, as (os) remanescentes de vidas escravizadas podem praticar uma existência livre que subverte a ordem capitalista mundial de subalternidade ao trabalho, ou melhor dizendo, uma fuga da escravidão moderna. Na verdade, a escravidão se ressignifica para atender aos interesses capitalistas mundiais, pois esta não acabou com a famigerada "Lei Áurea" de 1888. Assim nos conta a Mestra Dona Edite do Quilombo da Caiana dos Crioulos da cidade de Alagoa Grande (PB):

> *Sou guerreira, sou brasileira e sou guerreira, fai que nem di o ditado, e brigo pelo que é meu...nêgo também é gente e o nêgo é que é bem gente que o nêgo é quem trabaia pos branco cumê... que se não fosse nós que trabaiasse? Num tinha rico no mundo não...porque eles a ver o do suor da gente...e a gente somos escravo deles... os pessoal diz que a escravidão passou mas escravidão não passou não...a escravidão continua... (MESTRA DONA EDITE DO QUILOMBRO DA CAIANA DOS CRIOULOS, ALAGOA GRANDE-PB, 2020).*

A fala da Mestra Dona Edite, uma mulher preta quilombola octogenária que lidera um grupo de coco de roda no seu quilombo, traduz uma realidade vivida desde a primeira metade do século XX, onde o Estado brasileiro começa a ressignificar a condição escravagista, para uma ordem de capitalismo mundial. Nesses termos, convido novamente a fala da preta quilombola Dealdina (2020, p. 28):

> Em 1888, com a falsa abolição, foi implantado no Brasil um regime excludente, seguido por uma legislação cruel de acesso à terra que, contrariando os princípios do quilombo, fortaleceu a concentração latifundiária e a subjugação da população negra à condição de um não sujeito de direitos (DEALDINA, 2020, p.28).

O Estado brasileiro se moldou, a partir de uma ideia de hierarquização racial proveniente do escravagismo, onde negros, povos originários e mestiços estavam fadados a subalternidade perene naturalizada. Mas, o aquilombamento contemporâneo resiste justamente a isso, pois, trata-se de um lugar que, segundo Dealdina (2020, p.26) "[...] representa um projeto de partilha, de viver em comunidade, de construção do território enquanto coletivo, compartilhando o acesso a bens, em especial à terra [...]". É

urgente que tomemos consciência da força que move esses territórios de resistências negras na contemporaneidade brasileira, pois estas são simplesmente pessoas que vêm lutando por uma ampla liberdade de existir desde as naus negreiras. Trata-se de uma liberdade para além das quebras das correntes, pois, que é necessário a quebra dos grilhões do poder da "falsa consciência" que nos levou a crer na "falsa condição" de inferioridade do povo negro. Portanto, nos quilombos contemporâneos esses grilhões continuam sendo quebrados quando acessamos os valores étnicos de convivência através da memória ancestral, que fortalece o povo negro em práticas cotidianas. A memória ancestral aponta para quem somos enquanto pessoas negras criativas e trabalhadoras que embasaram e embasam os alicerces de sustentação desse país chamado Brasil. Para Dealdina (2020, p.36):

> Infelizmente, o racismo colonialista forjado em mais de 350 anos de escravização ainda domina o Estado e impregna a mente e as ações das elites políticas e econômicas do nosso país. Mas quem rompeu os grilhões da escravização com a força do nosso povo não deixará de lutar, mesmo quando as condições se mostrarem adversas. A história de resistência de Acotirene, Tereza de Benguela, Zumbi, Dandara, Negra Anastácia, entre tantas outras lutadoras, é a força e a inspiração que nos leva a continuar lutando sempre (DEALDINA, 2020, p. 36).

Nesses territórios, a presença das mulheres negras como guardiãs dos saberes ancestrais que delineiam e defendem territórios de pretas (os) vem sendo marcante desde então. No entanto, quando se pensa no quilombo como um lugar simbólico, instituído por nossas ancestralidades, que quebraram, desde o período colonial de nossa história, todas as amarras da escravidão lembram-se de imediato da figura masculina de Zumbi dos Palmares.

No quilombo em Palmares (o mais famoso de todos os quilombos brasileiros, que teve como principal a figura de Zumbi), também teve na sua base de luta e construção mulheres pretas de suma importância, a exemplo da representatividade da preta Dandara dos Palmares e da preta Acotirene. Portanto, o que se apresenta aqui são justamente histórias de vidas femininas herdeiras dessas ancestralidades de mulheres guerreiras quilombolas, tais como Tereza de Benguela que ensinou a derreter a máscara de ferro que aprisionava a voz para no fogo libertador forjar utensílios de luta. Isso comprova que nas canelas de pretas (os) não haveria mais de ter ferrarias de aprisionar,

além dos chocalhos que mexem efusivamente na dança que liberta o corpo e alma das (os) pretas (os), pois, "[...] será que ela mexe o chocalho ou chocalho é que mexe com ela? [...]". A indagação do compositor Chico Buarque (1980), na canção Morena de Angola[5], é pertinente pensar no chocalho como um instrumento de invocação cultural e espiritual, que aciona as entidades sonoras musicais, a exemplo do nosso coco de roda, para o fortalecimento étnico. Ao mesmo tempo, este coco de roda é retroalimentado pelas vicissitudes das pretas contemporâneas que mantém viva a chama ancestral, na alma e no corpo sambador. Nesse contexto, em devir-negra nossas primeiras guerreiras pretas transcenderam em força e luz, para as que as sucederam assumindo papéis de liderança nos quilombos contemporâneos como nossas mestras Vó Mera e Ana do Coco no coco de roda da Paraíba. Para Dealdina (2020, p. 37):

> Historicamente, seguimos passos que vêm de longe, iniciados com Dandara dos Palmares, Anastácia, Aqualtune, Zeferina, Acotirene, Tereza de Benguela, Maria Aranha, Zacimba Gaba e tantas outras mulheres importantes para a continuidade da luta nos dias atuais. Essas são as legítimas representantes da luta das mulheres negras pela liberdade de seu povo. Elas almejaram não somente a liberdade, mas também uma sociedade livre de opressão e racismo, desafiando as estruturas machistas vigentes em diferentes períodos históricos e estimulando uma série de levantes populares no Brasil. Hoje somos desafiadas a continuar lutando contra todas as formas de violência, opressão e violação dos nossos corpos e dos nossos direitos (DEALDINA, 2020, p. 37).

Em suma, o quilombo é sem dúvida também um grande sinônimo de lutas femininas, haja vista, nesses territórios a presença de mulheres pretas, enquanto guardiãs da cultura afro ancestral é centenária e precisam cada vez mais serem contadas, principalmente, dando-lhes seus devidos lugares de fala, que faz legitimar nossos diálogos textuais. As lutas pelo direito à liberdade, a propriedade e modelos de desenvolvimento sustentáveis das comunidades quilombolas são marcadas por lutas femininas negras. Portanto, é nessa perspectiva que esse texto continuará se desenvolvendo numa encruzilhada interseccionada com mulheres pretas em devir-negra.

[5] "Morena de Angola" é uma canção escrita pelo cantor e compositor brasileiro Chico Buarque de Hollanda e originalmente interpretada por Clara Nunes no álbum Brasil Mestiço, lançado em 1980. É uma música que reflete sobre o movimento nacional de libertação de Angola.

Na calada do breu, sinto em mim o prazer de ser quilombola.

Na instância que me inunda desta vida Kalunga

E a dignidade de ter e fazer crescer o meu dia

Carregar em meu seio o anseio de fazer parte desta família

Desde que nasci já descobri. O sangue que me inunda é de uma mulher do quilombo Kalunga

A qual me deu a honra de ser, eu, filha de negra escravizada que já faleceu.

Não deixa a falência matar na consciência.

O meu teor. Ser mulher Kalunga é cultura, alegria e suor

Empurrar os absurdos da pele deliciosa que atrai o bem e o mal

Ser mulher negra é o conter do sal, do suor, o mel, o cipó, o chá que acalenta

Nas dores, brisas mansas, no sofrer, dá um nó que ata

Faz de uma vida ingrata, um tacho doce que alimenta quem diz

Que é da mulher negra que está aqui a raiz da semente de uma guerreira

Que passa primeiro por sua sabedoria, não importa o dia

Em que ser mulher negra é este presente todos os dias nesta pintura natural

E as outras que não me levem a mal, dona desta pintura é Deus

Mas usou dos gestos seus em cada pincelada.

Com semente de fruta madura

Para a mulher do quilombo Kalunga, ter em seu anseio sem receio

Toda esta doçura. Sou quilombola, sim, e está em mim o orgulho de ser

Fazer crescer com muito amor. Este quadro que Deus me mandou

A passagem de alegria, ainda que chore todos os dias a reprovação do universo

Cada prova é um saber, e nos faz crescer, pois cada dia de uma poesia é um verso.

Termino por aqui sem me iludir neste mundo que se faz

Pérola negra, sim; escravizada nunca mais.

Com muito orgulho e dignidade

Embora tenha saudade, não desistirei de lutar por aqueles que se foram

Deixando no coro a solidez sem mentira

É partir com crimes sem solução

Mas levando na mão o diploma e o orgulho

De mostrar para o futuro que só a dignidade faz uma mulher de verdade

Sou mulher negra Kalunga e sou livre. (Dalila Reis Martins).

3. MULHERES QUILOMBOLAS: GUARDIÃS DOS SABERES ANCESTRAIS DOS QUILOMBOS CONTEMPORÂNEOS

Este capítulo empírico-teórico segue dialogando com as falas das mestras que são a base e a linha transversal epistemológica desta pesquisa. Para isto, sempre se parte aqui das cosmopercepções de Vó Mera e Ana do Coco. No entanto, são utilizadas um universo de visões conceituais que podem contribuir no processo de compreensão e elucidação das hipóteses. É nessa encruzilhada empírico-teórica que se optou por apresentar a análise de algumas vozes das mestras.

O poema em epígrafe, de Dalila Reis Martins[6], é um *ebó* visceral. Em sua poética ela nos revela dores e amores de sua pertença negra, de ser mulher preta e quilombola. Traduz ainda as lágrimas e sorrisos daquelas que fizeram e fazem da dureza cotidiana uma motivação à luta existencial, enquanto guardiãs das tradições culturais afro-brasileiras. Com efeito, mulheres quilombolas são herdeiras de uma ancestralidade que se traduz em modos de vida que se erguem como tulipas negras de um solo pedregoso e sangrento desde os navios negreiros até contemporaneidade. São mulheres que gestam, dão à luz, amamentam, plantam, colhem, pescam e caçam para alimentarem suas crias. Mulheres que cantam, tocam e dançam num exercício de guerra e paz. Mulheres de mãos calejadas, que constroem e transmitem saberes étnicos ancestrais essenciais para a defesa e manutenção dos seus quilombos, em movimentos diários de emancipação coletiva.

As mulheres pretas que constroem esse trabalho em uma encruzilhada interseccionada trazem consigo uma amálgama cultural centenária, que brotou das sementes plantadas nos terreiros de guerra, de onde a resistência negra eclodiu contra os horrores da escravidão que ainda sangra sobre os ombros de quem sabe o que é ser negra (o) em um país que mascara um racismo estrutural e cotidiano. Portanto, foi e ainda é no quilombo, ou mesmo, se aquilombando, que mulheres pretas vêm travando diariamente lutas por seus territórios de existências. São desses lugares que aqui se

[6] Mulher quilombola do Engenho II, Território Kalunga, em Cavalcante, Goiás. Graduanda em Artes Visuais e Música na Universidade Federal de Tocantins, também é artesã, cantora e guia turística do Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga.

cruzam, sobretudo, partindo de vidas que se constroem, a exemplo das mestras aquilombadas no coco de roda do Estado da Paraíba, "que passa primeiro por suas sabedorias[7]", não importa o dia, pois como diz Ana do Coco (2020): *"[...] o coco de roda sem sombras de dúvidas é fruto do nosso cotidiano [...]".*

3.1 LIDERANÇA FEMININA NA CONQUISTA E DEFESA DE TERRITÓRIOS NEGROS

Como todos sabem as mulheres pretas sempre sofreram e sofrem opressões de um modo muito mais amplo e complexo dentro das sociedades racistas e patriarcais cotidianamente. Para Vó Mera (2020): *"[...] nossas vidas nunca foram fáceis... lembro que minha mamãe sofreu muito pra me criar... era todo dia uma luta... mas sempre teve muito amor e coragem da parte dela...e se não fosse ela eu nem estaria aqui [...]"*

Na opinião de Carneiro (2011, p.1), fundadora e coordenadora-executiva do Geledés, Instituto da Mulher Negra São Paulo, com efeito,

> [...] as mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. (CARNEIRO, 2011, p.1).

Para vencer essas dificuldades, inúmeros movimentos de mulheres negras eclodiram no mundo, quebrando correntes aprisionadores de vidas femininas negras. Nesses movimentos, mulheres como Zeferina do Quilombo do Urubu no Brasil e Sojourner Truth nos Estados Unidos iniciaram batalhas épicas, que se expandiram e se expandem em força e luz em um cruzamento que atinge corpos e almas que lutam diariamente pela liberdade de existir livres da multiplicidade de violências, que implica o ser feminino negro. Demonstram como a ideia de sexo frágil nunca teve vez entre as mulheres negras, sobretudo, nos terreiros das pretas quilombolas, pois como bem diz Sueli Carneiro (2011, p. 3):

[7] Frase adaptada do poema de Dalila Reis em epígrafe.

> Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação. (SUELI CARNEIRO, 2011, p. 3).

Neste sentido, o quilombo pode ser considerado o lugar de origem das lutas femininas negras brasileiras. Nesses territórios, mulheres pretas vêm construindo suas subjetividades quilombolas há séculos desde a travessia atlântica. Tais constructos passam por uma ancestralidade, que impulsiona seus devires-negra para dobrarem suas subalternidades primárias e esgarçarem suas negritudes. Sobre isso quem comenta é Carla Akotirene (2018, p. 20):

> Sem dúvida, mulheres negras foram marinheiras das primeiras viagens transatlânticas, trafegando identidades políticas reclamantes da diversidade, sem distinção entre naufrágio e sufrágio pela liberdade dos negros escravizados e contra opressões globais (AKOTIRENE, 2018, p. 20).

São lutas femininas que marcaram e seguem marcando o que é ser uma "Mulher Preta Quilombola", uma das existências femininas que têm desestabilizado o mito da "Mulher Universal". A história de mulheres negras, como as que estão mostradas lembra que é necessário, com se refere Riberio (2018, p. 53), "[...] entender de uma vez por todas que existem várias mulheres contidas nesse ser mulher e romper com a tentação da universalidade, que só exclui [...]". A autora, Nilce de Pontes Pereira dos Santos, do quilombo Ribeirão Grande, em São Paulo (Terra Seca), conta que:

> Eu sei que o que aprendi com as práticas de produção agrícolas quilombolas foi transmitido pelas minhas ancestrais, entre elas minhas avós, Josefa Xavier da Rocha, Rosa Marques dos Reis Maciel, Maria de Paula Pereira, Angelina de Pontes Morato, e minha mãe Izaira de Pontes Maciel, que foram e são as minhas grandes inspirações de vivência e resistência na cultura, no cuidado da saúde com as plantas medicinais, na salvaguarda das sementes crioulas e no fortalecimento das nossas práticas religiosas (SANTOS, 2020, p. 165).

Com efeito, mulheres negras vêm construindo um lastro de saberes com suas histórias de resistências e estabelecendo marcos de luta com seus protagonismos de liderança. Nesse sentido, como disse Ana do Coco (2020): *"[...] eu me vejo sempre em batalhas diárias...nunca foi fácil ser mulher negra para mim, mesmo tendo todo o amor que minha mãe me deu [...]"*. Com essa fala compreende-se que lutar para essas mulheres é entrar em um devir cotidiano. Então, conhecendo o conceito *devir-mulher* de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007, p. 55), que segundo estes filósofos é um movimento primordial que rompe com a estruturas patriarcais alicerçadas pelo sexismo e racismo estrutural, logo percebe-se que essas mulheres vêm promovendo o rompimento com certas tradições, desde os calabouços frios e escuros das naus negreiras até os dias atuais.

O conceito de devir-mulher desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007, p. 55) será aqui "enegrecido", inspirado na proposição de Sueli Carneiro (2011). Portanto, o devir-mulher passará a ser chamado de devir-negra quando estiver se referindo diretamente às mulheres pretas. Nesse processo de compreensão conceitual, o devir-negra será entendido como um movimento de inflexão que acontece no processo de sujeição proposto por Judith Butler (2017), ou seja, o pensamento de Butler irá se entrecruzar com os pensamentos de Deleuze e Guattari (2007) para um melhor entendimento do que venha a ser o devir-negra, como um processo de dobra na sujeição.

Para Butler, em sua obra "A vida psíquica do poder" (2017), o processo de sujeição é sobretudo paradoxal, pois, significa tanto o movimento de se tornar um subordinado pelo poder inaugural, quanto o movimento de se tornar um sujeito ativo que dobra esse poder inicial subordinador. Para Butler (2017, p. 25), "[...] seja pela interpelação, no sentido de Althusser, seja pela produtividade discursiva, no sentido de Foucault, o sujeito é iniciado através de uma submissão primária ao poder fundador [...]". Tanto para Butler quanto para Foucault, o processo de submissão no ato da sujeição é antes de tudo ontológico ao ser, pois, como se referiu Butler (2017, p. 15) "[...] como condição do vir a ser do sujeito, a subordinação implica uma submissão obrigatória [...]". E ainda acrescenta: "[...] prefiro existir na subordinação do que não existir. É uma das fórmulas dessa situação, em que o risco de 'morte' também é possível [...]".

Ana do Coco (2020) conta que:

> *Minha vida no coco de roda ficou mais difícil quando eu casei porque meu marido não me queria dentro das lutas por nossos quilombos...ele também não queria que eu frequentasse as rodas de coco...um dia ele me perguntou se eu queria ficar com ele ou com o coco de roda e as lutas...ah! ele foi muito infeliz em perguntar isso...porque minha decisão foi rápida e eu acabei com o casamento [...] (ANA DO COCO, 2020).*

Para Vó Mera (2021) foi mais fácil cantar coco quando ficou solteira. Ela relata:

> *[...] pois, quando eu cantava ele dizia, "que besteira, de tudo tu inventa", e eu dizia... é porque você não sabe o que é bom... você vai vê eu ainda subir... e você dizer eu sinto saudade daquela mulher e não ter mais eu na sua vida... e assim aconteceu... e eu me sinto feliz com isso (risos)... e ele hoje ainda diz, "eu amava tanto ela"... Mentira! Ele amava o que eu fazia por ele... pois trinta e quatro anos de separação, foram trinta e quatro anos de prazer na minha vida... e ele ainda continua vivo e eu viva também... eu trabalhando e ele roendo... é assim que Domerina faz, Vó Mera, essa negra que dá valoràa cor dela e dá valor ao que faz... e tudo que eu sou foi Jesus Cristo que me deu (VÓ MERA, 2021).*

O casamento pode aparecer muitas vezes como uma subordinação primária imposta socialmente, posto que as "mães solteiras" são sempre vistas em mais uma condição de "inferioridade". Mas, em devir-negra, as mestras dobraram essa situação de submissão primária e romperam se abrindo para suas novas existências, a partir de seus protagonismos de mestras do coco de roda, pois, como se referiu Deleuze e Guattari (1997, p. 15) o devir "[...] não produz outra coisa senão ele próprio [...]". Mas. romper com a lógica do casamento é romper com todo um campo social patriarcal. Isso implica em vários desdobramentos, onde o ser mulher em devir-negra adquire forças a partir de suas próprias experiências. Para Ana do Coco (2020) *"[...] ao sair do casamento eu me envolvi muito mais com a luta do coco de roda e do quilombo... mas nada ficou tão fácil assim... pois sai para outras lutas diárias [...]".*

O principal desdobramento de Ana e Vó ao romperem com uma estrutura clássica do patriarcado foi conquistar o posto de mestra, ao mesmo tempo em que partiram para outras sujeições diárias em devir-negra. Para Ana do Coco (2020), *"[...] ser mestra para mim é lutar todo dia pela permanência do coco de roda e de defesa do meu quilombo [...]".* O processo de sujeição é perene onde concomitantemente a submissão primária pode inaugurar o ser que a dobra com o seu próprio devir, pois Ana do Coco sabia que *"[...] para ser mestra...sendo mulher e negra eu poderia encontrar*

dificuldades dentro e fora do meu quilombo, mas eu persisti seguindo os passos de minha mãe... mas nenhum homem nunca se pôs contra mim [...]". Ana estava consciente desde sempre de sua condição de ser mulher negra, uma condição de "inferioridade" construída socialmente que precisava ser rompida. Para Butler (2017, p. 57):

> Somente ao persistir na alteridade é que se persiste em seu "próprio" ser. Vulnerável a termos que jamais criou, o sujeito sempre persiste, até certo ponto, por meio de categorias, nomes, termos e classificações que assinalam uma alienação primária e inauguradora na sociabilidade. Se esses termos instituem uma subordinação primária ou, aliás, uma violência primária, isso quer dizer que o sujeito surge contra si mesmo para, paradoxalmente, ser para si (BUTLER, 2017, p. 57).

Portanto, consciente de sua condição de mulher negra, Ana parte em uma jornada cotidiana de construção da sua negritude, enquanto mestra do coco de roda, em que as submissões iniciais da sujeição são sempre dobradas pelo seu devir-negra nas suas construções de desejos. Ana do Coco (2020) acrescenta que:

> *Muita coisa eu já tive que aceitar como mestra do coco de roda... mas aqui dentro de mim eu sabia que iria mudar...tiraram o coco de roda do meu terreiro...mas eu aceitei sair sem aceitar que o coco de roda iria parar...pois fui lutar para conseguir outro lugar para fazer o nosso coco sobreviver... eu fiz como a onda do mar... recuei e criei força... e voltei bem mais forte (ANA DO COCO, 2020)*

Eis que o devir-negra é o devir-mulher que dobra a submissão primária da sujeição. Para os filósofos Deleuze e Guattari (2007, p. 55), o devir-mulher é o devir majoritário, ou seja, tudo passa e começa com ele nas desestabilizações das estruturas rígidas do patriarcado. Para os autores, "[...] não se entra em devir sem antes passar pelo devir-mulher, visto que, não há devir homem [...]" (2007, p. 56), pois, somos culturalmente moldados para seguirmos mantenedores de costumes e ordens sociais que buscam cristalizar a vida dual por meio de conceituações religiosas, científicas e filosóficas.

Assim, o devir-mulher, ou mesmo o devir-negra é um movimento transgressor de ordens estabelecidas e nunca modelo único, pois, que é processo contínuo de

desconstruções que se desenvolve em singularidades pessoais, que podem até se expandir para outras (os) sujeitas (os). Aquilo que quebra primordialmente a ordem patriarcal está no devir-mulher, e quem inventou e inaugurou tal movimento foi justamente o ser feminino, que sai de sua condição de sujeição primária para quebrar tudo, inclusive, as categorizações universais do ser mulher. Os primeiros devires-negra possivelmente alcançaram memórias ancestrais de uma "Mãe África".

Nesse movimento, o devir-negra rompe com a sordidez da submissão primária, de ser uma mulher negra escravizada para ser uma "Mulher Negra Quilombola", pois como se referiu Dealdina (2020, p. 37) "[...] toda mulher negra é um quilombo [...]". E esse devir-negra ancestral se expandiu para as lutas contemporâneas contra todas as formas de racismo e sexismo da sociedade brasileira. Com a fala, o Coletivo de Mulheres da CONAQ (2020, p. 40):

> As mulheres quilombolas têm assumido a tarefa de estabelecer um intenso diálogo contra a violência nos quilombos do Brasil, pautando suas especificidades e a conjuntura atual, que torna essa violência mais frequente e evidente. Nossa busca é apontar desafios dessa luta, focando sobretudo nas mulheres quilombolas. (CONAQ, 2020, p. 40).

Nesse sentido, entrar em devir-negra significa exercer um poder de rompimento consigo mesmo como nos aponta o processo de sujeição na perspectiva de Butler (2017, p. 65). Nesse caso, um devir-negra que se expande para além das condições previamente dadas pelas imposições do poder das ordens sociais. Um viés de si mesmo que enfrenta e ressignifica o próprio ser mulher negra. Para Butler (2017, p. 65-66):

> O paradoxo temporal do sujeito é de tal natureza que para explicar nosso próprio devir devemos necessariamente perder a perspectiva de sujeito já formado. Esse "devir" não é algo simples ou contínuo, mas uma prática incômoda de repetição e cheia de riscos, obrigatória, mas incompleta, que tremula no horizonte do ser social (BUTLER, 2017, p. 65-66).

Antes de tudo é preciso promover uma desconstrução de si, para a construção de um ser mais positivado. Nessas jornadas, o racismo e o sexismo sofrem ameaças e desconstruções contínuas dos devires-negras, dentro dos processos de sujeições necessárias para produção e revolução do ser feminino negro. Nesse contexto, devires se

dão por contágios, zonas de vizinhança, interseccionalidades que delineiam esquemas de composição e não por códigos e classificações responsáveis pelos esquemas de representações binárias.

Desse modo, o devir-negra enquanto força que busca desmontar a máquina dual imposta por entidades culturais atinge principalmente o arquétipo de mulher universal. Mesmo convivendo com este estatuto homogeneizador, nossas protagonistas arrastam essa "cristalização do ser mulher" para uma zona de desestabilização intensa, quando estas são máquinas de guerra femininas negras que reivindicam e fazem uso de suas potências criativas e participativas nos constructos da vida sociocultural dentro de suas comunidades quilombolas, tendo o coco de roda como uma espada de batalha que abre caminhos em devir-negra.

Segundo Vó Mera (2021):

> *O coco de roda me deu muitas coisas... toda vida eu gostei mais do coco do que da ciranda... foi com ele que eu virei a Mestra Vó Mera e conquistei meu espaço... eu confiei nele e aqui cheguei... mas a luta aqui é todo dia... (VÓ MERA, 2021)*

Essas mulheres se reinventam em devir-negra estão sempre cruzando valores étnicos que entram em profusão com as questões contemporâneas. São produções diárias de desejos, pois, quando se entra em devir-negra estas passam a ser mulheres desejantes, isto é, desejo de sair das submissões primárias, de romper para novas possibilidades, de continuarem sendo mestras pretas do coco de roda cotidianamente, e isso exige uma produção de negritude, ou seja, como comenta Deleuze e Guattari (2010, p. 18) "[...] o produzir está sempre inserido no produto, razão pela qual a produção desejante é produção de produção [...]", isto é, quando estas passam a produzir sobre suas próprias condições de mestras do coco já produzidas. Portanto, desejo aqui está entendido como a pulsão do devir-negra que não cessa de produzir suas negritudes femininas positivadas cotidianamente. Nesse sentido, Vó Mera (2020) comenta:

> *Eu tive que aceitar muitas coisas que não gostava... mas eu sabia que um dia eu ia sair daquela situação...eu ainda seria reconhecida como compositora e cantadora de coco de roda... e eu luto é todo dia mesmo pra continuar sendo Vó Mera (VÓ MERA, 2020).*

Vó Mera já era Vó Mera, ela apenas desejava esse reconhecimento. O termo "situação" aqui está interpretado como um movimento de sujeição e consciência de possíveis estratégias de resoluções criando linhas de fuga para criar um viés sobre a submissão no devir-negra. Ao sentir que um dia seria reconhecida, Vó Mera exprime um desejo, e esse desejo é produzido e alcançado por ela mesma. Para Vó Mera, *"[...] cantar coco para mim foi e ainda é muito importante para o que eu sou hoje... me sinto mais forte como mulher negra [...]"*. Portanto, a prática do coco de roda naturalmente lhe dá uma possibilidade de linha de fuga em devir-negra para a construção de sua negritude feminina positivada, isto é, o seu protagonismo de mestra de coco de roda desejado foi alcançado por sua produção de si mesma.

São lutas centenárias dentro dos quilombos que permanecem na contemporaneidade. Para Ana do Coco (2020): *"[...] nós mulheres negras continuamos as lutas de nossas ancestrais... nada começou agora e parece que está longe de terminar... mas são lutas que vêm desde os navios negreiros [...]"*. Com efeito, as lutas de mulheres negras que vêm ocorrendo há séculos em todas as partes do mundo sem dúvidas partiram das dobras iniciais das pretas escravizadas nos seus processos de sujeições que explodiram em devires-negras.

Esses devires se expandiram e se expandem a cada nova forma de aquilombamento de mulheres pretas na contemporaneidade. Valores étnicos foram e vêm sendo produzidos e repassados até a nossa atualidade por nossas potências negras que rompem com a submissão primária. São lutas cotidianas que começam no interior de nossas almas e mentes para a assunção da negritude, e logo depois transbordar em processos de aquilombamentos diários, pois todo dia é dia de se fazer negra (o).

Com efeito, nos quilombos contemporâneos as lutas são cotidianas tendo à frente guerreiras femininas, que vêm há séculos construindo ativamente os seus territórios negros. São pretas que nunca desistiram de lutar por suas liberdades. São mulheres que transbordam em força e coragem para seus quilombos, pois, como dito no Coletivo de Mulheres da Conaq, em 2020[8]: "[...] quando uma mulher quilombola tomba, o quilombo se levanta com ela [...]". São lutas que enfrentaram e enfrentam situações extremas, pois, como disse Ana do Coco (2020):

[8] COLETIVO DE MULHERES DA CONAQ (2020). Disponível em: https://bit.ly/3bMWRPp. Acesso em: 1 nov. 2021.

> *[...] minha mãe foi cabra marcado pra morrer... igualmente a Margarida Alves... ela foi perseguida várias vezes... e muitas vezes a gente reagiu com o próprio coco de roda... fazendo roda de coco pra dizer que a gente tava ali pra lutar. (ANO DO COCO, 2020).*

Dealdina (2020, p. 38) comenta que nesses processos contemporâneos de construções de vidas negras "[...] há décadas os remanescentes vêm enfrentando a fúria e as balas dos fazendeiros e grileiros, onde por muitas vezes, quilombolas pagam com suas próprias vidas na defesa de seus territórios [...]". No entanto, mesmo com toda a violência e com o acirramento dos conflitos, "[...] não nos intimidamos e seguimos nos aquilombando [...]". Nessas jornadas, mulheres pretas vêm assumindo papeis de guardiãs dos saberes ancestrais de suma importância para emancipação de si e de suas comunidades. Com efeito, as pretas quilombolas vêm tecendo elementos forjadores da identidade negra quilombola. Trata-se dos valores étnicos herdados e que são transmitidos cotidianamente para forja e manutenção da identidade negra. Mas, isso se dá em profusão com suas criatividades, suas vicissitudes desejantes que rejeitam a ideia de um passado estático.

Na opinião da preta Dealdina (2020, p. 37):

> Nós, mulheres quilombolas, temos um papel de extrema importância nas lutas de resistência, pela manutenção e regularização dos nossos territórios. No quilombo ou na cidade, temos sido as guardiãs das tradições da cultura afro-brasileira, do sagrado, do cuidado, das filhas e filhos, das e dos griôs, da roça, das sementes, da preservação de recursos naturais fundamentais para a garantia dos direitos (DEALDINA, 2020, p.37).

Desse modo, a partir dessas falas femininas negras autóctones e interseccionadas, fica claro que a transmissão de conhecimentos que passa pelas pretas quilombolas vem marcando uma prática crucial para a autoidentificação e assunção étnica que amarra os laços coletivos de lutas nos quilombos e aquilombamentos contemporâneos dentro da sociedade brasileira. Para Silva (2020, p. 53-54):

> Nesse debate temos visto questões relevantes que têm sido pouco discutidas. Refiro-me à presença e à atuação das mulheres quilombolas nos seus respectivos territórios. Chama a atenção o fato de as mulheres quilombolas assumirem em seus territórios papéis significativos para a manutenção da luta. Desde a época dos navios negreiros até os dias atuais. Mesmo assim,

> pouco se sabe ou ainda são muito escassos os registros sobre o papel central das mulheres na constituição e na manutenção da vida política e cultural do quilombo (SILVA, 2020, p. 53-54).

A mulher quilombola em pleno devir-negra nos traduz o diferencial de existência, a partir de suas práticas cotidianas que nos revelam essa intersecção de valores étnicos imprescindíveis para a forja e defesa de suas vidas e de seus territórios. E essas práticas transbordaram para outros espaços sociais inaugurando outras formas de aquilombamento. Um exemplo desse transbordar é a prática de nossa mestra Vó Mera (2020), aqui compreendida como uma forma de aquilombamento urbano, mas, que traz uma herança de sua mãe negra. Segundo ela *"[...] minha mãe me ensinou como eu me defender como mulher negra... "e eu acho que minha casa... minha associação é como um quilombo, viu, meu filho? [...]"*. Ela se sente quilombola, isto é, uma aquilombada, mesmo não estando em um território demarcado pela Fundação Palmares e ou INCRA, pois trata-se de uma forma de aquilombamento que faz da pessoa um "território quilombola pessoal". No entanto, esse território ao mesmo tempo se torna coletivo quando Vó Mera atrai e envolve outras pessoas no seu movimento de assunção e defesa da sua negritude, que se intersecciona com outras negritudes na prática do coco de roda. Portanto, os territórios negros podem se definir por construções subjetivas de negritudes que partem das transmissões de valores étnicos ancestrais, que trazem consigo marcas de expressões forjadoras das identidades negras. Para Munanga (2012, p. 36), no tocante às identidades:

> Identidade cultural: Conceito que se usa muito hoje sem saber no fundo o que é. A identidade objetiva, apresentada através das características culturais e linguísticas analisadas pelo cientista social, muitas vezes confunde-se com a subjetiva, que seria a maneira pela qual o próprio grupo define-se e é definido por outros. Os fatores históricos, linguísticos e psicológicos fazem parte dos componentes essenciais de uma identidade ou de uma personalidade coletiva (MUNANGA, 2012, p.136).

Para o autor Stuart Hall (2017, p. 16):

> A identidade não é um conjunto de atributos fixos, a essência imutável do eu interior, mas um processo de posicionamento em constante mudança. Tendemos a pensar que a identidade nos leva de volta a nossas raízes, à parte

> de nós que permanece essencialmente a mesma ao longo do tempo. De fato, a identidade é sempre um processo de devenir que nunca se completa – um processo de identificações mutáveis, não um estado de ser singular, completo e acabado (HALL, 2006, p.16).

A percepção de Munanga (2012) nos alerta para um cuidado de não confundir o olhar objetivado, que estanca o ser subjetivo em constante desconstrução e construção de si no perene processo de sujeição. A reflexão de Hall se coaduna com a natureza da negritude possibilitada pelo devir-negra, posto que, o devir-negra é o movimento que dobra a submissão primária do processo de sujeição, para o eclodir de negritudes como identidades que se constroem cotidianamente, nunca acabada, mas em eterno devir.

Esses movimentos femininos em devires-negra acontecem diasporicamente, na encruzilhada entre os valores étnicos ancestrais e suas vicissitudes contemporâneas. Reiterando, esses valores são primordialmente transmitidos pelo ser feminino, uma vez que, os primeiros contatos da infância são justamente com as mulheres que dão início a uma "maternagem quilombola" responsável por transmitir um legado cultural que vai moldando cotidianamente o ser quilombola. Nesse sentido, fala Dealdina (2020, p. 37):

> Somos mantenedoras do legado cultural, da preservação das danças, das rezas, das ladainhas, dos contos, do manuseio do capim dourado, dos assentos religiosos, do modo de fazer a farinha, o beiju, os doces típicos dos quilombos. Tecemos os elementos forjadores da identidade cultural e política do quilombo e da representação da mulher negra quilombola: somos rezadeiras, raizeiras, benzedeiras, parteiras, coveiras, líderes comunitárias, representantes associativas, estudantes, profissionais de diferentes áreas de trabalho, integrantes e lideranças de movimentos, guardiãs dos santos e das bandeiras das manifestações culturais, entre tantos outros afazeres (DEALDINA, 2020, p. 37).

A seguir será refletido sobre os valores étnicos que atravessam as vidas negras em foco para desenvolver a linha de raciocínio interseccionada com as cosmopercepções de Vó Mera (2021) e Ana do Coco (2020), biscando comprovar as hipóteses de que: O coco de roda é "uma perfomatividade cotidiana", que "gera naturalmente os protagonismos das nossas mestras" e que "promove uma real desalienação" quando se desdobra em ações sociopolíticas para conquistas e defesas de territórios negros, proporcionando uma participação efetiva de nossas mestras no campo sociopolítico e econômico brasileiro.

Desse modo, comenta Vó Mera (2020): *"[...] quando conquistei minha associação e minha aposentadoria de mestra minha vida melhorou... e me sinto mais feliz... e isso foi o coco que meu deu [...]*". Portanto, as ações cotidianas de nossas mestras em seus plenos devires-negra é a força vital desejante que se realiza interseccionada com esses valores: a ancestralidade, a memória, a oralidade, a corporalidade, a musicalidade, a afetividade, o cooperatividade, a circularidade, a espiritualidade, a matripotência e a territorialidade.

São valores que foram identificados nas falas e nos movimentos dos corpos políticos de nossas mestras e demais mulheres quilombolas que tiveram suas escritas interseccionadas. No entanto, esses valores étnicos não seguem uma ordem hierárquica, pois, vê-se que a concomitância impera nesses processos. São devires provocados e arrastados pelos devires-negra das mestras.

3.2. VALORES ÉTNICOS: EBÓS MAGNÍFICOS

3.2.1 ANCESTRALIDADE E MEMÓRIA

A ancestralidade e a memória são, de certa forma, interseccionadas pela natureza e a força ancestral, com isso, consequentemente remete-se à memória. Uma memória forjadora por uma identidade territorial alimentada pela ancestralidade. Trata-se de um tipo de conhecimento adquirido, guardado e transmitido pelo corpo, uma memória corpórea.

No entanto, os conhecimentos em difusões corporais possuem significados profundos, que a escrita convencional não alcançará jamais, pois, como se refere Ana do Coco (2020): "[...] o que sinto quando canto e danço coco de roda não é fácil de colocar no papel... é na prática que a gente aprende... sentindo como se deve fazer o coco de roda [...]". Com efeito, como bem falou Vó Mera (2020) *"[...] é fazendo que se aprende coco de roda [...]",* ouvindo e repetindo, pois é a percepção e afecção no ato da performance, um devir-imperceptível que só será percebido no sentir. Assim, entre o cantar e o dançar a memória ancestral vai transmitindo valores que desencadeiam processos de resistência e emancipação. Para Munanga (2012, 18-19):

> A história escrita ou oral não pode ser feita sem a memória. Desde os trabalhos de Halbwachs, esse é um fenômeno construído coletivamente e sujeito a constantes reelaborações. No caso da população negra brasileira como de qualquer outra, a memória é construída, de um lado, pelos acontecimentos, pelos personagens e pelos lugares vividos por esse segmento da população, e, de outro lado, pelos acontecimentos, pelos personagens e pelos lugares herdados, isto é, fornecidos pela socialização, enfatizando dados pertencentes à história do grupo e forjando fortes referências a um passado comum (por exemplo, o passado cultural africano ou o passado enquanto escravizado). O sentimento de pertencer a determinada coletividade está baseado na apropriação individual desses dois tipos de memória, que passam, então, a fazer parte do imaginário pessoal e coletivo (MUNANGA, 2012, p.18-19).

Desse modo, nossas mestras vêm invocando e sendo invocadas pelas memórias ancestrais em devires-negra que se rebelam como linhas de fuga que reforça dobram o poder inaugurador da submissão que ousa nos oprimir epistemologicamente. Nesse processo, passa-se à condição de negritude positivada ao se fazer coco de roda, pois, este exprime potencialidades que imprimem uma força epistêmica de resistência que arqueia a autoestima negra. É quando a memória ancestral e as vicissitudes desejantes das mestras se põem numa encruzilhada contemporânea, numa profusão de fluxos intensos que explodem em cocos, pois fazer coco de roda para essas mestras é sempre uma produção contínua e atual: "[...] *fazer coco de roda é fazer o próprio quilombo existir de forma positiva, sim... nosso quilombo não pode ficar sem o coco de roda [...]*" (ANA DO COCO, 2021).

Com efeito, o jogo da sujeição das subjetividades negras desde a colônia até a colonialidade moderna vem sendo interpelado por nossas criatividades, que oferece conteúdo necessário para as submissões primárias. O coco de roda, sem dúvida, é uma dessas inventividades que constroem negritudes positivas. Nesses processos produtivos, os devires-negra têm como caldo da usina as ancestralidades, invocadas por memórias que incitam seus presentes criativos, para se fazerem coco de roda por intersecção. Trata-se de uma amálgama contemporânea, que brota das invenções do cotidiano, e não de meras repetições de um passado estático. As práticas femininas de transmissões de conhecimentos têm sido cruciais nos processos produtivos e astuciosos. Como recorda Ana do Coco (2020):

> *Lembro dos cocos cantados por minha mãe. Ela foi quem passou tudo isso para mim e que me fez entender a importância de manter a prática do coco de roda no nosso quilombo. Tem desses cocos que dizem coisas importantes*

> *para a nossa comunidade. São cocos que vem de longe, dos primeiros quilombos... mas a gente também inventa cocos a partir do que a gente vive hoje em dia. (ANA DO COCO, 2020).*

A memória tem esse poder de acionar a ancestralidade que nos entrega os ebós necessários para a emancipação do ser negro contemporâneo, em processos criativos de resistentes. Entre nossas mestras o coco faz parte de seu cotidiano, pois, Ana e Vó Mera pensam como a própria vida delas, seja criando novas músicas, a partir de situações diárias, em ensaios e em novas apresentações. Trata-se de afazeres herdados de uma ancestralidade que são trabalhados diariamente por suas vicissitudes desejantes.

Para Ana do Coco (2020):

> *[...] pois quando estou plantando ou colhendo alguma semente... conversando com a comunidade sobre problemas que enfrentamos no dia a dia... continuo sendo mestra do coco de roda... não deixo de ser mestra nesses momentos... e muitas vezes são momentos que podem gerar um coco (ANA DO COCO, 2020).*

Em devir-negra, mulheres pretas quilombolas vêm nesse exercício criativo há séculos nesse país chamado Brasil. Para Silva (2020, p. 54):

> As mulheres quilombolas atuam como um acervo da memória coletiva; com elas estão registradas as estratégias de luta e resistência nos quilombos, os conhecimentos guardados e repassados de geração em geração. São diferentes formas de produção de conhecimento, através de uma diversidade de saberes, incluindo conhecimentos tradicionais e científicos. Dentre os papéis que desempenham está o de guardiãs da pluralidade de conhecimentos que emergem e são praticados nos territórios quilombolas (SILVA, 2020, p. 54).

Mas é importante perceber que a memória pode reabrir feridas profundas, pois, ao passo em que esta é provocada, a mesma traz consigo uma historicidade carregada de amores e dores, isto é, uma cadeia de significados e significantes provenientes de vários acidentes históricos que reaquecem as lutas ancestrais dentro do panorama contemporâneo, pois, conforme Ana do Coco (2020) *"[...] quando a gente canta esses cocos...esses cocos que falam dos sofrimentos da escravidão... a gente não esquece que*

a luta não terminou e vem de muitas dores...e isso serve pra gente saber que devemos seguir lutando [...]”.

Nesse sentido, a memória aciona as dores de uma pertença negra ancestral, rememorando o fel, para que seja transformado em mel, cotidianamente. Desse modo é que as potências criativas eclodem, em uma fabricação contínua da negritude individual e coletiva que buscam se afirmar em positividades negras. Tudo que possuímos de ancestralidade negra foi duramente construído, visto que, foi às custas de muitas dobras de resistências que herdamos o coco de roda, o samba de roda, a capoeira, o acarajé, o vatapá, o tambor de crioula, o candomblé, a umbanda, o samba reggae, os maracatus.

O que temos de positividades negras deve-se ao fato de que muitas vidas se sacrificaram para as nossas colheitas contemporâneas. Portanto, é acionando essas ancestralidades por meio das memórias que de fato somos lançados às invenções necessárias do cotidiano, para sermos pretas e pretos produtores de negritudes que rompem com o fantasma da negatividade entranhado em nossa sociedade estruturalmente racista e patriarcal. Mas para romper com essa estrutura é importante ter essa força ancestral movida pela memória que incita os devires-negra. Nesse sentido, Ana do Coco (2020) comenta: *“[...] eu faço coco todo dia por aqui...quando eu tô fazendo alguma coisa... às vezes me vem na cabeça um coco que minha mãe cantava e aí... dá vontade de fazer outro coco [...]”. Para Vó Mera (2020): “[...] os cocos que mamãe cantava ainda continuam sendo parte da minha vida... foi onde tudo começou para mim [...]”.*

Parte desses cocos de roda Ana e Vó Mera contam que vieram das avós e tataravós, em uma circularidade que segue na memória da pele e na alma feminina negra. De fato, o coco de roda é uma dessas lutas incitadas pela ancestralidade, que se vale da memória para acionar o fogo que acende a chama das instabilidades contemporâneas, para queimar as falsas negatividades em lutas diárias de emancipação de negritudes.

3.2.2 ORALIDADE

Nos quilombos, o legado cultural é transmitido primordialmente pela oralidade, isto é, uma educação centenária que passa pelos contares de histórias e fazeres do cotidiano em que as mulheres negras vêm exercendo o papel de protagonista desde a travessia atlântica. A oralidade das primeiras guerreiras quilombolas foram e são os pilares para os processos de fortalecimento e emancipação coletiva da mulher negra nos aquilombamentos contemporâneos. É uma herança direta da cultura africana. São fluxos intensos que permeiam todo o cotidiano em um elo de comunicação dos corpos que falam, cantam e gesticulam para serem compreendidos e se fazerem compreender nas trocas de saberes. Os contares de histórias são uma dessas práticas que alimentavam e alimentam a memória aural em uma magia e encantamento que acolhem e ensinam. Nesse processo, as pretas griots são fundamentais para a manutenção humanitária dos corpos negros. Segundo Ana do Coco (2021):

> *Nós aprendemos muito ouvindo dos mais antigos e passando para as novas gerações...as conversas que nós tínhamos nas noites de lua cheia eram muito importantes pra gente aprender sobre muita coisa dos quilombos... não tinha televisão... a gente se sentava numa roda e ficava ouvindo histórias a noite toda... a lua é uma das companheiras do nosso quilombo (ANA DO COCO, 2021).*

É um acervo vivo de um povo que carrega nos seus corpos dores e cicatrizes de suas experiências negras entrelaçadas com as suas lendas, poesias e canções que não deixam esmorecer a memória. A ancestralidade segue dando lições de vida para essa população que foi buscar, nos mais recônditos lugares da memória, a força para se afirmarem em negritudes inventadas cotidianamente para dobrarem a racialidade negativa, porque como se referiu Mbembe (2018, p. 168) "[...] ao sair da escravidão, a reconstrução do indivíduo implicava, pois, um enorme trabalho sobre si mesmo, trabalho este que consistia em inventar uma nova interioridade [...]", a partir de fragmentos que se erguem em novas formas de resistências culturais e simbólicas. Ainda para Mbembe (2018, p. 63):

> Com efeito, nem tudo o que os negros viveram como história necessariamente deixou vestígios; e, nos lugares onde foram produzidos, nem todos esses vestígios foram preservados. Assim, como é que, na ausência de vestígios, de fontes dos fatos historiográficos, se escreve a História? Rapidamente se tem a impressão de que a escrita da história dos negros só

> pode ser feita com base em fragmentos, mobilizados para dar conta de uma experiência em si mesma fragmentada, a de um povo em pontilhado, lutando para se definir não como um compósito disparatado, mas como uma comunidade cujas manchas de sangue são visíveis por toda a superfície da modernidade (MBEMBE, 2018, p. 63).

Neste sentido, não só a escrita, mas, a história oral participa ativamente desse mesmo processo mantenedor da memória, ainda que fragmentada. Essa assertividade de Mbembe sobre a escrita da história negra pode ser ampliada para várias outras construções históricas, como esta que está aqui em foco, o coco de roda que se desdobra e se mantem vivo, principalmente, pelo processo de transmissão falado, cantado e dançado. Para tanto, muitas lutas foram travadas entre processos de sujeições necessárias para resistirem em diáspora, tendo a oralidade como um valor étnico que se torna um importante instrumento de transmissão de outros valores étnicos. Nesse exercício de absorção pela oralidade, Vó Mera (2019) nos conta:

> *Tinha uma tia de nome Santina Maria da Conceição que morava depois de Alagoinha num lugazim com nome de butija que, quando chegava o São João, chegava as festas, ela ia lá pra casa que era pra gente cantar coco de roda...agora eu...eu com um reco-reco, mamãe com um ganzá e ela com uma lata de gái, rs...era os instrumento...e eu a fazer coco de roda, viu? eu toda vida gostei mais do coco do que da ciranda... e esses coco vem tudo dos nossos antepassados (VÓ MERA, 2019).*

Portanto, a oralidade pode ser entendida como um desembocar das ancestralidades evocadas pela memória. No entanto, essa oralidade também transmite as invenções do cotidiano, que partem dos processos criativos mantenedores e ressignificadores. Notadamente, esses valores étnicos se entrecruzam sem hierarquizações.

3.2.3 ORALIDADE INSTRUMENTAL

Existe ainda formas de transmissões orais, que se dá a partir da manipulação de outras linguagens, ou ainda, de outros corpos. Fala-se aqui especificamente da semântica sonora dos instrumentos musicais que compõem o coco de roda, mais

específico ainda, dos que pertencem aos grupos de Ana do Coco e Vó Mera: o zabumba ou bombo, a caixa e os ganzás. Nesses processos, a linguagem verbal, isto é, a oralidade da fala apenas auxilia o "não verbal", que entendo aqui como uma "oralidade instrumental".

O etnomusicólogo, Ali-Jihad Racy (1994, p. 38), considera que os instrumentos musicais são "entidades interativas", e não tão somente meros "artefatos organológicos". Em comum acordo com Racy (1994), compreendo que os "[...] instrumentos interagem dialeticamente com as realidades físicas e culturais de seu entorno, como tal, negociando e renegociando seus papéis, estruturas físicas, estilos de performance, ideais sonoros e sentidos simbólicos [...]".

Neste sentido entende-se que os instrumentos falam, a partir de suas particularidades físicas imbricadas com os corpos das/os percussionistas, um uno complexo de forças de negritudes entrelaçadas. As ancestralidades ressoam como entidades sonoras, quando provocadas pela ação humana dentro do coco de roda. Um acontecimento onde essas entidades sonoras se fazem presentes o tempo todo, pois, quando esses instrumentos são animados pela ação humana, eclodem em fluxos, isto é, em partículas sonoras ancestrais que se amalgamam com os presentes criativos entre improvisações e variações.

As oralidades de Vó Mera e Ana do Coco são icônicas, pois, essas geram marcas de expressões particulares, que delineiam as paisagens sonoras singulares dos seus cocos de roda. Desse modo, não há uma única forma de se fazer coco de roda, porque é a partir das suas variações que essas personagens sociais imprimem suas próprias marcas territoriais. São fluxos orais intensos que entre sonoridades e gestos permeiam todo o território. Uma circularidade dos valores étnicos, que se confluem com o presente criativo formando uma amalgama negra que se faz cotidianamente. Isso vai confirmando que o coco de roda de Ana do Coco e Vó Mera se constroem a partir de acontecimentos diários e que pode ser traduzido como uma "performance cotidiana contínua", que se dá por oralidades e corporalidades. Portanto, as apresentações, a festa em si, passa a ser entendida como o ponto de culminância dos acontecimentos cotidianos que geram o coco de roda.

3.2.4 A CORPORALIDADE E A MUSICALIDADE

É por meio dos nossos corpos que imprimimos nossas subjetividades, ainda que transitórias, por conta da perenidade da sujeição, pois, nossas negritudes em diáspora se fazem diariamente, enquanto corporalidades individuais. Mas, quero refletir sobre um corpo coletivo, ou seja, o corpo do coco de roda. Esse corpo coletivo se compõe a partir das negritudes amalgamadas que o realizam desde a sua performance cotidiana que eclode em suas performances eventuais.

Nas performances eventuais o corpo coletivo se movimenta em uma dança de corpo, que faz brotar toda uma musicalidade amalgamada nessa sambada coletiva. A "dança da corporalidade" está sendo entendida como o movimento dos corpos interseccionados, ou seja, a linha condutora da musicalidade. É o próprio movimento no ato das performances eventuais, onde os corpos podem estar tocando um dos instrumentos musicais; cantando em movimentos livres de coreografias coletivas; cantando sem dançar; dançando sem cantar; coreografando livremente; e os que podem estar dançando e cantando. Portanto, o coco de roda, enquanto um corpo coletivo dança no ato das suas performances eventuais. É no ato das performances eventuais que a dança da corporalidade acontece, pois, não é possível separar a música e a dança no coco de roda.

Reitera-se que essas performances eventuais brotam da performance cotidiana, onde as ancestralidades entrelaçadas com as vicissitudes contemporâneas do quilombo fornecem o caldo dessa usina de fazer coco de roda. De fato, não se tem uma definição clara se o coco de roda é uma dança cantada ou uma música dançada, posto que, como disse Vó Mera (2020) *"[...] eu não consigo cantar coco de roda sem dançar ao mesmo tempo [...]". Nesse processo, a dança da corporalidade exprime marcas qualitativas, ou seja, africanidades que aparecem como se referiu Hall (1996, p.35) em "códigos secretos".* Compreender essa complexidade que envolve a corporalidade com o canto e a polirritmia do coco é de suma importância para, inclusive, desmitificar as ideias sobre as músicas áfricas, por meio de textualidades reducionistas.

O que precisa ser compreendido é que essas musicalidades, para além das analogias textuais, podem nos impedir de perceber as imbricações dos significados e significantes contidos por exemplo, no sistema de chamada e resposta (a antífona e a polirritmia), que segundo Ferreira (2011, p. 62-63) se apresentam como marcas qualitativas que caracterizam as práticas musicais de diáspora africana. Ainda assim, é necessário refletir sobre essas marcas qualitativas "invisíveis", a exemplo das

onomatopeias, presentes nas letras de coco que, apesar de fazerem uso da língua portuguesa, nos trazem informações não verbais em forma de combinações sonoras que possivelmente dão um sentido sonoro conceitual ao coco. São produções de conhecimentos, elaborados pelos movimentos corporais, que será mais detalhado no capítulo quinto, que contém as análises dos discursos poético-musicais.

Sempre que as mestras entram em devir-coco[9], acionado por seus devires-negra, estas arrastam corpos que produzem o coco de roda numa confluência de temporalidades sonoras corporais, isto é, corpos que produzem sons musicais amalgamados. O tempo de fazer coco é todo dia na performance cotidiana que faz eclodir as performances eventuais. É quando as vicissitudes acionam as ancestralidades para se fazerem presentes, a partir dos corpos que irão pulsar efusivamente para tal realização, seja batendo palmas percussivas com as mãos, seja pelo girar dos corpos dançantes batendo os pés no chão que marcam o pulsar musical, seja pelo cantar das mestras que recebem respostas em uma antífona de vozes confluídas em onomatopeias, ou ainda, seja ao bater dos tambores que exalam partículas ancestrais, em confluência com os improvisos contemporâneos. Tudo isso compõe a dança da corporalidade, que exprime uma textura sonora que passa primeiro pelos corpos que naquele momento estão se afirmando sobretudo como corpos políticos que reivindicam a liberdade de suas negritudes icônicas.

Segundo Ana do Coco (2020): *"[...] nós fazemos coco de roda juntos...sozinha eu faço também quando estou fazendo uma música...uma poesia... mas eu gosto mesmo é quando estamos todos juntos no ensaio ou nas apresentações [...]".* Essa cosmopercepção de Ana nos traduz que o coco de roda é de fato uma performatividade cotidiana, que pode acontecer mesmo de forma individual ou nas performances eventuais, onde as confluências dos corpos no ato dos acontecimentos performáticos se tornam um só corpo, uma hecceidade, ou ainda, uma encruzilhada da dança da corporalidade coletiva, como se refere Deleuze e Guatarri (2007, p.55):

> Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. A este se dá o nome hecceidade. Uma

[9] Quando as mestras entram em processos de produzir coco de roda, seja num momento de transmissão cotidiana, composição individual ou coletiva de uma nova música ou no ato de uma performance eventual, compreendo que estas entram um devir-coco acionado por seus devires-negra.

> estação, um inverno, um verão, uma hora e uma data tem uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado (DELEUZE E GUATARRI, 2007, p.55).

Dentre essas hecceidades[10], que passará a ser entendida agora por encruzilhadas, as corporalidades unem suas individualidades para formarem um uno, o coco de roda que se torna uma amalgama de fluxos. O coco de roda é formado justamente por corpos em performance que imprimem, sobretudo, uma inscrição de conhecimento, que segundo Martins (2003, p. 66) "[...] conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem [...]". Com efeito, a musicalidade do coco de roda se inscreve na oralidade e no gesto, mas não simplesmente como uma representação vazia de significados.

Trata-se de uma circularidade ancestral, que recebe interpelações contemporâneas, onde o corpo se torna, para além de um entretenimento artístico, um corpo político. Compreendo isso como um dos fortes significados da permanência dessa manifestação, pois, como diz Ana do Coco (2020): *"[...] o quilombo do Ipiranga consegue afirmar sua negritude muito por conta do coco de roda...a gente canta para se alegrar mas também para defender nosso território... com os corpos cansados vamos até o dia amanhecer cantando e dançando coco de roda [...]".*

Do mesmo modo, para Vó Mera (2020): *"[...] foi o coco de roda que me deu esse espaço... minha casa de cultura onde eu posso fazer minhas festas que me ajudam financeiramente e assim eu ajudo também muita gente que precisa aqui no meu bairro [...]".* Sendo assim, no coco de roda a música e a dança ancestral se amalgamam com a afetividade e o cooperativismo dos corpos aquilombados para delinearem territorialidades negras contemporâneas desalienadas. Fala-se de uma práxis da negritude, como se remete Fanon (2008), em que o coco de roda, hipoteticamente, perpassa a ideia de puro entretenimento quando este contribui para a desalienação das estruturas mentais colonizadas na qual o racismo é a expressão central.

[10] O conceito de hecceidade foi "roubado" de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007). Para Deleuze um conceito pode e deve ser roubado para se expandir para outros significados e significantes.

Nesse sentido, para Ana do Coco (2020) *"[...] o coco de roda ajuda a gente a afirmar nossa negritude... nos dá força para lutar por nossos direitos de ter a terra para trabalhar... para sermos produtivos [...]"* e fazer parte da sociedade no campo político e socioeconômico, e isso é o que compreende a ideia de "desalienação autêntica", como se referem os autores Fanon (2008) e Munanga (2009), aquilo que liberta para além do identitarismo.

Porém, não é que o coco de roda seja o único causador dessa "desalienação autêntica", mas, na cosmopercepção de Ana do Coco e Vó Mera este contribui fortemente para deslocar o que Anibal Quijano (2005, p. 23) chama de "colonialidade do poder". Trata-se de um reposicionamento social, a partir das tomadas de consciências que leva o quilombo contemporâneo a participar ativamente do setor produtivo da sociedade brasileira, imprimindo inclusive uma agroecologia sustentável?? Ninguém sabia disso, desenvolver ou razer em momento mais propicio. Mas, para tal empreendimento é preciso, entre outras coisas, criar uma performance do coco de roda para desalienar os corpos que dançam e cantam por conquistas e defesas territoriais.

3.2.5 AFETIVIDADE, COOPERATIVISMO E CIRCULARIDADE

No coco de roda, as afetividades são fluxos que se constroem através dos encontros cooperativos dos corpos em uma circularidade cotidiana, ou ainda, é pela circularidade do cooperativismo cotidiano que o coco de roda se expande em afetividades que fortalecem as negritudes individuais e territoriais coletivas. Nestes processos, atrações e repulsões podem acontecer, pois, segundo Ana do Coco (2020) *"[...] para as meninas tocarem os instrumentos eu tive que falar com os meninos para eles deixarem elas praticar também... eu não vou abrir mão disso... delas aprenderem também a tocar... mulher tem que cantar, dançar e tocar coco também [...]"*.

Entre atrações e repulsas, Ana do Coco utiliza seu posto de mestra para deslocar a ideia arcaica de mulheres só cantando e dançando coco de roda. Mas tudo isso faz parte da circularidade afetiva cotidiana desse coco de roda que tem à frente um devir-negra que vêm desmontando ordens patriarcais. Para o cooperativismo acontecer ele precisa ser acionado por forças afetivas, mesmo que estas provoquem instabilidades. O

devir-negra aqui é sempre entendido como uma potência que incomoda e desconstrói modelos patriarcalmente construídos, sobretudo porque que ele age a favor de uma afetividade expansiva, pois, para Ana do Coco (2020), fica claro que todas as pessoas do seu quilombo devem ter o direito às oportunidades de serem o que quiserem ser no coco de roda.

Nessa direção, Vó Mera (2020) nos conta: *"[...] no começo era só meus netinhos... eles se casaram e já me deram até netos e bisnetos e não estão mais no grupo... hoje eu tenho um grupo só com minhas netinhas... só mulheres... onde elas podem tocar também...[...]"*. Naturalmente, Vó Mera imprime uma marca de feminilidade no seu grupo, "Vó Mera e suas Netinhas". O grupo é movido pela intensa afetividade de Vó Mera, que transforma qualquer pessoa em sua neta ou neto, ou seja, Vó Mera é uma Vó da Paraíba.

Essa afetividade do coco de roda atinge qualquer pessoa que se envolva na circularidade das suas performances eventuais. Mas, essa circularidade das performances eventuais é uma continuidade da performatividade cotidiana, onde as afetividades dão vida a circularidade dos valores étnicos em cooperações mútuas. Essa circularidade é uma herança ancestral de sempre se sentar em círculos para ouvir e contar histórias apreciando a lua e as estrelas; uma roda para aprender cantar, dançar e tocar coco; uma aureola sagrada que exprime uma cooperação de afetividades na circularidade dos valores étnicos. E essa cooperação afetiva pode se expandir para outros territórios em forma de luta política, ou seja, uma circularidade expansiva. Segundo Ana do Coco (2020) do Ipiranga:

> *O Ipiranga sempre teve a sua posse de terra, né... mas a gente ia sempre muito em apoio às outras lutas, principalmente as vizinhas aqui onde hoje são treze assentamento rurais e a gente participou de todas essas lutas... e o coco tava sempre lá, final de semana... vamo cantar coco pro povo que tá acampado em tal canto! E levava um alento muito grande pra esse povo que estavam lá, né... vendo a hora ser despejado... a polícia chegar com aquela violência toda... mas era uma forma da gente levar alegria pra o povo, né (ANA DO COCO, 2020).*

Do mesmo modo Vó Mera (2020):

> *A gente vem fazendo um sopão coletivo para ajudar as pessoas mais carentes que estão passando até fome nessa pandemia... então a gente faz uma roda de coco e busca ajuda de muita gente para fazer uma sopa e distribuir para as pessoas que precisam comer... é assim que o coco de roda pode ajudar as pessoas também (VÓ MERA, 2020).*

Portanto, nossas mestras deixam claro que seus movimentos de afetividade e cooperativismo são expansivos. Uma circularidade de energias vitais que nos deixa claro que ser mestra é antes de tudo ter uma cosmopercepção abrangente, que não se limita apenas ao ato de ter a prática do coco de roda como puro entretenimento, mas como uma performance cotidiana de luta.

3.2.6 "PÃE": MATRIPOTÊNCIA E ESPIRITUALIDADE

A palavra Pãe foi proferida por Vó Mera (2020) e Ana do Coco (2020) várias vezes. O termo deriva de uma contração das palavras pai e mãe. Embora seja uma expressão comumente utilizada na cultura brasileira, entre homens e mulheres que criam suas proles sozinhas. No entanto, essa expressão, aqui partilhada, corresponde às cosmopercepções de Ana do Coco e Vó Mera, enquanto filhas criadas sem a presença do pai, e como mães que criaram suas proles sem a presença paterna, e ainda, sobretudo, como uma expansividade espiritual que protege todo o quilombo num abraço de Pãe. Segundo Vó Mera (2020):

> *Sim meu filho... minha mamãe foi pãe porque me criou sozinha... ela era quem fazia tudo porque se separou muito cedo de papai... a gente fazia de tudo que os homens também faziam ... nas plantações de cana de açúcar... e no coco de roda também, viu... Vó Mera também passou muita dificuldade sozinha meu filho... com suas filhas e seu filho... fui pãe também, viu... todas as meninas que tocam comigo é como se fossem minhas netinhas de verdade mesmo ... eu quero que elas se sintam assim (VÓ MERA, 2020).*

O termo foi tomado como um conceito autóctone. Desse modo, Pãe ficou sendo compreendido aqui como um devir-negra que a partir de sua identidade sociopolítica marcada por trabalhar cotidianamente os valores étnicos, imprimiu e imprime uma "Matripotência", como se referiu Oyěwùmí (2016, p. 62), que delineia territorialidades

quilombolas. Para a socióloga e feminista nigeriana, Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2016), o conceito de matripotência exprime uma categoria sócio espiritual de Ìyá, da sociedade Iorubá, que se difere totalmente das noções de gênero ocidentais.

Mas, o conceito de Matripotência aqui está interseccionado e ressignificado para a compreensão do conceito de Pãe. Portanto, Pãe aqui diz respeito às feminilidades negras de nossas mestras que divergem da falsa universalidade do ser mulher. Com efeito, percebi que Pãe, salvo as devidas proporções, em muito se aproxima da ideia de senioridade de Ìyá observado por Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2016), sobretudo, no que diz respeito ao papel de centralidade social da mulher quilombola. Para Oyěwùmí (2016, p. 3), na sociedade Iorubá que ela pesquisou no sudoeste de seu país, Nigéria:

Ìyá está no centro do sistema baseado na senioridade, que simboliza o que descrevo como princípio matripotente. A Matripotência descreve os poderes, espiritual e material, derivados do papel procriador de Ìyá. A eficácia de Ìyá é mais pronunciada quando considerada sua relação com a prole nascida. O *ethos* matripotente expressa o sistema de senioridade em que Ìyá é sênior venerada em relação a suas crias (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 3).

Desse modo, como esclareceu Oyěwùmí (2016, p. 3) "[...] quem procria é a fundadora da sociedade humana, como indicado em Oseetura, o mito fundador iorubá [...]". Ainda segundo Oyěwùmí, "[...] a unidade social mais fundamental do mundo iorubá é o par Ìyá e prole [...]". Outrossim, é que Ìyá é uma categoria não-generificada pois, o conceito surge de uma episteme diferente da ideia maternal ocidentalmente generificada e universalizada. No entanto, reforço que a Matripotência está sendo entendida aqui a partir da postura de Pãe de Vó Mera e Ana do Coco, que também diverge da conceptualização ocidentalizada de gênero, onde o papel da genitora é voltado apenas para os cuidados básicos da cria e secundário para outros papeis sociais. Para Ana do Coco (2020):

> O cuidado que nós mulheres quilombolas temos com nossas crias é abrangente... minhas filhas eu criei praticamente sozinha... fui pãe igualmente a minha mãe foi porque ela me criou praticamente sozinha também... a gente aqui faz de tudo pra ver nossas filhas e filhos bem criados... a mulher quilombola planta, colhe, pesca, ara a terra, luta contra as opressões, canta e dança coco de roda assumindo posto de mestra que nem eu... (ANA DO COCO, 2020).

Percebe-se que entre as pretas quilombolas as atividades sempre foram expansivas e elas exercem papeis centrais no constructo social de suas comunidades. Isso pode ser compreendido como uma herança matripotente acenstral. Desse modo, Dealdina (2020, p. 37) nos conta:

> Nos quilombos, os valores culturais, sociais, educacionais e políticos são transmitidos às e aos mais jovens pela oralidade. A mulher quilombola tem um papel fundamental na transmissão e na preservação das tradições locais; na manipulação das ervas medicinais, no artesanato, na agricultura, na culinária e nas festas. São as mulheres quilombolas que desempenham um papel central, estabelecendo vínculos de solidariedade e transmitindo experiências (DEALDINA, 2020, p.37).

Essa perspectiva de maternidade quilombola pode ser traduzida como um paradigma de mãe diferente do paradigma institucionalizado de generalização da figura materna, em que a mulher, como refletiu Oyěwùmí (2016), deve sempre ser a esposa subordinada, impotente e fragilizada socialmente, ainda mais quando exerce o papel de Pãe. Assim, trabalhando os valores étnicos que vêm sendo descritos, as nossas mestras Pães vêm forjando culturalmente os seus territórios há séculos delineando as terras de pretas (os), a partir de seus devires-negra matripotentes.

Exercer a Matripotência é justamente entrar em devir-negra como Pãe do quilombo. É trabalhar os valores étnicos que transbordam para o coco de roda e por este são retroalimentados. É esbanjar uma carga de espiritualidade que expressa, sobretudo, um respeito à vida e doação ao próximo. A espiritualidade aqui é entendida para além da ideia de religião, isto é, devires-negra exercendo Matripotências cotidianas no constructo perene de suas negritudes territoriais.

Os constructos territoriais de ser Pãe passa a ser uma categoria específica de mulheres que assumem por completo o processo de criação das suas proles, mas, reitero que enquanto mestras do coco de roda essa espiritualidade do ser Pãe transborda para além de suas crias ventrais, pois, como se referiu Ana do Coco (2020) *"[...] esses meninos que tocam comigo... as meninas que dançam e cantam e estarão tocando também... eu sinto como se fossem filhas e filhos... eu acho que todos sentem um acolhimento materno... é algo muito espiritual [...]"*.

Nesse sentido Vó Mera (2020) conta: *"[...] as minhas netinhas são todas como se fossem minhas netinhas mesmo... e são ... eu sinto isso no meu espírito, meu filho [...]"*. As Pães são Matripotências que exalam luz e solidariedade sobre os seus quilombos em devires-negra. Compreender Pãe como uma categoria sócio-espiritual, ou ainda como uma instituição social é importante para respeitar as formas sistêmicas de conhecimento e pensamento quilombolas que criam, "uma abertura para uma dança epistemológica de uma cosmopercepção não-generificada" (Oyěwùmí, 2016, p. 2). Essa tese está sendo guiada justamente por esses devires-negra que dão dobras nos seus processos de sujeições quando se tornam Pães. Matripotências que com suas sócias espiritualidades ajudam a promover negritudes como essa escrita que segue em diáspora interseccionada.

3.2.7 TERRITORIALIDADE

Quando escutamos alguém cantando longe é bom de se ouvir. A voz quando vem do coração de quem ama toda a pureza não há pecado e nem perdão. Ouvir cantares e tocares de tambores, no meio das matas brasileiras, sempre nos remeteu a territórios negros em diáspora. Quando se chega ao Quilombo do Ipiranga, nos dias de coco de roda, somos guiados pelo ecoar das vozes e bater dos tambores. Mas, romantizar essas paisagens sonoras como lugares de folgares e alegrias vãs não é o propósito aqui. No entanto, no coco de roda "[...] não há pecado e nem perdão [...]" como diz o compositor Caetano Veloso (1977), ou pelo ao menos não deveria haver.

Todo território quilombola traz consigo um legado de lutas cotidianas, para se afirmar na contemporaneidade. Quando penso em território aqui, estou pensando para além de um território geofísico, ou seja, estou incluindo múltiplas compreensões sobre o que pode ser um território. Dito isto, compreendo que a pessoa negra em si também é um território. Nesse caso, uma negritude é um território que em encruzilhadas com outras negritudes territoriais podem estar povoando um território geofísico, que por consequência desses encontros de negritudes ganhará a alcunha de território negro. Desse modo, um território negro jamais existiria se não houvesse essas construções territoriais de negritudes singulares que vêm há séculos se aquilombando.

Com efeito, o movimento de aquilombamento pode ser entendido como um devir-negra. Quando as mestras entram em devir-negra estão em processo de aquilombamento, portanto, o processo de sujeição proposto por Butler passará agora a ser compreendido como um processo de aquilombamento, que sofre dobras perenes dos devires-negra no ato do constructo da negritude enquanto um território pessoal.

Assim, no meu processo de aquilombamento cotidiano entro em devir-negra dobrando a submissão primária para fazer eclodir minha negritude territorial. Reitero que não há devir-negro no processo de aquilombamento, pois, tomando como empréstimo as compreensões de Deleuze e Guattari (2007, p. 68), uma vez que não há devir-homem, não há devir-homem-negro, isto é, um devir-negro em um sentido masculinizado.

No processo de aquilombamento, enquanto um movimento de construção cotidiana de negritudes, uma pessoa aquilombada pode estar em "desaquilombamento"? Esse questionamento veio a partir de uma fala de Ana do Coco, que causa uma certa preocupação com um menino do seu quilombo, como se referiu Ana do Coco (2020): *"[...] vou fazer de tudo para ele deixar essa prática religiosa que afasta ele de nossas raízes...de nosso coco de roda...vou lutar com todas as forças... porque vejo nele um mestre de coco nascendo e essa prática religiosa está afastando ele dos nossos valores [...]".*

Nessa fala de Ana, fica claro que mesmo a pessoa estando dentro de um território quilombola e, sendo, pois, uma pessoa aquilombada, ela pode estar tendo seu território de negritude desestabilizado, por forças externas que desvirtuam o seu processo de aquilombamento individual. Portanto, quando Ana diz *"[...] vou fazer de tudo [...]"*, ela entra em processo de aquilombamento avançando com seu devir-negra contra as forças que ela percebeu como uma ameaça à estabilidade do seu coco de roda.

Entende-se aqui o aquilombamento como um processo que se desdobra em ações que defendem negritudes provenientes de valores étnicos ancestrais como o próprio coco de roda. Trata-se de defesas territoriais individuais e coletivas. Mas, um território é sempre feito de meios, no entre, por várias matérias que se entrecruzam, e isto acontece a partir do processo que Deleuze e Guattari (2006, p. 89) chamam de territorialização. O processo de territorialização é aqui compreendido também como um processo de aquilombamento. Portanto, quando o menino do território de Ana é impelido, por forças

religiosas, a se afastar da prática do coco de roda, acontece um movimento de desterritorialização, que aqui passará a ser compreendido como um desaquilombamento de sua negritude.

Ana do Coco (2020) conta que *"[...] ele sempre ainda vem para o coco... pois ele gosta muito... acho que ele não vai nos deixar [...]"*. Segundo Ana, O menino expressa sempre uma vontade de tocar, cantar e dançar o coco de roda. Constata-se que as forças provenientes dos valores étnicos, apreendidos pelo menino podem trazê-lo de volta ao coco de roda, em um movimento de reterritorialização, que aqui passará a ser compreendido como um reaquilombamento da sua negritude.

Com efeito, no processo de aquilombamento, compreendido a partir dos conceitos de "sujeição" de Butler (2017) e "territorialização" de Deleuze e Guatarri (2006), acontece esses dois movimentos concomitantes: o desaquilombamento e o reaquilombamento. Desse modo, ao mesmo tempo em que forças externas causam o desaquilombamento, a um outro movimento que opera simultâneo que é o do reaquilombamento.

Portanto, o desaquilombamento desestabiliza o território, mas, o reaquilombamento recompõe a estabilidade territorial, ainda que transitória, pois o processo de aquilombamento, enquanto construção de uma negritude, é perene. Esse processo acontece por meio dos intra-agenciamentos (o agenciamento territorial que agrupa forças internas) e os inter-agenciamentos (agenciamentos diversos de forças que circundam o território).

Mas, os dois tipos de agenciamentos territoriais não operam por oposições, mas por concomitâncias para formarem o território da negritude. Por isso, uma negritude, enquanto território nunca será estável por ser atravessada constantemente por forças desaquilombantes que operam sobre esta. Com efeito, é no movimento de reaquilombamento que se pode voltar, dobrar-se, e isso foi provocado justamente pelo desaquilombamento que provocou o devir-negra.

A instabilidade é da natureza territorial, pois antes de tudo, o que temos de marcas de negritudes foram heranças de uma população negra heterogênea. Portanto, esse consolidado da consistência da negritude se dá por heterogêneos que se entrecruzaram e se entrecruzam. Somos herdeiros de etnias que se interseccionaram em

quilombos e aquilombamentos que desmontam a ideia vazia de que somos homogêneos. Desse modo, como comenta Deleuze e Guattari (2007, p.75):

> [...] a consistência se faz necessariamente de heterogêneo para heterogêneo: não porque haveria nascimento de uma diferenciação, mas porque os heterogêneos que se contentavam em coexistir ou suceder-se agora estão tomados uns nos outros, pela "consolidação" de sua coexistência e de sua sucessão [...]. (DELEUZE E GUATTARI, (2007, p. 75).

Nessa circularidade dos processos de aquilombamentos, o coco de roda tem na ancestralidade uma continuidade que segue sendo atravessada por fluxos contínuos que o desaquilomba, mas, que é reaquilombado por suas marcas qualitativas que são os valores étnicos expostos nesse capítulo. A circularidade do aquilombamento é um fluxo complexo e paradoxal. Contudo, não se trata de reduzir a negritude ao poder que a provoca e a ocasiona e, tampouco reduzi-la ao poder instaurador, como se referiu Butler (2017). Há uma reiteração temporal, onde as condições de subordinação são temporalizadas num espaço produtivo e ativo do ser para a construção subjetiva de sua negritude. Para Butler (2017, p. 35-36):

> A reiteração do poder não só temporaliza as condições de subordinação como também mostra que essas condições não são estruturas estáticas, mas temporalizadas – ativas e produtivas. A temporalização realizada pela reiteração segue a rota pela qual a aparência do poder se desloca e se inverte: a perspectiva do poder muda daquilo que sempre age sobre nós a partir de fora e desde o princípio para o que constitui o senso de ação nos nossos atos presentes e a futura extensão de seus efeitos (BUTLER, 2017, p. 35-36).

Butler (2017, p. 35-36) segue:

O fato de a ação estar implicada na subordinação não é sinal de que existe uma contradição interna fatal no núcleo do sujeito e, por conseguinte, uma prova adicional de seu caráter pernicioso ou obsoleto. Mas tampouco retoma aquela ideia antiga de sujeito, derivada de alguma formulação liberal-humanista clássica, em que sua ação é sempre e exclusivamente oposta ao poder. A primeira perspectiva caracteriza formas

politicamente hipócritas de fatalismo; a segunda, formas ingênuas de otimismo político (BUTLER, 2017, p. 37-38).

Nesses processos, a população negra herdou valores étnicos extraídos de muitas dobras das ancestralidades. Mas, não há apenas repetições, pois que há criações que se valem dessas continuidades. Portanto, quando operamos em processos de invenções do cotidiano também causamos desaquilombamentos internos. Nesses processos, os devires-negra também são desaquilombamentos natos, pois a força feminina negra provoca antes de tudo desmontes, desorganizações necessárias para organizações mais equânimes do ser feminino negro. Nesse sentido, Ana do Coco e Vó Mera ocupando espaços enquanto mestras do coco de roda é um exemplo claro de uma forma de desaquilombar um território que tinha a figura masculina sempre à frente na condição de mestre, e isso é provocado justamente pelos seus devires-negra. Segundo Ana do Coco (2020):

> *Não sei se em todos lugares sempre teve mais homens do que mulheres como mestras no coco de roda, mas aqui no quilombo do Ipiranga a grande maioria dos mestres sempre foram mais homens... as mulheres na frente mesmo como mestras foram poucas... apesar de que algumas mulheres sempre se mostraram forte e chegaram a liderar o coco como minha mãe, a Mestra Lenita (ANA DO COCO, 2020).*

Portanto, os territórios negros se erguem em processos de aquilombamentos, que se desaquilombam nas submissões primárias, pois, como se referiu Ana do Coco (2020): *"[...] a maioria das rodas de coco que eu frequentei quando mais jovem era liderada por homens [...]"*, mas, se reaquilombam em devires-negra que constroem negritudes cotidianamente. Desse modo, comenta Ana do Coco (2020*): "[...] foi muito importante quando minha mãe assumiu o coco e a gente tocou ele pra frente... a mulher negra estava a frente [...]".*

O que há é uma circularidade territorial. Um movimento que parte da manipulação de valores étnicos ancestrais, que dão a sustentabilidade identitária temporal do território negro, a partir da evocação da memória que impulsiona, interseccionada com as vicissitudes contemporâneas das mestras. A temporalidade diz respeito a essa circularidade do aquilombamento, que não cessa de girar para novos

encontros, novos fluxos que podem desaquilombar, mas as marcas qualitativas contidas nos valores étnicos garantem essa consistência territorial temporalizada.

É dessa forma que entendo o coco de roda como uma "performatividade cotidiana", isto é, um processo de aquilombamento que acontece cotidianamente nessa circularidade da roda viva dos quilombos de Vó Mera e Ana do Coco, que gira na intersecção entres as forças ancestrais e suas vicissitudes desejantes contemporâneas.

A performatividade cotidiana do coco de roda é o seu plano de consistência territorial, que se movimenta sendo atravessado por performances eventuais diariamente, em todo momento, em todos os lugares, fluxos que não cessam de atravessar o coco de roda. Isso é a performatividade cotidiana em si, uma a profusão de fluxos entre inúmeras encruzilhadas, que são atravessadas pelos valores étnicos e as vicissitudes desejantes das mestras. Segundo Ana do Coco (2020):

> Nosso território é um aquilombamento que tem no coco uma forma de luta. O coco ajuda a formar o nosso território... um coco pode ser feito como forma de solidariedade... a partir de uma planta... de muitas coisas do quilombo... temos inclusive os cocos de aviso que servem pra dizer que nossos valores devem ser sempre respeitados. (ANA DO COCO, 2020).

A performatividade cotidiana do coco de roda se dá a partir de performances eventuais, onde saliento que os valores étnicos estão sempre presentes como fluxos perenes. Compreendendo as performances eventuais aqui como todos os movimentos que implicam as mestras e demais componentes, movimentos estes que incidem sobre os seus cocos de roda.

Trata-se de performar diariamente, seja compondo uma música, pois, como disse Ana do Coco (2020), às vezes *"[...] eu me pego diante de uma situação que me vem a vontade de fazer um coco [...]"*, seja ensaiando para tocar, onde se aprende a cantar, tocar e dançar os cocos em fluxos de oralidade, musicalidade, corporalidade e afetividade; seja lembrando de coisas e pessoas em fluxos de memórias ancestrais, pois, segundo Vó Mera (2020), *"[...] lembrando de minha mamãe eu já fiz coco [...]", seja nas apresentações em suas comunidades ou em outros lugares em fluxos de matripotência*, cooperativismo e espiritualidade, como bem disse Ana do Coco (2020) *"[...] fomos muitas vezes cantar coco para os outros quilombos em forma de*

solidariedade [...]”. Todos os acontecimentos estão compreendidos aqui como performances eventuais. No entanto, a performatividade cotidiana é perene, pois, ela é a própria circularidade das performances eventuais, nos encontros de fluxos dos valores étnicos em inúmeras encruzilhadas diárias. Na circularidade da performatividade cotidiana tudo pode ir para o coco, ao passo que tudo pode ser retroalimentado por este, que segundo Ana do Coco (2020) *“[...] o coco de roda ensina... tem letras nossas que ensinam muito do que fomos nos antepassados... mas estar no grupo hoje é também assumir uma responsabilidade de agora [...]”.* Nesse sentido, Vó Mera comenta que *“[...] já teve coisa na minha vida que aprendi no coco de roda... com minha mamãe [...]”.*

Com efeito, o coco de roda é uma entidade, isto é, um devir-negro que nos terreiros de Vó Mera e Ana do Coco é acionado pelos seus devires-negra cotidianamente para construções de negritudes desalienadas. São matripotências em pleno exercício de Pãe. São mestras aquilombadas que demonstram a multiplicidade do fazer-se mulher negra, que transborda para além de suas próprias emancipações, que para Ana do Coco (2020) *“[...] ser mestra é compreender o dia a dia do quilombo... e é nesse dia a dia que a gente se faz [...]”.*

A alquimia desses valores étnicos com o presente criativo é a própria performatividade cotidiana, que se dá por performances eventuais. O conjunto das performances eventuais, onde os devires-negras trabalham os valores étnicos ancestrais cotidianamente nas encruzilhadas com as vicissitudes contemporâneas é o que se compreende por performatividade cotidiana. Uma mistura que forma o coco de roda. E isso se dá guiado pelas matripotências das mestras. São pães que em devir-negra constroem suas negritudes contemporâneas emancipadoras de si e de suas comunidades.

4 PERCURSO METODOLÓGICO: ENCRUZILHADA CONVERGENTE

A metodologia deste trabalho teve como fonte inspiradora basilar o trabalho da escritora portuguesa Grada Kilomba (2019), que utilizou a técnica da pesquisa centrada no sujeito, proposta primordialmente pelo cientista alemão Paul Mecheril (1997). Dentro de tal aplicabilidade metodológica emergiu naturalmente uma convergente, ou ainda, uma relacionalidade que para Collins (2021, p. 92):

> A relacionalidade abrange uma estrutura analítica que muda o foco da oposição entre as categorias (por exemplo, as diferenças entre raça e gênero) para o exame de suas interconexões. A relacionalidade assume várias formas dentro da interseccionalidade e é encontrada em termos como "coalizão", "solidariedade", "diálogo", "conversa", "interação" e "transação" (COLLINS, 2021, p. 92).

Nessa perspectiva, optou-se por uma encruzilhada interseccionada, com as falas das mestras desde a introdução até as considerações finais, pois, como dito anteriormente, estas se apresentam como sujeitas coautoras, por intersecção de negritudes nesse estudo afrodiaspórico. Outro motivo da opção pela pesquisa centrada no sujeito, ou melhor, nas sujeitas, veio também das minhas reflexões acerca do "lugar de fala", a partir do pensamento de Djamila Ribeiro, sobretudo quando comenta que "há a tentativa de deslegitimação da produção intelectual (e empírica) de mulheres negras e/ou latinas ou que propõem (incitam) a descolonização do pensamento" (2017, p. 12).

É uma busca pela não hierarquia das falas, praticada pela indústria de massa que tem causado um certo desconhecimento que tem contribuído para que o desaparecimento das experiências vitais de sujeitos atóctones, roubando-lhes, desse modo, seus lugares de fala. Neste sentido Collins (2021, p. 28) comenta sobre o propósito a interseccionalidade, que segundo o autor, "[...] em geral as pessoas usam a interseccionalidade como ferramenta analítica para resolver problemas que elas próprias ou gente próxima a elas têm de enfrentar [...]".

Outrossim, é a consciência de classe que foi um dos principais impulsos para encarar o desafio de adentrar nesses territórios femininos negros com as devidas

permissões das mestras que se deu justamente pelas suas cosmopercepções interseccionais empíricas, isto é, pelas nossas relacionalidades. Nesse sentido, Ana do Coco (2020) me disse: “[...] vejo em você uma pessoa como a gente daqui do no nosso quilombo... na sua vida você enfrentou e enfrenta muito das mesmas dificuldades com relação ao racismo [...]”.

Ser interseccional começa por compreender que a luta? Qual? É uma? Transcende o que? e atinge toda uma etnia negra e demais minorias que reivindicam com bravura a condição de ser e estar bem no mundo, portanto, como se refere Akotirene (2018, p. 23), “[...] de pronto a interseccionalidade sugere que raça traga subsídios de classe-gênero e esteja em um patamar de igualdade analítica [...]”.

Desse modo é que as falas delas precisavam serem ouvidas, sobretudo porque estas mulheres são merecedoras de uma escuta peculiar e cuidadosa de dentro para fora dos seus quilombos a partir de seus discursos originais. São falas oriundas de verdades absolutamente vividas em seus aquilombamentos, que como comentou Ana do Coco (2020) “[...] realmente quem melhor pode falar sobre a gente somos nós mesmas [...]”. Enquanto mulher negra Grada Kilomba (2019, p. 82), coloca:

> Se as mulheres negras, bem como outros grupos marginalizados, têm o direito capital, em todos os sentidos do termo, de ser reconhecidas como sujeitos, então também devemos ter esse direito reconhecido dentro de processos de pesquisa e de discursos acadêmicos. Esse método de focar no sujeito não é uma forma privilegiada de pesquisa, mas um conceito necessário (KILOMBA, 2019, p. 82).

Nesses termos, considero extremamente necessário estabelecer diálogos interseccionais que em nada poderá comprometer o teor científico. Contudo, para mim esse propósito foi mais do que um desafio científico, pois o encarei como uma ação de auto aquilombamento interseccionado. Todo o percurso foi conduzido em função da solidariedade das mestras, isto é, um valor étnico que me acolheu e me impulsionou a partir dos seus discursos originais que alimentam minha negritude de positividades.

4.1 MOTIVAÇÃO INICIAL

Com efeito, o autor é um homem negro em diáspora e esse trabalho nasceu primeiramente de uma vontade de estudar a trajetória de vida e artística de uma mulher negra, a mestra pifeira, “Zabé da Loca”. O impulso inicial para este estudo se deu porque no curso de mestrado havia pesquisado sobre uma banda de pífanos conhecida por “Banda Cabaçal São Sebastião”, do alto sertão paraibano. O universo dessas bandas de pífano é exclusivamente composto por homens, portanto, as questões empíricas incialmente movidas foram: Desde quando existe essa mulher pifeira chamada Zabé da Loca? Ainda mais, como compositora e líder de uma banda de pífanos? Existem mais mulheres pifeiras atuando? Nesse percurso, foi feito inúmeras reflexões sobre a presença feminina no universo da música instrumental de tradição oral, especialmente, no contexto das bandas de pífano, que é sempre muito masculinizado. Com efeito, fui atrás de conhecer pessoalmente Zabé da Loca

Isabel Marques da Silva (Zabé) nasceu em 1924, na cidade pernambucana de Buíque, mas viveu maior parte da sua vida na cidade de Monteiro (PB), desde que sua família se mudou para a região do Cariri Ocidental Paraibano quando ainda era uma menina, e onde ficou até a sua morte em 2017, aos 93 anos de idade. Nesse processo, busquei então algum campo teórico da música, que dialogasse de um modo mais profícuo com o protagonismo musical feminino.

Nessa busca foi encontrado um ramo frutífero? Da etnomusicologia conhecido por “Etnomusicologia Feminista”. Nele percebe-se que a abordagem etnomusicológica vem dando uma sólida base para importantes compreensões sobre os inúmeros problemas que causaram a invisibilidade da mulher, em grande parte dos estudos sobre as culturas musicais no decorrer da história mundial, oferecendo, assim, um valioso campo teórico permeado de implicações e questionamentos imprescindíveis para qualquer pesquisador e ou pesquisadora que se interesse em estudar as culturas musicais, em suas múltiplas intersecções com as relações de gênero.

Infelizmente com a morte de Zabé da Loca o projeto de pesquisa teve que abordar outra pessoa, sobretudo, porque já não cabia mais uma pesquisa histórica sobre Zabé, haja vista, que a pesquisa de campo com observação participante tornou-se impossível. Contudo, eu não quis mais sair do foco de estudar mulheres musicistas negras, pois, as questões etnomusicológicas propostas por Ellen Koskoff (2014, p. 36) me tocaram profundamente:

> Onde estavam todas as mulheres na literatura antropológica e etnomusicológica que eu estava lendo? Por que a maioria dos informantes eram do sexo masculino? A experiência masculina foi também a mesma da feminina nos contextos culturais que estudamos? E o privilégio e o poder dos homens eram universais? (KOSKOFF, 2014, p. 36).

O pensamento de Ellen Koskoff (2014, p. 36) de fato me provocou a uma busca acerca da presença feminina negra na música nordestina. Entre cooperações e desconstruções sociais mulheres negras vêm construindo páginas significativas no livro da cultura brasileira enfrentando preconceitos e dogmas para se firmarem enquanto protagonistas, porque, normalmente, esse acesso é reivindicado pela mulher do que antes compartilhado com aqueles que detêm o poder sobre as sociedades patriarcais nas mais diversas esferas.

4.2. ENCONTRO COM AS MESTRAS DO COCO DE RODA: DO SENTIMENTO DE PERTENÇA AURAL A UM MERGULHO PARA DENTRO DE SI

Resolvi me voltar para as Metras do Coco de Roda “Vó Mera” da cidade de João Pessoa e “Ana do Coco” do “Quilombo do Ipiranga”, da cidade do Conde (PB). São mestras pretas que vêm atuando dentro e fora de seus territórios, cantando e tocando coco de roda, mantendo uma etnicidade sambadora da ponta da língua a sola dos pés, em defesa de seus quilombos. Para tanto, comecei a frequentar suas apresentações, para começar a compreender de dentro do cerne de suas performances como estas se comportavam nas suas atuações de mestras. Nesse processo, foram usados gravadores e filmadoras, com as devidas permissões das mestras, para entrevistar e captar detalhes de suas performances. No entanto, ao encontrar com as elas durante as entrevistas de campo, foi acionado minha memória de convivência com o coco de roda na Paraíba desde criança.

Conheci esse ebó chamado coco de roda, ainda na minha primeira infância. Acessar novamente esse lugar a partir das intensidades dos cantos sedutores dessas sereias negras e da harmonia dos tambores que me invadem o corpo e a alma, me fez voltar para intensidades múltiplas que compõem o meu “ser negro”. Nesse percurso,

foram feitas dobras sobre mim mesmo, em um mergulho profundo para dentro do meu ser.

Essa dobra começou nos meus primeiros encontros com as mestras protagonistas desse estudo, no ano de 2018, onde foi exposto o propósito da pesquisa. Em um desses encontros, Vó Mera perguntou: Você se acha negro? Sem hesitar, disse que sim, sentindo uma sensação de abraço e acolhimento. Senti o peito apertando e me veio às narinas o cheiro de minha "Vó Nega", a mãe de meu pai. Meus olhos marejaram ao ver o sorriso terno de Vó Mera ao sentir a firmeza de minha resposta. Mas, por que ela me fez essa pergunta? Saí dali com essa pulga atrás da orelha. Outrossim, Vó Mera afirma que o coco de roda é a própria vida dela, como uma forma de afirmação de negritude.

Posteriormente, ao entrar em contato com a segunda protagonista, a mestra Ana do Coco, aconteceu também algo forte que atravessou a alma e fez repensar minha condição de negritude. Nesse dia 25 de janeiro de 2019, naturalmente a conversa com a mestra Ana foi se conectando, a partir de nossas trocas de narrativas sobre experiências de vida enquanto crianças. Foi quando Ana do Coco (2019) me disse: *[...] Oxe!!! Você é praticamente um de nós, fique à vontade para pesquisar, Erivan [...]*. Eu chorei de alegria por sentir esse pertencimento aural, que se deu a partir de problemáticas que nos atingem enquanto pessoas negras desde nossas infâncias. Mas, saí de lá com a mesma pulga que se instalara em minha orelha, desde a primeira visita feita a Vó Mera. Foi quando Ana do Coco (2020) afirmou: "*[...] O coco de roda afirma nossa negritude [...]".*

Então, me questionei: Eu venho sendo negro mesmo? Venho sendo negro num sentido amplo e interseccional com minha família e amigas (os) pretas (os)? Como é que eu venho me afirmando enquanto negro? E o que foi que me afirmou enquanto um ser negro? Foi quando resolvi levar esse estudo também em causa própria, sem perder o rigor científico, mas, consciente de que uma total neutralidade seria impossível.

4.3. DESCENDO AO INFERNO: RACISMOS ESTRUTURAIS E COTIDIANOS

Nesse processo, ao dobrar-me fui implicado a visitar recônditos lugares da minha memória, que estavam supostamente adormecidos por muitos fatores causados

pelo poder de coerção da colonialidade moderna, poder este que me desnorteou enquanto ser negro. Com efeito, posso dizer que necessitei descer ao meu próprio inferno. Essa "percepção dantesca", veio a partir dos atravessamentos das mestras, que me provocaram questionamentos internos e as leituras de obras que foram formando a multiplicidade do meu campo teórico e metodológico.

Das obras intercessoras, destaco primeiramente, "Pele negra, máscaras brancas" de Frantz Fanon (2008). Nesse exercício, Fanon me fez perceber que o racismo que me atinge desde a infância também era praticado por mim mesmo. Falo, sobretudo, do racismo estrutural e cotidiano implantado pelo poder colonizador ibérico que como erva daninha espalhou-se sobre nossas almas brasileiras. Nesse processo, percebi que essas substâncias tóxicas impregnaram a minha subjetividade desde o colo terno de minha mãe. Portanto, comecei uma descida pelos meus anéis da memória guiado por Fanon, onde o amargo e o doce se misturaram na busca angustiada de se libertar das amarras da inferioridade implantada pela colonialidade moderna.

Uma exclamação feroz de Fanon (2008) diz respeito ao processo de negação da própria negritude, pois, como se referiu Gordon (2008, p.15):

> Muitos negros acreditam neste fracasso de legitimidade e declaram uma guerra maciça contra a negritude. Este racismo dos negros contra o negro é um exemplo da forma de narcisismo no qual os negros buscam a ilusão dos espelhos que oferecem um reflexo branco. (GORDON, 2008, p.15).

Na verdade, os autores apontam para um racismo contra o termo "negro negativado". Para Fanon (2008, p. 26):

> Há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer. A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros Infernos (FANON, 2008, p. 26).

Portanto, resolvi desfrutar do benefício de descer ao meu próprio inferno, na busca desse possível ressurgimento autêntico guiado pelas leituras de Fanon, o meu "Virgílio", e em conversas com Ana do Coco e Vó Mera, durante a pesquisa de campo

nos seus territórios. Nesse percurso de autoavaliação, percebi que minha negação começou ainda na infância durante o meu processo de sujeição para a construção do meu ser.

Nesse exercício de negar a si na infância, processos subliminares aconteceram aos poucos onde o meu "ser negro" entrou em conflito existencial usando a autonegação como estratégia para escapar da sordidez, que me recebeu quando brotei nesse mundo. Portanto, como se refere Fanon (2008, p. 181):

> [...] exijo que levem em consideração minha atividade negadora, na medida em que persigo algo além da vida imediata; na medida em que luto pelo nascimento de um mundo humano, isto é, um mundo de reconhecimentos recíprocos [...], (FANON, 2008, p. 181).

Nesse sentido, entre submissões cotidianas eu comecei a ser uma criança negra pelas vias de filiação, mas, sobretudo, pelas investidas de inferioriarização social para com a minha condição biológica híbrida, afro e indígena. Nessa jornada, a minha subjetividade negra foi formada, entre a filiação amorosa e o ódio incitado por energias que se moviam para afirmar e fortalecer a minha autonegação. Por exemplo, se minha mãe dissesse: "Vem cá meu nêgo!" Eu ia correndo com o corpo tremendo de alegria para deitar-me no seu colo, sentir seu cheiro e ouvir cânticos baixinhos até dormir seguro. Mas, se alguém dissesse: Nêgo Preto!!! Que era meu apelido de infância, eu tremia e chorava em angústias terríveis, porque, por muitas vezes os meninos e as meninas da rua entoavam isso em coro, como se fosse algo ruim que eu não entendia bem o porquê da minha inferiorização social. Eu sofria muito em ver e ouvir esses risos sarcásticos.

As investidas eram tão fortes que o próprio termo negro, usado amorosamente por minha mãe, me causava uma triste. Porém, o que falo aqui é de uma profundidade que só pode ser alcançada quando se mergulha no aspecto da negritude, por quem experimentou essa amargura.

As reflexões vieram justamente em conversa com Ana do Coco (2020) que dizia: [...] *Dá para ver que foram tempo difíceis pra você... por isso eu disse que você é como um de nós que vem de dificuldades para chegar aonde chegou... você aqui é bem vindo [...].*

Portanto, naturalmente a intersecção foi acontecendo e acabou por ser mais um aporte metodológico, uma ferramenta analítica. Mas, seguindo sobre minha infância, percebi que passei por uma violência psíquica socialmente naturalizada, que aturde as crianças pretas brasileiras, fazendo-as acreditar tristemente na sua condição biológica socialmente inferiorizada.

Na minha rua da primeira infância, muitos diziam que eu era “negro de cabelo bom”, por conta da minha herança também indígena. Eu achava isso muito estranho e insultante diante de meus amigos e amigas de cabelos crespos. Era uma afirmação “positiva” que reforçava uma suposta “negatividade nata”. Nesse sentido, Carneiro (2017, p. 58) vai dizer que “[...] é muito desrespeitoso questionar a negritude dessas pessoas. É muito desrespeitoso querer desqualificar a identidade dessas pessoas [...]”.

Com efeito, minha autoestima levou porradas severas com essas atitudes racistas estruturais. O açoite psíquico é poderoso e possui tentáculos enormes que vem nos chicoteando até os dias atuais. Portanto, para mim, negar a cor, a fala, o pai negro, os avós negros, o “tudo de negro”, foi um exercício cotidiano doloroso em que a raiva e a tristeza eram por vezes companheiras inseparáveis.

4.4. A ESCOLA PRIMÁRIA: DESDOBRAMENTOS COLONIAIS I

Minha vida escolar foi galgada em angústias cotidianas, desde o início da jornada, quando eu tinha apenas sete anos de idade. Em minha descida memorial, Fanon (2008) me fez tomar ciência de que esta nobre instituição foi e ainda é um desdobramento desse poder colonial instaurador de nossa negatividade negra. Um poder subliminar que me incitou a subir os “degraus da vergonha” para alcançar o olímpio dos “privilégios individualistas”.

Com efeito, a escola ao mesmo tempo em que me “emancipava”, a partir de seus conhecimentos colonizadores modernos, me afastava da negritude quebrando-me os laços interseccionais. Ora! nos conteúdos empregados nessa escola sobre a história do Brasil, a presença negra era sempre a mesma condição subalterna e inferiorizada que eu negava. Outro sim, as manifestações negras como o coco de roda não pertenciam aos

conteúdos programáticos dessa escola nas décadas de 1970 e 1980, em plena ditadura militar.

Tínhamos, na verdade, uma carga de conteúdos com o propósito de educar para "edificar", ou melhor, deseducar para "civilizar". Esses conhecimentos foram e vão fixando, cotidianamente, "verdades sectárias" em crianças de todo o Brasil. Posso dizer abertamente que fui uma dessas vítimas dessa segregação de conhecimentos inaugurada pelo "trivium e quadrivium" na colonialidade brasileira. O racismo estrutural se expande como um vírus que impregna toda a sociedade.

Em outras palavras, nossas instituições são racistas por reflexo da nossa sociedade estruturalmente racista. Outro sim, as normas eugênicas que regem essas escolas são, como comenta Silvio Almeida (2019, p. 40) "[...] o resultado de elaborações intelectuais que em determinados momentos ganharam até mesmo o status de ciência [...]". Almeida (2019, p. 40-41) acrescenta que:

> Mesmo hoje, quando as teorias racistas estão desmoralizadas nos meios acadêmicos e nos círculos intelectuais que as gestaram, na cultura popular ainda é possível ouvir sobre a inaptidão dos negros para certas tarefas que exigem preparo intelectual, senso de estratégia e autoconfiança como professor, médico, advogado, goleiro, técnico de futebol ou administrador (ALMEIDA, 2019, p.40-41).

Apesar de tudo, a escola teve sua importância na minha vida e isso eu não posso negar. Mas, também negar que foi dentro desta instituição que desenvolvi os meus mecanismos de defesa mais conflituosos antirracistas, seria negar a minha própria negação de ser negro, que venho rasgando aqui. Uma auto traição para sair da minha escravização psíquica. Tudo isso, deve-se ao fato de que, segundo Mbembe (2018, p. 13) "[...] ninguém, nem aqueles que o inventaram e nem os que foram englobados nesse nome, gostaria de ser um negro, ou, na prática, de ser tratado como tal [...]". Entre os mecanismos de auto rejeição, falarei agora de parte da minha trajetória para ser músico na Paraíba.

4.5. O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA: DESDOBRAMENTOS COLONIAIS II

Nesse meu contínuo processo de construção subjetiva, outra escola que frequentei foi o conservatório de música “Antenor Navarro”, em João Pessoa (PB). Foi o início de mais uma jornada de sujeição árdua, para me tornar músico profissional. Venho de uma família de classe média baixa que, com a perda de renda única a partir de um acidente sofrido pelo meu pai no ano de 1982, quando eu tinha apenas 11 anos de idade, aconteceu o quê? Ou “classe média baixa ainda mais vulnerabilizada com a perda...”. Sofremos grandes dificuldades financeiras.

Portanto, estudar música era motivo de chacota para algumas pessoas que diziam que eu deveria estar procurando algo de mais futuro. Um menino pobre e negro querer perder tempo com isso? Como pode? Por muitas vezes acreditei que essas pessoas estavam com a razão, pois, alguns dias eu tive que pedir ao cobrador para descer pela porta de trás do ônibus, por não ter dinheiro para me deslocar até a escola de música.

Mas, minha mãe fez um esforço tremendo para me ver estudando e com isso fez milagres com um ínfimo orçamento que vinha da aposentadoria de meu pai, um mísero salário-mínimo. Não se trata de vitimização, são verdades revisitadas que me dobraram de novo para um fortalecimento da minha negritude acadêmica. Desse modo, continuei minha aprendizagem formal, em música em um conservatório que tinha também um conteúdo programático europeizado. Portanto, meus “conhecimentos formais” sobre música começaram se pautando com base em um modelo que continuava afirmando o colonizador ibérico como um ser superior.

Apreender esses conhecimentos foi importante para a minha formação profissional, mas esses mesmos conhecimentos iam reificando em mim também a ideia de superioridade musical erudita, em detrimento da música negra brasileira. Trata-se de um colonialismo epistemológico.

Contudo, as minhas vivências iniciais com a música negra sempre me causavam pulsões libertárias, que me arrastavam em linhas de fugas que estancavam e estancam o meu auto epistemicídio, me colocando em devir, dando uma dobra no processo de submissão euro musical. Para Butler (2019, p. 21):

> De acordo com o raciocínio de que a sujeição é tanto a subordinação quanto o devir do sujeito, o poder é, como subordinação, um conjunto de condições que precedem o sujeito, que o efetuam e o subordinam desde o princípio. Essa formulação vacila, no entanto, quando consideramos que não há sujeito

> anterior a essa efetivação. O poder não só age sobre o sujeito como também, em sentido transitivo, põe em ato o sujeito, conferindo-lhe existência (BUTLER, 2019, p. 21).

Esse devir implica na minha condição de dobra, para a minha própria subjetivação negra. E esse devir é constituição pessoal não se dá necessariamente por filiação, mas, por uma condição de aliança em processo contínuo de desconstruções negativas para subjetivar meu ser negro positivo, ainda que temporário, posto que, esse processo de devir que dobra a submissão no ato da sujeição é sempre perene.

Portanto, em devir por aliança ao coco de roda, me coloco em uma simbiose de experiências que fortalece o meu ser negro, pois, como Ana do Coco (2020) disse: *"[...] o coco de roda afirma nossa negritude [...]"*. No entanto, minha forma de afirmação jamais será a mesma de Ana, mesmo estando em área de vizinhança de relacionalidade. Nossas experiências de negritudes são singulares, não cabendo de forma alguma qualquer tentativa de generalização do que nos faz ser negra ou negro.

4.6. ESCUTA NEGRA: UMA MUSICALIZAÇÃO PRIMÁRIA

Com efeito, as investidas epistemicídas do poder escolástico colonial, com seus tentáculos sociais sempre "trupicaram" nas astúcias da minha memória. O que o poder colonial acaba gerando é uma "consciência infeliz", compreendida a partir das reflexões de Butler (2017) sobre a formulação filosófica de Hegel na sua obra "Fenomenologia do Espírito". Portanto, compreendi a consciência infeliz hegeliana, como uma dobra dolorosa que venho fazendo sobre as negatividades, que fundaram a minha existência negra. Trata-se de uma busca à libertação, na contrariedade existencial explicitada no processo de sujeição, um paradoxo. Desse modo, minha luta cotidiana sempre foi e é contra os desdobramentos da escravidão colonial moderna, que com seus mecanismos sociais, constroem subjetividades negativas, que podem facilmente promover uma escravidão psíquica do ser negro contemporâneo.

No entanto, e mesmo partindo dessas negatividades, eu posso criar linhas de fugas para reafirmar esse ser negro em condições positivas a partir de valores étnicos que me potencializam e me libertam temporalmente, pois, sinto isso como uma luta

constante na circularidade de minha sujeição, onde a liberdade é conquistada dia a dia. Nesse processo, a memória confronta a consciência infeliz. Convido a pensadora negra, Lélia Gonzales (2019, p. 265):

> A consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala por meio das mancadas do discurso da consciência (GONZALES, 2019 p.265).

Portanto, ao acionar a memória, percebi que sempre existiu um poder de marcação étnica, iniciado por entidades sonoras que caíram e recaem sobre mim como armas de confronto, perante as negatividades negras. Esse "ressurgimento autêntico" de que fala Fanon (2008, p.88), ou mesmo uma insurgência, já vinha acontecendo comigo, ainda que inconsciente, por meio de absorções sonoras negras. Falo dos meus primeiros ensinamentos musicais que se deram de um modo natural, a partir da escuta dos cantos entoados por minha mãe.

Dona Carminha, uma mulher branca, mas com traços indígenas muito fortes. Ela adorava cantar músicas de Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, que ela havia aprendido em sua adolescência pelo rádio. Portanto, mainha cantava músicas como, "Sebastiana" de Rosil Cavalcanti (1953), "Chiclete com Banana" de Gordurinha (1959) e "O Canto da Ema" de João do Vale (1974). Desse modo, as primeiras audições musicais de que tenho lembrança foi escutando maternalmente o coco de roda de Jackson cantado por minha mãe, pois, sequer tínhamos discos dele. Nessas escutas, lembro que a divisão rítmica, com que minha mãe entoava os cocos, me deixava impressionado de como as palavras se encaixavam tão bem e com tanta velocidade no seu cantar. Assim, percebi que meu amor pelo coco de roda nasceu na infância. Hoje, percebo bem que essas transmissões de minha mãe traziam um fortalecimento à minha negritude, pois, como diria Ana do Coco (2020) *"[...] cantando e dançando coco de roda me sinto mais negra [negro]...me sinto na luta por minha negritude [...]"*.

Outra forma de aproximação com o coco de roda se deu na frequentação das rodas de coco e cirandas que aconteciam no largo das Cinco Bocas, no bairro de Mandacaru, na cidade de João Pessoa (PB), onde eu residi até os meus 12 anos de idade.

Dançar e cantar aquelas músicas era balsâmico. Nessas vivências, sem perceber eu estava contradizendo a minha negação, provocando dobras iniciais sobre meu processo de sujeição, isto é, o poder colonizador estava sendo confrontado pelo poder que o coco de roda me oferecia.

Com efeito, a música negra brasileira sem dúvidas foram as minhas primeiras absorções de positividades negras, ou seja, foram entidades que incitaram e incitam a minha assunção de negritude positiva. Essas absorções de negritudes sonoras foram fundamentais para as dobras que vêm acontecendo, em forma de manutenção cotidiana da minha identidade negra. Tais absorções se deram, inicialmente, também a partir das escutas de meu pai. Fernando, um homem negro cantador e amante do samba. Portanto, ouvindo meu pai cantar desde Cartola e Ataulfo Alves, passando por Martinho da Vila, Jorginho do Império e Roberto Ribeiro, minha vida foi e é também impregnada pelo samba.

Outro sim, foi um terreiro de umbanda que havia na minha rua de infância no bairro de Mandacaru, "O Xangô de Seu Mota", como era conhecido. Eu amava ir ouvir os batuques dos ogãs, os quais eu tentava imitar em casa com os instrumentos de batucada de samba que meu pai tinha. Todas essas absorções hoje eu sei que foram cruciais para minha negritude que seguiu resistindo. Por isso estou aqui nesse infinito processo de sujeição, que reencontrou nessa tese mais linhas de fugas necessárias para um aquilombamento interseccional.

O paradoxo da sujeição está sendo tratado aqui como um movimento que vai desde a instauração do "sujeito negro negativo", pelo poder coercitivo da colonização e colonialidade moderna, até o "sujeito negro positivo", que se origina do poder da dobra sobre si negando, o que o poder primário instaurou de negativo na personalidade negra sujeitada. Desse modo, os ensinamentos do conservatório de música não conseguiram apagar minha ancestralidade, adquirida a partir de minhas experiências afrodiaspóricas, em especial, aqui ressalto, o poder da positividade negra do coco de roda, que imprimiu sobre minha personalidade valores étnicos, que me deram uma pertença aural. No entanto, essa aliança de pertencimento no território do coco de roda nunca se deu por filiação, sempre foi por aliança interseccional, por contágio. Lembrando a frase da saudosa "Selma do Coco" (1988), "o coco é meu amor". Sendo assim, o poder primário que me inaugurou e me persegue com a negatividade negra, vem sendo interpelado,

sobretudo, pelo poder que fora ativado por forças sonoras ancestrais. Butler (2017, p. 27) comenta que:

> O poder considerado como condição do sujeito não é necessariamente o mesmo poder que se diz ser exercido pelo sujeito. O poder que inicia o sujeito perde a continuidade com o poder que é a ação do sujeito. Uma inversão significativa e potencialmente facilitadora ocorre quando o status do poder passa de condição da ação para a "própria" ação do sujeito (constituindo uma aparência do poder em que o sujeito aparece como condição de seu "próprio" poder) (BUTLER, 2017, p. 27).

Isso funciona como linhas de fugas que liberta o ser negro da ideia de inferioridade nata. Sim! Eu me sentia e me sinto de corpo e alma negra livres ao cantar e dançar coco de roda em um exercício de pertencimento e assunção glorificada. E para reforçar foi justamente as músicas negras, entoadas por minha mãe, meu pai e pelos terreiros de coco de roda que me fizeram perceber esse poder ancestral facilitador da libertação subjetiva, de um corpo negro que se entregava e se entrega ao som dos cânticos e dos tambores a procura de alimento para matar a fome de liberdade do espírito negro. Essa música sempre agiu sobre mim como um poder de dobra que instaura positividades negras. Frequentar as rodas de coco nessa pesquisa passou a ser isso, um reencontro com entidades sonoras que me fazem perceber como era gostoso ser negro e ainda é nesses momentos.

Com efeito, foram anos vividos em que eu sofri inúmeras interpelações que ousaram apagar as importantes memórias dolorosas de um constructo que sai de uma condição negativa imposta pelo poder de sujeição primária. Mas, esqueceram a constância do meu amor. Eu me defino como tensão absoluta de abertura. Tomo esta negritude e, com lágrimas nos olhos, reconstituo seu mecanismo, aquilo que foi despedaçado é, pelas minhas mãos, lianas intuitivas, reconstruído e edificado.

Essas verdades sobre meus processos de sujeição, ou melhor, aquilombamentos foram sendo colocado na lixeira da memória, na caixa da vergonha que agora resolvi abrir, na descida ao meu próprio inferno em intersecção como a que se referiu Fanon (2008, p. 33). Eu cheguei no mundo por negação, em um sentido que não me cabe a culpa, mas, me acabe acender a chama que queima as negatividades e ilumina meu caminho. Neste sentido Fanon (2008, p. 121) vai dizer:

> Pronto, não foi eu quem criou um sentido para mim, este sentido já estava lá, pré-existente, esperando-me. Não é com a minha miséria de preto ruim, meus dentes de preto malvado, minha fome de preto mau que modelo a flama pra tocar fogo no mundo: a flama já estava lá, à espera desta oportunidade histórica (FANON, 2008, p. 121).

Como comentou Fanon (2008, p. 122) "[...] em termos de consciência, a consciência negra se considera como densidade absoluta, plena de si própria, etapa anterior a toda fenda, a qualquer abolição de si pelo desejo [...]". Portanto, essa abolição pode se dar justamente por interseccionalidade, com as ações positivas de negritudes sociais, tais como o coco de roda que sempre me mostraram a positividade de ser negro.

Por este motivo afirmo que esse estudo me levou a um reencontro memorial com experiências vividas, que estavam anestesiadas, trazendo-me dores que fortaleceram a necessidade de luta e afirmação de minha condição de ser pesquisador negro. Nesse sentido, e em intersecção com Fanon (2008, p. 122):

> A dialética que introduz a necessidade de um ponto de apoio para a minha liberdade expulsa-me de mim próprio. Ela rompe minha posição irrefletida. Sempre em termos de consciência, a consciência negra é imanente a si própria. Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria (FANON, 2008, p. 122).

Fanon (2008, p. 123) me fez descer aos anéis da minha própria vergonha para buscar um poder motivacional a uma escrita negra interseccionada. Essa dobra foi e está sendo muito importante, porque durante toda a minha jornada para alcançar essa condição de privilégio de onde vos falo agora, pouco a pouco fui me distanciando das causas negras que atingem tantas irmãs e irmãos de corpos e almas negras. Esse estudo me causou reencontros necessários, a partir de intersecções com essas mestras pretas do coco de roda paraibano.

4.7 ESTUDOS SEMINAIS SOBRE O FEMINISMO

No entanto, por se tratar de um estudo dentro de um universo feminino, comecei a fazer estudos abertos sobre o feminismo, por acreditar que este seria um caminho que poderia me fazer perceber e entender melhor o ser feminino, em seus constructos sociais. Nesse percurso, alguns estudos me alertavam para o que haveria de inalcançável. Para Poulain de la Barre apud Simone de Beauvoir (2009, p. 22-23):

> Essas questões estão longe de ser novas; já lhes foram dadas numerosas repostas, mas o simples fato de ser a mulher o outro contesta todas as justificações que os homens lhe puderam dar: eram-lhes evidentemente ditadas por interesse. "Tudo que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, porque eles são, a um tempo, juiz e parte", escreveu, no século XVIII, Poulain de la Barre, feminista pouco conhecido (BEAUVOIR, 2009, p.22-23).

Porém, eu estava certo de que minha percepção masculina jamais alcançaria um nível de empatia profunda com o ser feminino nesse estudo. Níveis de profundidade só seria alcançado pelas causas negras interseccionais, tal qual os racimos que nos atravessam, a musicalidade do coco de roda e as dobras dos nossos aquilombamentos. Portanto, o que haverá de implicações existenciais profundas do ser feminino negro aqui, será falado por elas mesmas, no que concerne as suas cosmopercepções e o que houver de percepção masculina, para com essas intensidades femininas será um exercício de interpretação compartilhada.

Com efeito, as leituras no campo do feminismo me implicaram a outra descida ao meu próprio inferno. Problematizar a heteronormatividade passou a ser outra condição *sine qua non* nessa pesquisa. Ora, trata-se de um ser que, mesmo sendo afro e indígena, que vem enfrentando problemas com o racismo desde a infância, foi socialmente masculinizado em uma cultura patriarcal. Cultura essa que coloca a mulher sempre em condição inferiorizada.

Do ponto de vista biológico, em sua obra O Segundo Sexo, Simone de Beauvoir (2009) já abre seu leque perceptivo e assertivo de como esta visão sobre "a fêmea incompleta" se desenvolveu na busca de "justificações plausíveis", para confirmar a máxima binária que atribui ao homem o status de ser dominante e a mulher, o ser essencial Beauvoir (2009, p. 32):

> A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la. Na boca do homem o epíteto "fêmea" soa como um insulto; no entanto, ele não se envergonha de sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: "É um macho!" O termo "fêmea" é pejorativo não porque enraíza a mulher na Natureza, mas, porque a confina no seu sexo. E se esse sexo parece ao homem desprezível e inimigo, mesmo nos bichos inocentes, é evidentemente por causa da inquieta hostilidade que a mulher suscita no homem; entretanto, ele quer encontrar na biologia uma justificação desse sentimento. A palavra fêmea sugere-lhe uma chusma de imagens: um enorme óvulo redondo abocanha e castra o ágil espermatozoide; monstruosa e empanturrada, a rainha das térmitas reina sobre os machos escravizados; a fêmea do louva-a-deus e a aranha, fartas de amor, matam o parceiro e o devoram; a cadela no cio erra pelas vielas, deixando atrás de si um rastro de odores perversos; a macaca exibe-se impudentemente e se recusa com faceirice hipócrita; as mais soberbas feras, a tigresa, a leoa, a pantera, deitam-se servilmente para a imperial posse do macho. Inerte, impaciente, matreira, estúpida, insensível, lúbrica, feroz, humilhada, o homem projeta na mulher todas as fêmeas ao mesmo tempo. E o fato é que ela é uma fêmea. Mas se quisermos deixar de pensar por lugares-comuns duas perguntas logo se impõem: Que representa a fêmea no reino animal? E que espécie singular de fêmea se realiza na mulher? (BEAUVOIR, 2009, p. 32).

Desse modo, Beauvoir aponta para uma evidência de que o constructo social biológico foi e vem sendo uma grande contribuição para a perpetuação das normatizações que se ergueram a partir de constructos religiosos e filosóficos na antiguidade, ou seja, um cientificismo em prol do que já estava instituído culturalmente. No entanto, as tentativas de cristalizações da condição do ser mulher começam a se esvanecer, pois, como disse Beauvoir (2009), "[...] ninguém nasce mulher: torna-se mulher [...]".

Mas, para Judith Butler (2008, p. 57), há uma instabilidade na construção do gênero, posto que esse é um processo que não tem nem começo e nem fim, ou seja, é algo que está "sendo" e não é algo que "é", está em "construção" e não "construído", não está a "priori", é "devir". Ainda para Butler (2008, p. 57), mesmo com o intuito da frase célebre de Beauvoir de desestabilizar as imposições sociais inquestionáveis que classificam e excluem os sujeitos, ela questiona: "[...] o gênero tão variável e volitivo como propõe o estudo de Beauvoir este poder-se-ia circunscrever a 'construção' a uma forma de escolha [...]".

Para Butler, o "tornar-se" em Beauvoir pretende dizer que gênero é um processo de construção de identidade e não tão somente uma construção cultural. Desse modo, o ser corporifica de forma voluntária o gênero, porém essa assunção poderia ter sido

influenciada pelos mesmos padrões normativos. Para Butler (1986, p. 40), a escolha do existencialismo para justificar tais proposições provocou dicotomias:

> Quando a doutrina da escolha existencial é usada neste contexto, ela é seguramente insidiosa, mas este uso é ele mesmo um mau uso que desvia a atenção das possibilidades de empoderamento da posição (BUTLER, 1986, p. 40).

Contudo, Beauvoir e Butler me lançam novamente ao meu próprio inferno, fazendo-me compreender que essa ontologia do ser mulher como uma criação patriarcal ocidental gerou um binarismo que antagoniza o ser feminino em detrimento da superioridade masculina. Isso foi crucial para que eu entrasse num auto processo contínuo de desconstrução patriarcal. Isso fortaleceu ainda mais a minha vontade de continuar esse estudo como uma forma de mais uma dobra, agora sobre a minha condição masculina herdada dessa cultura heteronormativa, onde somos subordinados a sermos seres duais que passam a enxergar a própria existência a partir da negação do "outro", a mulher.

Ao compreender o termo "mulher" como mais uma criação para justificar a superioridade do "homem", citados pelas autoras Butler (2008), Beauvoir (2009) e Oyěwùmí (2021), percebi automaticamente o grau de semelhança com o termo "negro" criado em detrimento à superioridade do "branco", como se referiu Fanon (2008). Para Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2021, p. 15), "mulher" é conceito e ou tema derivado do ocidente, "[...] uma herança da velha somatocentralidade do pensamento ocidental [...]".

Desse modo, o ser mulher e o ser negro em si não existem a priori, como proposto por Beauvoir (2009), Fanon (2008), Butler (2008) e Oyěwùmí (2021). No entanto, se reinventam e se apropriam, entre processos de sujeições, de forma positiva dos termos negativados. Portanto, ficou claro que a mulher negra herda uma dupla negatividade ao ser lançada no mundo. Ao fazer esses questionamentos sobre a condição específica das mulheres negras, que interseccionam esse estudo, minha orientadora, que também é negra, Eurides de Souza Santos, em orientações de estudos me implicou a conhecer o feminismo negro.

4.8 FEMINISMO NEGRO: UMA COMPREENSÃO MASCULINA NEGRA

Neste percurso o autor aprendeu com o feminismo negro brasileiro, entendeu que a luta existencial das mulheres negras brasileiras nasceu de resistências ancestrais dentro da colonização escravocrata. Uma batalha que vem desde a escuridão dos navios negreiros, aonde estas pretas em situações extremas, pariam, amamentavam e confeccionavam *abayomis* para animar suas crias. Uma maternagem de força, fé e carinho. Uma matripotência, que se desdobrou nos mocambos, quilombos, e favelas brasileiras.

Por estes motivos descritos acima que esse trabalho é impulsionado e guiado justamente por mulheres quilombolas. Para Lélia Gonzáles (2019, p. 9), a energia vital das lutas ancestrais e seus desdobramentos sociais em inúmeros aquilombamento, "[...] nos campos e favelas brasileiras foi o impulso à criação de teorias sociais [...]" contextualizadas que, segundo Collins (2019, p. 9) "[...] refletem o esforço dessas mulheres para lidar com experiências vividas em meio a opressões interseccionais de raça, classe, gênero, sexualidade, etnia, nação e religião [...]".

Nessa dura jornada aconteceram e acontecem ainda processos de sujeições e resistências emancipatórias, que antecedem mesmo o pensamento filosófico e teórico-científico sobre as múltiplas condições das mulheres negras, sobretudo, a multiplicidade que envolve as pretas brasileiras. Nesse sentido, Lélia Gonzalez (2019) enfatizou que, as formas de lutas das mulheres negras na América Latina possuem singularidades epistemológicas que necessitam de um feminismo afrolatinoamericano, haja vista, que segundo Gonzales (2019) e Oyěwùmí (2021), isso pode promover espaços para os lugares de falas negras brotarem de experiências reais com base nas suas distintas realidades a partir de suas cosmopercepções.

Isso fez com que o autor refletisse sobre as condições sociais de Vó Mera e Ana do Coco, que apesar de não se considerarem feministas, são mulheres que possivelmente remontam um paralelismo histórico, com o conhecemos por "movimento de mulheres negras", sobretudo, por conta dos seus tempos de vida e atuação social. Segundo Cidinha da Silva (2018, p. 577), havia um movimento secular de mulheres negras brasileiras em formas de aquilombamento acontecendo em muitos lugares do país antes mesmo do contato com qualquer teoria feminista:

> Não se falava em feminismo negro, ou pelo menos eu não ouvi. Parecia haver um entendimento de que a expressão "movimento de mulheres negras" poderia abarcar mais mulheres de origem popular e camponesa, trabalhadoras domésticas e outras categorias profissionais de remuneração mais baixa, nas quais as mulheres negras abundavam (SILVA, 2018, p.577).

Com efeito, as mestras pertencem, paralelamente, a esse legado de lutas femininas que vêm acontecendo no campo e na cidade. Segundo Ana do Coco (2020):

> *Eu não sou feminista, mas consigo compreender essas lutas e concordo com elas. Aprendi a lutar primeiramente com minha mãe...uma mulher negra quilombola de muita luta desde criança, mas também aprendi coisas importantes com o feminismo (ANA DO COCO, 2020).*

Nessa direção, Vó Mera (2020), afirma que:

> *Eu gosto muito dessas meninas...as meninas feministas...eu acho que a luta delas é muito importante para as mulheres... mas eu não sou feminista...luto como minha mamãe lutou...uma negra de muita força e coragem... e luto com elas também (VÓ MERA, 2020).*

Portanto, as mestras não se dizem feministas, pois, segundo Ana do Coco (2020) *"[...] aqui no quilombo a luta nasceu das mulheres que vem desde o tempo dos antigos quilombos [...]".* Segundo Bell Hooks (2000), esses movimentos sempre brotaram e brotam justamente de "[...] tomadas de consciências estimuladas por circunstâncias sociais extremas desde as pretas africanas que cruzaram o atlântico escravizadas [...]".

Nessas jornadas, o pioneirismo dessas primeiras guerreiras é o ebó maior que permanece dentro dos quilombos brasileiros contemporâneos, pois, não foram arcabouços teóricos que embasaram essas lutas germinais e sim, movimentos de mulheres negras em busca de existências livres e dignas para si e para seu povo. Com efeito, as lutas ancestrais e seus desdobramentos contemporâneos transbordaram para o campo filosófico e científico, a partir da interseccionalidade de pensadoras como a preta Lélia Gonzales e a preta Sueli Carneiro, ambas alimentam fortemente as bases do "feminismo negro brasileiro".

Nesse contexto, o “movimento de mulheres negras brasileiro” propõe uma desconstrução radical de arquétipos literários e científicos culturalmente construídos sobre o nosso povo negro, especialmente, no que concerne as realidades das pretas brasileiras desde os horrores da colônia escravocrata até a colonialidade moderna. No campo político e filosófico, Lélia Gonzalez (2019, p. 263) aponta que:

> O fato é que, como mulheres negras, sentimos a necessidade de aprofundar essa reflexão, ao invés de continuarmos a reprodução e repetição dos modelos que nos eram oferecidos pelo esforço de investigação das ciências sociais. Os textos nos falavam apenas da mulher negra numa perspectiva socioeconômica que elucidava uma série de problemas propostos pelas relações raciais (GONZALES, 2019, p. 263).

Senti a partir da fala de Lélia Gonzales (2019), Sueli Carneiro (2020), Carla Akotirene (2018), Bell Hooks (2000) e Patrícia Hill Collins (2021), que elas próprias são uma continuidade, ou melhor, são desdobramentos viscerais, a partir da própria condição de serem mulheres pretas. Permitam-me dizer, que essas lutas não apenas inspiram vocês, pois que elas são vocês mesmas. É muito mais do que inspiração quando elas são a própria dor, que ainda sangra na contemporaneidade. Desse modo, no campo filosófico e científico em intersecção com a cultura popular, mulheres pretas deslocam a ótica eurocêntrica da discussão sobre a univocidade do ser mulher para o olhar feminino negro, abrindo uma nova perspectiva paradigmática onde as práticas de vida tendem a moldar as teorias e não a teorias moldarem as práticas de vida. Vidas estas que vêm resistindo em interseccionalidades frente a uma multiplicidade de opressões que atingem o ser mulher negra entre racismos e sexismos. Sobre a interseccionalidade brasileira, Kimberlé Crenshaw (2004, p. 4), considerada a criadora do conceito, afirma que:

> No caso do Brasil, o conceito adquire significado especial, pois as relações de gênero e raça, cada vez mais, são reconhecidas como estruturantes das desigualdades sociais. Uma compreensão desses processos que interrelacionam torna-se indispensável para uma melhor reflexão e atuação dos diversos segmentos da sociedade que buscam consolidar a democracia a partir da redução das desigualdades de gênero e raça (CRENSHAW, 2004, p.4).

Compreender o termo interseccionalidade a partir do feminismo negro foi de suma importância para mim. A partir de tal compreensão foi que veio a sensação mais profunda de pertencimento, ocasionando-me entrar também numa luta política apartidária e sem ideologias de engessamento, mas num sentido reivindicador da liberdade de nossas existências negras em todas as suas multiplicidades. Considero-me em aquilombamento juntamente com todas intercessoras e intercessores que compõem esse estudo, em especial, as mestras Vó Mera e Ana do Coco.

4.9 ENTRANDO NO QUILOMBO DO IPIRANGA EM DEVIR NEGRA: ÁTOMOS DE FEMINILIDADE

Nesse percurso metodológico, leituras continuaram em um exercício constante sempre que me sentia provocado no campo da pesquisa. Portanto, observa-se que Deleuze e Guattari (2007), primeiramente, a partir dessa fala de Ana do Coco, após observar ela trabalhando, incansavelmente, no ano de 2018, para montar o coco de roda à uma apresentação em seu Quilombo do Ipiranga:

> *Eu faço de tudo aqui no dia da festa... montagem das barracas para vender comidas e o nosso artesanato... ligação da energia... faço comidas também para vender... organizo o salão para o coco... canto e danço coco a noite toda... e ainda tenho que estar atenta as pessoas para nada de errado acontecer (ANA DO COCO, 2018).*

Cheguei nesse dia para assistir o coco de roda do Ipiranga, com a preocupação de observar atentamente os movimentos de Ana do Coco e fiquei perplexo com seu dinamismo. Eu já havia estado inúmeras vezes no Quilombo do Ipiranga, desde que Dona Lenita, a mãe de Ana ainda era a mestra. Mas, nesse dia cheguei mais cedo para saber como o coco de roda se montava, antes de começar a performance. Então entendi que o coco de roda do Quilombo do Ipiranga estava acontecendo, mesmo sem ainda ninguém estar cantando, tocando ou dançando.

Naquele momento observei que Ana exercia um devir-mulher, ou melhor, um devir-negra. Ela corria de um lado para o outro para dar conta de toda a ordem da festa,

desde a arrumação das barracas para vender comidas, bebidas e artesanatos locais até a montagem do som, para a hora de cantar e dançar coco. Percebi que ali também estava se movimentando uma economia local, em torno da festa do coco de roda. Nesse dia eu apenas pedi permissão de Ana para filmar algumas partes da sua performance e, ela me olhou, pensou e disse: "[...] tudo bem... pode filmar [...]". Eu fiquei contente, pois, sabia que ela andava ressabiada com pesquisadores e pesquisadoras que não haviam devolvido material para a comunidade. Nesse dia eu realmente concentrei em captar principalmente Ana do Coco, pois, queria realmente perceber suas múltiplas ações dentro do quilombo, uma verdadeira mestra regendo toda a festa.

Como disse, nesse dia o dinamismo de Ana, me fez voltar a ler sobre o devir mulher e fiquei provocado com a ideia de que como disse Deleuze e Guattari (2007, p. 59) "[...] o devir-mulher pode e deve atravessar homens [...]", não que os transformem em mulheres, muito menos que os façam desenvolver uma capacidade de empatia profunda do ser feminino, só alcançada por mulheres. Trata-se de possibilitar ao homem entrar em uma zona de vizinhança, por afetos, por sensibilidade às causas que aniquilam existências femininas, compreendendo que o devir-mulher é a força motriz que pode destruir o patriarcado. Para Deleuze e Guatarri (2007, p. 59):

> Queremos apenas dizer que esses aspectos inseparáveis do devir-mulher devem primeiro ser compreendidos em função de outra coisa: nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma micro feminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular. Não queremos dizer que tal criação seja o apanágio do homem, mas, ao contrário, que a mulher como entidade molar tem que devir-mulher, para que o homem também se torne mulher ou possa tornar-se. (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 59).

Compreendo que entro em devir-negra, por duas vias, a primeira é por intersecção no tocante a "racialidade", e a segunda é por compreender que, a dobra interna que quebra meu patriarcado é minha, e como já disse no capítulo anterior, não existe devir-homem, ou melhor, devir-negro. Trata-se de uma compreensão da lógica binária que deve ser destruída cotidianamente, e essa compreensão se dá justamente a partir do movimento que rompe, o devir-negra. Falo de uma desconstrução diária dos estados de consciência que carregamos a partir da ordem patriarcal, aceitando as múltiplas eclosões femininas em devires-negra que nos arrastam para uma zona de

desconstruções patriarcais. Portanto, estar aqui em devir-negra não é sentir o que sente uma mulher, mas é saber que o modelo de mulher estereotipada fundada pelo patriarcado que permeia nossos pensamentos masculinos é evanescente e que o devir-negra tem o potencial de quebrar justamente isso.

Com efeito, entrar em devir-negra pode ser uma forma de proporcionar a construção do que Bell Hooks (2019, p. 23) chama de "masculinidade feminista". Para a autora, a maioria dos homens acha difícil ser patriarca, mas, não querem renunciar a suas condições de privilégio por temerem o que poderá vir com a desconstrução do patriarcado. No entanto, Bell Hooks (2019, p. 23) enfatiza:

> Acredito na capacidade que eles têm de mudar e crescer. E acredito que, se soubessem mais sobre feminismo, não teriam mais medo dele, porque encontrariam no movimento feminista esperança para sua própria libertação das amarras do patriarcado (BELL HOOKS, 2019, p. 23).

A proposição de Bell Hooks (2019) nos incita ao desenvolvimento dessa "masculinidade feminista". Desse modo, pensar também a partir dessa perspectiva de Bell Hooks (2019), logo me despertou para uma busca do que venha a ser uma masculinidade feminista, pois não existe uma fórmula para tal, posto que é exercício perene de cada um que se coloque em autodesconstrução patriarcal. Nesse interim, ao aprofundar leituras sobre o conceito devir-mulher dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007), percebi que esse poderia ser um caminho de desconstrução para a construção de uma masculinidade feminista em pleno exercício devir-negra.

Portanto, considerando todo o esforço germinal de Hooks para a formulação conceitual da masculinidade feminista, acredito que tal propositura só será alcançada pelas desestabilizações que o devir-mulher pode nos provocar. Deleuze e Guattari (2007) propõem justamente a quebra de um pensamento dualista e eurocêntrico dominante. Nessa direção, acredito que o devir-mulher pode ser um movimento indutor-construtor à masculinidade feminista de Hooks (2019), posto que, na perspectiva desses filósofos o devir-mulher brota das mulheres, em linhas de fuga de suas condições primárias de sujeições. Assim, o devir-mulher nasce da força das oprimidas, das que sentem no corpo e na alma as dores das opressões sexistas e racistas, como disse a

cantora Adriana Calcanhoto (1992)[11], "[...] das que tem fome, das que morrem de vontade, das que secam de desejo, das que ardem [...]".

Desse modo, entrar em devir-mulher aqui, ou melhor, devir-negra não é só estar de acordo com a desconstrução patriarcal, mas é antes de tudo fazer disso uma prática cotidiana, um exercício de desconstrução perene, um devir-negra que confronta e propõe mudanças profundas no âmago das sociedades heteronormativas. E sobre o devir, não necessariamente o devir-mulher, discorre Deleuze e Guatarri (2007, p. 55):

> E que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (DELEUZE; GUATARRI, 2007 p. 55).

É descer os degraus da ilusão elitista e reconhecer a força da interseccionalidade que nos arrasta para os sentimentos mais profundos advindos de nossas experiências de vida enquanto pessoas negras. É mais profundo do que uma identificação a priori, pois que esse devir-negra é uma interseccionalidade que emite partículas que arrasta e desconstrói aquilo que pode nos aniquilar enquanto pessoas negras no mundo patriarcal. Para Collins (2021, p. 73):

> No entanto, o foco da interseccionalidade na vida das pessoas oferece espaço para análises alternativas desses mesmos fenômenos que não derivam das visões de mundo das elites acadêmicas ou do funcionalismo público. Pessoas negras, mulheres, pobres, LGBTQ´s, minorias étnicas e religiosas, povos indígenas e pessoas oriundas de castas e grupos considerados inferiores nunca desfrutaram dos benefícios da cidadania plena e, consequentemente, têm menos a perder e mais a ganhar. Pessoas que suportam o peso dos parcos benefícios dos Estados de bem-estar social ou das políticas neoliberais de mercado podem ter mais esperança que servidoras e servidores públicos em relação às possibilidades da social-democracia. Inspirando-se no Papa Francisco, também podem ver a crescente desigualdade econômica, bem como as forças sociais que a causam, como "a raiz do mal social", mas se recusam a cruzar passivamente os braços enquanto assistem à desigualdade social destruir sua vida. Sem esperança de mudança, protestos e movimentos sociais são inviabilizados (COLLINS, 2021, p. 73).

[11] CALCANHOTO, A. Senhas é o segundo álbum de estúdio da cantora e compositora brasileira, lançado em 29 de julho de 1992 pela Columbia, com distribuição da Sony Music Brasil.

4.9.1 O PERCURSO DE CAMPO - A METODOLOGIA

É sempre difícil encontrar um ponto de equilíbrio entre o estar dentro e o fora, mas, na medida do possível foi o que tentei fazer durante a pesquisa, muito embora não queira deixar de ter um envolvimento próximo, pois, compartilhando com Bernardo Rozo (2006, p. 4), "[...] viver-o-que-se-estuda e estudar-o-que-se-sente [...]", se faz importante para uma abordagem etnomusicológica consistente, que busca uma "interpretação densa[12]". Durante as pesquisas de campo, estava em um nível de envolvimento, em que a linha de distinção entre êmico-ético[13] encontrava-se bastante tênue. Em todo caso não me julgo um autóctone, mas, diria que, possivelmente, me enquadraria no conceito designado por Renato Rosaldo (2000, p. 213) de "sujeito situado[14]", isto é, "sujeito interseccionado".

A etnomusicologia, além de ser reconhecida como uma disciplina de natureza híbrida, entre a "musicologia e antropologia", tende a ser, por natureza, interdisciplinar, Manuel Veiga (2006, p. 7). Dessa forma, mesmo sabendo de alguns riscos que correm os trabalhos interdisciplinares, acredito que sempre podemos e até devemos recorrer às possíveis teorias científicas de áreas distintas, uma vez que estas áreas tenham linhas de pensamento concernentes, podendo ser transversalmente corroboradas.

A pesquisa bibliográfica realizada durante o trabalho se pautou, ademais dos trabalhos realizados anteriormente sobre o coco de roda, em obras escritas sobre mulheres negras quilombolas, e ainda, em outras áreas, como antropologia, sociologia, história e filosofia, que deram um suporte para a construção de um campo teórico-conceitual, que atendesse de forma mais abrangente o meu universo da pesquisa. Com isso, entendo que a etnomusicologia é uma disciplina científica, interdisciplinar por natureza.

---

[12] Termo entendido a partir do antropólogo Clifford Geertz (1989, p.35).

[13] Distinção que teve sua origem primeiramente na Linguística, depois sofreu algumas alterações no campo da antropologia, gerando uma nova proposta diferente da inicial, a qual a etnomusicologia vem adotando também para diferenciar a visão nativa (êmica) da visão do observador (ética).

[14] Conceito designado àquele pesquisador que tem um envolvimento muito próximo com o que está sendo pesquisado.

Nesse sentido, definir as linhas metodológicas aplicáveis à realidade que se propõe a investigar é o primeiro desafio no que diz respeito a uma pesquisa de campo etnomusicológica. Para tanto, acredito que a valorização das singularidades locais, deve ser o ponto de partida para uma elaboração metodológica confiável. Por isso, a metodologia centrada no sujeito veio basilar esse trabalho. Mas, é nitidamente perceptível que a etnomusicologia, antropologia e áreas afins, que necessitam do trabalho de campo, não possuam métodos pré-estabelecidos que possam servir de modelos aplicáveis a todas as realidades encontradas. Ao mesmo tempo esse é um problema muito significativo, pois, é com base nele que se pode pensar desprovidos de concepções rígidas, evitando uma metodologia padrão. Com isso, ganhamos uma "liberdade de adequação" a partir de uma "indefinição metodológica". É o que Clifford Geertz (1989, p. 97) chama de: "Disciplina Indisciplinada", que pode nos fazer pensar de acordo com as necessidades particulares das nossas pesquisas.

O trabalho de campo realizado nessa pesquisa contemplou uma gama de procedimentos metodológicos, elaborados com vistas a atender às necessidades do território específico das mestras Ana do Coco e Vó Mera. Tais procedimentos foram sendo escolhidos a partir de contatos prévios ocorridos no período de agosto a setembro de 2018. Dessa forma, pude contextualizar melhor o campo investigado, utilizando ferramentas que se adequaram ao meu foco, me dando um suporte básico para a compreensão das principais características que compõem o território musical das mestras. No entanto, a pandemia da Sarsccov2 impediu a continuidade da pesquisa nos anos de 2019 e 2020, só retomado em 2021. No total foram 10 encontros que corresponde a 50% do que foi feito e ainda não estava na pesquisa de campo propriamente dita, haja vista, que muito desse material vinha sendo coletado desde o ano de 2017.

A aproximação com o universo da pesquisa é imprescindível para uma compreensão segura da cultura estudada. O etnomusicólogo deve ser capaz de compreender o que está além da própria música. Deve-se encarar o trabalho de campo com criatividade, valorizando, em primeira mão, os discursos locais, que podem nos desvendar significados que estão além do discurso musical. Segundo Geertz (1989, p, 86), "[...] é necessário que antropólogos (e etnomusicólogos) vejam o mundo do ponto de vista dos nativos [...]".

Após selecionar todo um conjunto de ferramentas metodológicas norteadoras da pesquisa de campo, deve-se saber como conduzi-las, diante das inúmeras situações que irão aparecer no decorrer das investigações, uma vez que os nossos roteiros não devem se manter rígidos diante do inesperado como foi o caso da pandemia do novo vírus Sars-cov2, que ficou popularmente conhecido por Covid19. Fazer uma pesquisa etnomusicológica nos dias de hoje, significa também poder dispor de um conjunto de recursos tecnológicos em nosso favor. Com isso, segundo Lühning (2006, p. 40) deve-se ter o cuidado para não nos tornarmos "[...] meros registradores do que está exposto, perdendo momentos imprescindíveis daquilo que acreditamos alcançável pelo poder da moderna tecnologia [...]". Portanto, todo o escopo de atividades dos nossos informantes deve ser observado, a exemplo de: seus gestos, suas atividades extras musicais e suas relações sociais, políticas e econômicas. Tudo isso pode nos dizer muito sobre suas práticas musicais. Nesse contexto, a criatividade é imprescindível na boa execução de um trabalho científico. Como comentou Nettl (1964, p. 64), "[...] porque o trabalho de campo etnomusicológico, além de ser um tipo de atividade científica, também é uma forma de arte [...]"[15]. Assim, penso que devemos estar sempre desprovidos de ferramentas prontas para as realidades a serem investigadas.

Salienta-se ainda que a pesquisa, centrada no sujeito, tem uma natureza qualitativa, aonde aqui pesquisador não aparece como um elemento neutro, e sim inserido na cultura. A qualidade das informações é essencial para uma abordagem dessa natureza e, para isso, é necessária uma relevante aproximação com o pesquisado, pois segundo Myers (1992, p. 21), o lado humano da etnomusicologia, "[...] aparece justamente no trabalho de campo, e isso só uma abordagem qualitativa naturalmente nos proporciona [...]". A abordagem quantitativa, partiu do surgimento da necessidade de mensurar alguns aspectos característicos musicais das mestras, para compreender melhor os elementos estéticos que ora montam seus territórios, pois, acredito que a pesquisa científica não prescinde da quantificação de alguns dados. Encontrar a metodologia foi o maior desafio dessa pesquisa, pois, esta foi se moldando passo a passo, a partir das situações vividas, que serviram de base para encontrar as soluções cabíveis. Vale enfatizar que as diversas leituras bibliográficas realizadas no decorrer da pesquisa, também foram responsáveis pela minha delineação metodológica.

[15] Tradução do autor: "[...] because ethnomusicological field work, in addition to begin a scientific type of activity, is also an art […]".

Os instrumentos de coleta de dados foram essenciais para um entendimento adequado aos territórios das mestras. Dessa maneira, pude compreender melhor suas idiossincrasias territoriais, por meio de consultas bibliográficas, fonográficas e iconográficas relacionadas à cosmologia, que retratassem os seus universos, além dos questionários, entrevistas, gravações em áudio, programas de computador, vídeo e fotografias, conduzidos dentro do processo da observação participante de "papel ativo".

Os questionários foram aplicados na intenção de obter alguns dados quantitativos e qualitativos tais como: data de nascimento; quais eram as suas atividades de trabalho e a relação com o coco de roda; número de filhos; relatos sobre as dimensões geométricas dos instrumentos musicais; as relações sociopolíticas e econômicas e o significado dessa manifestação musical para alguns membros da comunidade. No entanto, nem todos os dados colhidos nos questionários foram utilizados na etnografia, e ainda assim, muito do que foi perguntado, acabou sendo melhor respondido durante as entrevistas semiestruturadas.

As entrevistas foram realizadas, especificamente, com as mestras e membros da comunidade que tivessem boa aproximação com estas (filhos, parentes e vizinhos próximos). No começo, a entrevista não estruturada serviu como um suporte importante, do qual logo parti para uma semiestruturarão do que deveria ser arguido. Assim, a entrevista semiestruturada foi o recurso que mais utilizei nessa pesquisa, durante quase todo o seu processo. Esse trabalho foi em sua maior parte foi gravado, como também anotado no diário de campo. Trabalhando dentro desse modelo de pesquisa semiestruturada, foi possível que as mestras pudessem me falar livremente sobre suas práticas. Dessa maneira, todas falaram o que o que era necessário para a pesquisa, até o presente momento, sem maiores interpelações.

As gravações de áudio constituíram-se como um dos itens mais relevantes desta coleta, posto que, além de gravar suas falas também pude coletar suas músicas. A atenção durante essas gravações teve que ser redobrada, pois ali se tratava de colher a essência fundamental desse trabalho: o discurso sobre música das mestras e os seus discursos musicais relacionados a seus grupos. No que diz respeito à música, as captações tiveram objetivos específicos:

- Tomada com todos os instrumentos:

- Gravar a performance como um todo, para um entendimento mais global da música.
- Gravar a performance como um todo envolvendo os corpos que dançam e cantam participando ativamente do processo de construção sonora coletiva.

Esse processo de evitar o isolamento foi para captar as nuances provindas das profusões, que compõem os territórios sonoros das mestras. Isso foi melhor investigado a partir das gravações globais, que foram feitas durante um processo mais vibrante, ocorrido nas performances eventuais que montam suas performatividades cotidianas.

O processo das filmagens visou à observação das musicistas e músicos durante as suas performances, onde detectou-se fatores físicos que são, em parte, responsáveis pelas sonoridades especificas dos cocos de roda e Vó Mera e Ana do Coco. Ainda com relação às filmagens, gravei parte das entrevistas em algumas de suas performances cotidianas, onde pude perceber aspectos sutis de suas posturas enquanto mestras.

As fotografias, fundamentalmente, vêm ilustrar visualmente o trabalho, uma vez que nos ofereceu uma compreensão espacial do lugar pesquisado, das personagens do universo estudado, bem como nos trouxe informações visuais importantes da performance como um todo. Assim, esse item da coleta de dados, configura-se como um elemento imprescindível ao texto etnográfico.

Após colher todas as informações organizou-se os dados para uma análise mais acurada. A partir dos seus discursos interseccionados com o corpo teórico, foi possível ter um entendimento mais amplo da prática musical das mestras paraibanas do coco de roda. Assim, compreendeu-se melhor o quão é importante esse fazer musical, que vai muito além de um simples entretenimento, pois, que está causa dealienação e impulsiona negritudes à positivação diária. O discurso é uma ferramenta de poder e verdade, que pode nos revelar muito sobre as práticas culturais por nós presenciadas. Esse discurso etnográfico insterseccionado, aqui, também se configura como um indicador de verdade, mas, quero deixar claro, que essa verdade é transitória, uma vez que as mestras Ana do Coco e Vó Mera se apresentam em uma perspectiva temporal, ou seja, diacrônica.

Em seguida, foi realizada as transcrições musicais. Para a etnomusicologia, a transcrição musical adquiriu uma especial importância no início do século XX, sendo

vista como um recurso metodológico capaz de fornecer importantes informações quânticas e analisáveis. Para Ter Ellingson (1992, p. 55), por meio da escrita pode-se chegar a conclusões seguras em nossas análises, e ainda assim, essa é uma forma de validar a etnomusicologia como disciplina científica. Dessa forma, as amostras musicais das mestras foram transcritas para fins de elucidações dos seus próprios discursos sobre suas músicas. Porém, muitos problemas podem surgir ao tentar compreender um tipo de manifestação musical de tradição oral, a partir de uma cosmovisão que difere da cosmopercepção das mestras.

O modelo de escrita tradicional e ou alternativa, como sabe-se, não dá conta das dimensões dos fenômenos musicais existentes nas suas multiplicidades culturais, posto que estes trazem significados e significante profundos só percebidos nos "perceptos e afectos". Mas, a grafia é um dado quantitativo que pode auxiliar-nos no que diz respeito a percepção das peculiaridades sonoras. Portanto, não se deve evitar um registro gráfico, pois, essa é uma ferramenta que pode nos ajudar a compreender melhor as músicas estudadas.

Depois das análises discursivas e musicais foram realizadas as etnografias propriamente dita. Foi quando começou o maior desafio, ou seja, desenvolver uma escrita interseccionada. Essa tarefa que se estabeleceu nessas linhas que vos escrevo, penso não ser o suficiente para uma tradução do que foi experimentado no território das mestras, pois, para isso seria necessário um tempo maior do que foi disposto. Contudo, esse trabalho foi realizado.

Desse modo, foi moldado uma linguagem científica na "tentativa" de descrever os fenômenos estudados de um modo interseccionado. Nessa pesquisa, os maiores *insights* foram fornecidos pelas próprias coautoras. Enfim, uma etnografia comprometida com as sujeitas da história, a partir de seus lugares de fala, mas, também alinhada com uma Academia Descolonizadora. A estruturação do trabalho segue uma lógica que busca uma melhor compreensão para o leitor, pois, informações foram sistematizadas em uma sucessão que pode ambientar o leitor dentro do universo geral e específico das mestras.

A forma de organização científica, segue o modelo proposto pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), que está dentro das normas atuais da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Espera-se que

a pesquisa possa contribuir singelamente com essas maravilhosas mestras, que tanto me ensinam, bem como para os estudos sobre o coco de roda, para o campo da Etnomusicologia e das ciências sociais em geral.

No próximo capítulo será dissertado sobre os quilombos das mestras. A partir das experiências de vida delas conhecer um pouco mais sobre suas vidas. Será visto como a presença feminina negra é marcante no universo do coco de roda, no Estado da Paraíba.

5. O COCO DE RODA E OS QUILOMBOS PARAIBANOS

Este capítulo se inicia com a frase "[...] quão musical são as mulheres [...]" ressignificada a partir da celebre frase de John Blacking, "*How musical is man*", em que revela como a força feminina vêm vibrando em um eco cortante que rasga o véu dos velamentos de seus movimentos criativos, quebrando as correntes patriarcais e erguendo seus protagonismos a partir de "sons femininamente organizados". As musicistas brasileiras, por mais distintas que sejam suas formas de vida em suas respectivas singularidades culturais, vocês vêm se fazendo protagonistas da nossa história perante as inúmeras imposições patriarcais que não conseguem vos calar.

A partir das práticas musicais femininas compreende-se como as mulheres foram e são importantes na formação sociocultural brasileira. Os seus discursos musicais e sobre música, de onde exercem seus lugares de fala, revelam novas formas percepção da sociabilidade, a partir dos fazeres musicais femininos. Identificar e compreender a importância de protagonismos musicais femininos e seus desdobramentos, como movimentos de poder e resistência na emancipação de mulheres nos diversos campos de atuações, cultual e político-social e econômico, pode ser uma forma significativa de contribuição à desconstrução das conceptualizações universais do ser feminino.

São mulheres que reencontram devires que percorrem nossa sociedade, em todos os sentidos, afrontando o estruturalismo binário, como linhas de fuga que desviam a ordem diacrônica patriarcal. Aqui nesse estudo, interseccionamos histórias de vidas femininas negras, que em muitos aspectos podem nos ensinar a vivermos equânimes nas diferenças.

Protagonismos musicais femininos se configuram fugas que desterritorializam o centro das estratificações sociais, políticas e religiosas, quando estes precedem de rupturas provocadas por devires-negra, que (re) inventam e assumem papeis sociais nunca antes permitidos pelas sociedades heteronormativas. No entanto, tais protagonismos se erguem de modos, formas e conteúdos bastante distintos, a partir mesmo da condição biológica e ou sociocultural. Desse modo, acredito ser realmente impossível uma categoria universal do ser mulher. Por exemplo, as histórias de vidas

das nossas mestras Vó Mera e Ana do Coco no coco de roda paraibano, jamais poderiam suscitar uma linha heterogênea de explicação unívoca dos seus protagonismos musicais criativos e de resistência, com relação a um grupo de mulheres brancas e de classe média da música popular brasileira a exemplo de Zélia Duncan, Fernanada Takai e Paula Toller.

Em meio as lutas diárias todas as mulheres se fizeram protagonistas de suas trajetórias de vidas com distinções extremas, deslocando o centro de estratificação heteronormativo para formarem novas possibilidades existenciais do ser feminino, no âmbito dos fazeres musicais. Isso nos demonstra claramente a heterogeneidade de movimentos protagônicos, que há tempos vêm ocorrendo em diversas partes do mundo, por vezes simultâneos, na construção de emancipações femininas. Algumas dessas práticas, segundo Bell Hooks (2000, p. 33), brotam de consciências e forças de lutas estimuladas por circunstâncias sociais extremas, especialmente, quando se trata de mulheres negras que enfrentam uma multiplicidade de preconceitos, como é o caso de nossas protagonistas.

5.1. MESTRAS DO COCO RODA E DEFESA QUILOMBOLA NA HISTÓRIA PARAIBANA

Ser mulher negra nos territórios da cultura popular sempre foi sinônimo de múltipla resistência, como veremos a seguir. Nos registros históricos dos tempos mais remotos as lideranças desses grupos vêm sendo representadas, em grande parte, por figuras masculinas, como podemos constatar a partir das pesquisas feitas por Mário de Andrade, nos anos 1928 e 1929 e, posteriormente durante a Missão de Pesquisas Folclóricas, no ano de 1938, no nordeste brasileiro. Em algumas passagens de suas pesquisas de campo Mário constata a presença de mulheres. No dia 28 de janeiro de 1929, na cidade de João Pessoa (PB), este descreve uma presença feminina, mesmo que em poucas linhas. Mário de Andrade (2002, p. 29), comenta que:

> Passei e foi um passeio surpreendente na lua-cheia. Logo de entrada, pra me indicar a possibilidade de bom trabalho musical por aqui, topei com os sons dum coco. O que é, o que não é: era uma crilada gasosa dançando e cantando

> na praia. Gente predestinada pra dançar e cantar, isso não tem dúvida. Sem método, sem os ritos coreográficos no coco, o pessoalzinho dançava dos 5 anos aos 13, no mais! Um velhote movia o torneio batendo no bumbo e tirando a solfa. Mas o ganzá era batido por um piazote que não teria 6 anos, coisa admirável. Que precocidade rítmica, puxa! O Piá cansou, pediu pra uma pequena fazer a parte dele. Essa teria 8 anos certos mas era uma virtuose no ganzá. Palavra que ainda não vi, mesmo nas nossas habilíssimas orquestrinhas maxixeiras do Rio, quem excedesse a paraibaninha na firmeza, flexibilidade e variedade de mover o ganzá. Custei sair dali (ANDRADE, 2002, p. 29).

Em seguida, aparece mais uma descrição feminina negra no Estado da Paraíba no livro "Os Cocos" de Mário de Andrade (2002, p. 47-48):

> Engrácia Maria da Conceição, velhuca, mulata escura. Nascida em Ingá do Bacamarte, se criou na cidade da Paraíba. Mulher vivida, cantadeira gabola, se dizendo invencível no desafio, tradição bem pra polícia trancafiá-la na Correição. Voz aberta, feia, regularmente musical. Nenhuma timidez. Anotação fácil apesar de certa incerteza na linha sonora sempre improvisatória (ANDRADE, 2002, p. 47-48).

A descrição de Engrácia Maria da Conceição é intrigante em vários aspectos, sobretudo, pelo tom jocoso e de certo modo até pejorativo. Mas, no tocante a incerteza na linha sonora, isso será tratado no quinto capítulo, que onde demonstro análises das sonoridades de nossas mestras.

No Jornal O Norte, publicação do Grupo Diários Associados, uma reportagem comenta que bem antes das pesquisas de Mário de Andrade, no ano de 1913, teria ocorrido um coco na Cruz do Peixe, mais precisamente na Rua Padre Antônio, na casa de uma "creoula", conhecida por Badê. O coco era animado por um grupo carnavalesco chamado de "Quebra mulata". O jornal relata ainda que uma guarnição do exército, composta por quatro soldados, utilizaram a força repressora para conter o coco. A violência se instaurou entre tiros e facadas, onde dois homens, uma mulher e uma criança ficaram gravemente feridas. Na briga dois soldados foram apreendidos.

O texto jornalístico informa que Badê aparece como a "creoula", anfitriã da farra, que terminou em opressão violenta. Em outra edição do Jornal "O Norte", de 10 de dezembro de 1915, encontra-se a presença marcante de uma outra mulher, conhecida por Maria Pataca. Ela estaria exercendo um protagonismo de liderança de um coco de roda. A edição do jornal relata ainda que o coco, protagonizado por Maria Pataca, que

acontecia todas as noites, teria sido denunciado às autoridades policiais, por estar sendo "inconveniente", com o bem-estar da vizinhança. Na ocasião o major, João Alves, advertiu Maria Pataca pedindo-a para encerrar o coco, pois, do contrário, ela seria presa por desobediência civil.

Moura e Vicente (2001, p. 54) comenta em uma obra sobre a vida e obra de do músico de Alagoa Grande (PB), Jackson do Pandeiro, que o mesmo relatou sobre sua mãe, dizendo em dado momento de sua vida resolveu cantar o ritmo que a sua mãe cantava: "[...] parecido com o que a mãe cantava que era coco... aí eu digo, ave maria! Eu nego! Costumado ver minha mãe bater coco?! Saber como é que dá umbigada! [...]".

Percebe-se que Jackson do Pandeiro, uma figura pública do forró brasileiro teve o coco de roda como base para sua música, que paradigmaticamente se difere do trio pé de serra. Ele se refere fortemente a figura feminina e ativa de sua mãe, Flora Maria da Conceição, uma cantadora que adotara o nome artístico de Flora Mourão, no universo do coco de roda, como uma grande transmissora desse conhecimento para sua vida musical.

Não menos importante são as pesquisas realizada no ano 1990, pela socióloga e professora Maria Ignez Ayala e o seu esposo, o também sociólogo e professor da UFPB, Marcos Ayala, na região litorânea do Estado da Paraíba, mais especificamente nas praias de Jacumã (Conde), Forte Velho (Santa Rita) e nos Quilombo do Ipiranga e Guruji, que também relatam a presença de figuras femininas no coco de roda paraibano, mas, em nenhum momento aparecem figuras tocando instrumentos percussivos e, muitos menos na liderança desses grupos.

Todos os registros nos levam perceber que a presença feminina pode ter sido ativa e criativa, porém pouco demonstrada. No entanto, saliento que nesse estudo interseccionado, não há uma ideia compensatória, pois, trata-se de um aquilombamento coletivo interseccionado, sobretudo, são diálogos reais que precisam ser descritos densamente a partir das falas autóctones. Corroborando com Koskoff (2014, p. 44):

> Por mais valiosas que sejam essas descrições, o que é necessário agora é uma análise mais profunda da relação entre a estrutura de gênero de uma sociedade, quais ideologias envolvem o gênero, a natureza das relações intergêneras e como todas elas afetam o comportamento da música. Além disso, devemos inverter esta questão e perguntar como o comportamento da

> música em si reflete e simboliza o comportamento de gênero (KOSKOFF, 2014, p.44).

O questionamento de Ellen Koskoff me inquietou e incitou à uma busca de mulheres ativas e criativas, nesse universo em intersecções criativas. Com efeito, essa incipiência de protagonismos femininos, no território do coco de roda, em remotos registros históricos, nos leva a repensar essa problemática e propor ações efetivas, que redirecionem o olhar para os fazeres femininos, que tanto contribuiu e vêm contribuindo para a gaia da cultura brasileira, mas, partindo de suas cosmopercepções.

A presença feminina muito provavelmente vinha sendo velada. Nesse sentido, Vó Mera (2020), nos diz que: *"[...] eu me lembro de outras mulheres cantando e dançando coco de roda na minha infância, além de minha mãe e minha tia... lembro bem [...]"*. Para Ana do Coco (2021):

> *Na década de 1980, quando eu cheguei do Rio de Janeiro... eu lembro nessa época de dona Noêmia, dona Maria Henrique, dona Dercila e dona Joana Calixta... eram mulheres fortes como cantoras... eu acho que elas eram praticamente mestras também... eram mulheres muitos fortes cantando muito e conduzindo a roda também, mas naquela época não se tinha muito essa reflexão de que elas eram mestras também... isso juntamente com minha mãe Dona Lenita e sua irmã, minha tia Lenira (ANA DO COCO, 2021).*

Nas investigações foi percebido que, possivelmente, o coco seja atualmente uma das manifestações que mais tem mulheres negras na liderança de um território musical, no âmbito da cultura popular paraibana, a partir do número atual de mestras tão significativo desde a década de 1990: Mestra Dona Têca do Coco (Monte Castelo – Cabedelo/PB); Mestra Vó Mera (Rangel – João Pessoa/PB); Mestra Zezé (Jacumã – Conde/PB); Dona Nina (Várzea Nova – Santa Rita/PB); Odete de Pilar (Pilar/PB); Mestra Penha (Alagoa Grande/PB); Mestra Lenita (em memória), Mestra Ana e Mestra Lenira (Quilombo Ipiranga – Conde/PB); Mestra Dona Senhorinha (Barra de Camaratuba, Mataraca/PB); Mestra Zefinha de Muriçoca (Quilombo Guruji, Conde/PB); Mestra Dona Edite (Caiana dos Crioulos, Alagoa Grande/PB); Mestra Cida (Caiana dos Crioulos, Alagoa Grande/PB); Dona Nonô (Guaxinduba, Conde/PB).

Estes são alguns exemplos de mulheres negras, que podem estar subvertendo a ordem social da grande maioria dos grupos de cultura popular brasileira, no sentido de

serem práticas historicamente patriarcais. Esses protagonismos, possivelmente se configurem como um fazer feminino, que transcende e redimensiona a esfera privada, reposicionando o feminino, para uma condição proativa na construção social de suas comunidades. Desse modo, pode-se estar diante de novas formas de subjetivações, que transcendem as linhas delimitadoras do fazer-se mulher, que desconstroem estereótipos e, consequentemente, imprimem novas possibilidades de produções do ser mulher em devir-negra.

Pensar o coco de roda, a partir de perspectivas femininas negras, se trata de percorrer trajetórias de vidas que demonstram fios condutores de uma malha da cultura popular, tecida por mulheres pretas que desembocam nesse presente ativo e criativo do coco de roda paraibano. Nesse processo, as falas de nossas protagonistas nos conduziram a constatar e compreender movimentos de mulheres negras, que através de suas práticas musicais em táticas do cotidiano, vêm ocasionando múltiplas emancipações de si mesmas, de seus territórios e de outras comunidades e pessoas que se envolvam com suas ações.

Por estes motivos que as narrativas dessas mulheres estão em um plano central cruzado que nos traz valiosos testamentos de vidas dentro dos seus territórios musicais, posto que, como disse Ana do Coco (2021) “[...] se a gente pode dizer sobre nós... iremos dizer sempre sem precisar da fala diretamente de ninguém... eu quem sei o que é meu quilombo, né? [...]”. Nesse sentido, Vó Mera (2021) disse que “[...] quando eu quero dizer eu não mando recado... achei muito bom você voltar aqui para mostrar minhas falas, Erivan... gostei disso meu netinho... pois quem sabe mais de mim sou eu mesma, (risos) [...]”.

Com efeito, instruído primeiramente por Ana do Coco e Vó Mera, acredita-se que falar pelo outro sempre será complicado, posto que, um ser em si não tem essência palpável a não ser aquela construída por ele mesmo “[...] em forma de subjetividades próprias em seus processos de sujeições [...]”, como se referiu Foucault (2006). Nesse caso, o que se pode desvendar de tais subjetividades, são os seus discursos que participam ativamente da construção da cultura popular paraibana. Para Foucault (2006, p. 236), “[...] a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo [...]” é que é o verdadeiro constructo de sua subjetividade, isto é, da sua negritude idiossincrática.

Em seguida será relatado sobre os cocos de roda de nossas mestras a partir dos seus aquilombamentos. Trata-se de territórios afrodiaspóricos onde devires-negra matripotentes agem numa performatividade cotidiana para conquista e defesa dos seus territórios aquilombados. Para tanto, conheceremos um pouco sobre suas trajetórias de vida, embora a ênfase principal seja o tempo presente de Vó Mera (2020) e Ana do Coco (2020).

5.2. ANA DO COCO E O QUILOMBO DO IPIRANGA

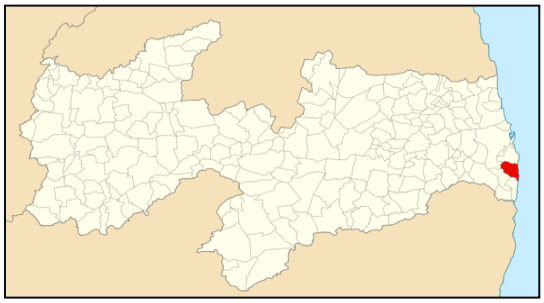
O Quilombo do Ipiranga está localizado na área rural da cidade do Conde, no litoral sul da Paraíba. Segundo os dados da Fundação Palmares, o número do seu processo na Fundação Cultural Palmares (FCP) é o 01420.000836/2006-20, tendo com data de abertura no dia 20 de julho de 2006. A etapa do processo da FCP é certificada e tem como número de portaria 29/2006, publicada no Diário Oficial da União (DOU), no dia 13 de dezembro de 2006.

Desde então o seu número de processo no Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) passou a ser, 54320.000145/2007-00. No entanto, até o presente momento o Quilombo do Ipiranga não possui a titulação definitiva, que deve ser emitida pelo INCRA, de acordo com o Decreto Federal nº 4.887/2003. Dados da Fundação Palmares também revelam que existem no município do Conde mais dois quilombos sem a titulação definitiva do INCRA que são, Quilombo do Mituaçú e Quilombo do Gurugi, situados na mesma área em que se encontra o Ipiranga. O município do Conde possui uma área de 172, 744 quilômetros, com uma população estimada em 24. 670 habitantes, segundo fontes do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a partir do censo de 2019. O historiador Henrique Sampaio (2001, p. 81), explica que no início da colonização era um território povoado apenas pelos nativos.

A primeira atividade econômica explorada no lugar foi a extração de madeira, realizada pela mão-de-obra nativa. O território foi ocupado, um certo tempo, pelos colonizadores holandeses, o que gerou, inclusive, o seu nome que se deu em

homenagem ao Conde Maurício de Nassau[16]. Nesses territórios nordestinos, a disputa entre portugueses e holandeses era sobretudo, por conta da produção de açúcar, que fora, segundo Sampaio (2001), uma das maiores economias brasileiras junto a produção do café nos tempos coloniais. Sampaio (2001), explica que no território do Conde os povos originários possuíam duas aldeias chamadas de Pindauna e Jacoca que, por conta do domínio holandês se fundiram e passaram a se chamar Maurícia, remetendo ao mesmo Maurício de Nassau. Depois da expulsão dos holandeses, os portugueses continuaram dando importância a Aldeia Maurícia, devido a sua localização estratégica, por ser no caminho entre a cidade de Nossa Senhora das Neves[17] Olinda e Recife. Com efeito, estando a economia do Conde alicerçada, sobretudo, nos canaviais para produção de açúcar, a mão de obra para tal empreendimento se bastava aos povos originários e escravizados, advindos da África. Portanto, eis que a origem desses povos quilombolas do município do Conde, vem obviamente das mesmas condições de resistências perante a colonização europeia. Abaixo, apresento três imagens para melhor situar a (o) leitora (o) espacialmente: a imagem 3, demonstra a localização litorânea do Conde, (imagem 4), demonstra uma vista aérea do Quilombo do Ipiranga e a 5 uma visão interna do mesmo quilombo.

Imagem 4 – Localização do município do Conde (PB)

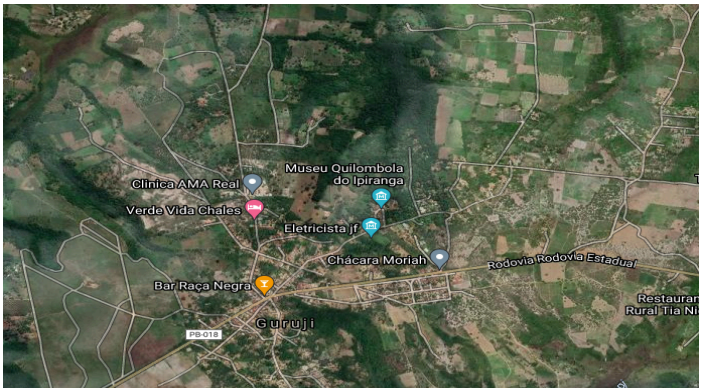


Fonte: Google Earth

[16] Maurício de Nassau foi um conde e militar germânico que ficou conhecido por ter sido enviado pelos holandeses para administrar a região de Pernambuco durante o período que os holandeses dominaram a região [...]. Retornou para a Europa por decisão da Companhia das Índias Ocidentais, a empresa que o trouxe para cá, por conta do endividamento dessa e por desentendimentos com Nassau. Poucos anos depois que Maurício de Nassau deixou Recife, a região de Pernambuco foi reconquistada pelos portugueses em 1654. Disponível em: Brasil Escola: https://bit.ly/2YBJKxt. Acesso em: 11 nov.2021

[17] Nome antigo da capital paraibana, hoje João Pessoa.

Imagem 5 - Foto área da região



Fonte: Google Earth

Imagem 6 – Museu Quilombola do Ipiranga

Fonte: Arquivo pessoal do Museu do Ipiranga

O museu do Ipiranga tem o objetivo de guardar parte da memória desse povo lutador, que vem atravessando séculos cantando e dançando coco de roda para fortalecimento de suas a almas e o chão que pisam.

5.3 QUILOMBOLAS E AS POLÍTICAS PÚBLICAS

A Paraíba possui hoje 44 quilombos. A grande maioria ainda não possui a posse definitiva, como observa-se na tabela abaixo disponibilizada pela Fundação Palmares no ano de 2021:

Tabela 1 – Quilombos existentes na Paraíba, região Nordeste, Brasil

UF	MUNICÍPIO	COMUNIDADE	No PROCESSO NA FCP	DATA DA ABERTURA	ETAPA ATUAL PROCESSO FCP	No DA PORTARIA	DATA DA PORTARIA NO DOU	No PROCESSO INCRA	ETAPA DO PROCESSO DE TITULAÇÃO
PB	SANTA LUZIA	SERRA DO TALHADO	01420.000195/2004-41	14/04/2004	CERTIFICADA	19/2004	04/06/2004	54320.000417/2005-00	PORTARIA NO DOU
PB	GURINHÉM I MOGEIRO	MATÃO	01420.000656/2004-86	28/09/2004	CERTIFICADA	23/2005	25/05/2005	54320.000413/2005-13	DECRETO NO DOU
PB	AREIA	ENGENHO DO BONFIM	01420.000042/2005-85	11/01/2005	CERTIFICADA	23/2005	25/05/2005	54320.001528/2004-44	DECRETO NO DOU
PB	INGÁ I SERRA REDONDA	PEDRA D'ÁGUA	01420.000735/2005-78	18/04/2005	CERTIFICADA	23/2005	25/05/2005	54320.000415/2005-11	DECRETO NO DOU
PB	VÁRZEA	PITOMBEIRA	01420.000864/2005-66	03/05/2005	CERTIFICADA	26/2005	08/06/2005	54320.000906/2005-53	RTID
PB	ALAGOA GRANDE	CAIANA DOS CRIOULOS	01420.000267/1998-23	22/07/1998	CERTIFICADA	26/2005	08/06/2005	54320.000416/2005-57	RTID
PB	SANTA LUZIA	SERRA DO TALHADO - URBANA	01420.001306/2005-18	16/06/2005	CERTIFICADA	28/2005	12/07/2005	54320.001205/2007-01	PORTARIA NO DOU
PB	**CONDE**	**MITUAÇU**	**01420.001192/2005-14**	**03/06/2005**	**CERTIFICADA**	**32/2005**	**19/08/2005**	**54320.000053/2007-11**	
PB	CAJAZEIRINHAS	VINHAS	01420.003181/2005-61	20/12/2005	CERTIFICADA	02/2006	20/01/2006	54320.001207/2007-92	
PB	RIACHÃO DO BACAMARTE	GRILO	01420.000267/2006-12	10/02/2006	CERTIFICADA	08/2006	12/05/2006	54320.000289/2007-58	DECRETO NO DOU
PB	CAJAZEIRINHAS	UMBURANINHA	01420.001012/2006-77	10/05/2006	CERTIFICADA	11/2006	07/06/2006	54320.001204/2007-59	
PB	SÃO BENTO	CONTENDAS	01420.000835/2006-85	24/04/2006	CERTIFICADA	11/2006	07/06/2006	54320.001203/2007-12	
PB	COREMAS	SANTA TEREZA	01420.001196/2006-75	26/05/2006	CERTIFICADA	11/2006	07/06/2006	54320.001206/2007-48	
PB	COREMAS	MÃE D'ÁGUA	01420.001195/2006-21	26/05/2006	CERTIFICADA	11/2006	07/06/2006	54320.001209/2007-81	
PB	COREMAS	COMUNIDADE NEGRA DE BARREIRAS	01420.001197/2006-10	26/05/2006	CERTIFICADA	11/2006	07/06/2006	54320.001208/2007-37	
PB	CATOLÉ DO ROCHA	LAGOA RASA	01420.000834/2006-31	24/04/2006	CERTIFICADA	15/2006	28/07/2006	54320.001417/2011-67	
PB	SERRA REDONDA	SÍTIO MATIAS	01420.001618/2006-11	30/06/2006	CERTIFICADA	15/2006	28/07/2006	54320.000288/2007-11	
PB	JOÃO PESSOA	PARATIBE	01420.001402/2006-47	12/06/2006	CERTIFICADA	15/2006	28/07/2006	54320.001383/2007-24	RTID
PB	**CONDE**	**GURUGI**	**01420.001588/2006-34**	**29/06/2006**	**CERTIFICADA**	**15/2006**	**28/07/2006**	**54320.000038/2007-73**	
PB	**CONDE**	**IPIRANGA**	**01420.000836/2006-20**	**20/07/2006**	**CERTIFICADA**	**29/2006**	**13/12/2006**	**54320.000145/2007-00**	
PB	CATOLÉ DO ROCHA	CURRALINHO/JATOBÁ	01420.002858/2006-24	09/11/2006	CERTIFICADA	29/2006	13/12/2006	54320.000824/2009-32	
PB	CATOLÉ DO ROCHA	SÃO PEDRO DOS MIGUÉIS	01420.002859/2006-79	09/11/2006	CERTIFICADA	29/2006	13/12/2006	54320.000241/2014-79	
PB	SÃO JOSÉ DE PRINCESA	SÍTIO LIVRAMENTO	01420.000194/2007-40	31/01/2007	CERTIFICADA	23/2007	02/03/2007		
PB	DONA INÊS	CRUZ DA MENINA	01420.000632/2008-51	12/03/2008	CERTIFICADA	26/2008	10/04/2008	54320.001416/2011-12	
PB	TAVARES	DOMINGOS FERREIRA	01420.001087/2007-39	07/05/2007	CERTIFICADA	60/2008	04/08/2008	54320.001414/2011-23	
PB	LIVRAMENTO	AREIA DE VERÃO, VILA TEIMOSA e SUSSUARANA	01420.001965/2008-05	07/07/2008	CERTIFICADA	94/2008	09/12/2008		
PB	CACIMBAS	SERRA FEIA	01420.001448/2007-47	06/06/2007	CERTIFICADA	43/2009	05/05/2009	54320.000444/2011-12	
PB	DIAMANTE	BARRA DE OITIS	01420.001377/2009-44	10/06/2009	CERTIFICADA	185/2009	19/11/2009	54320.001175/2009-97	
PB	AREIA	ENGENHO MUNDO NOVO	01420.002234/2009-50	21/08/2009	CERTIFICADA	185/2009	19/11/2009	54320.001147/2009-70	RTID
PB	MANAÍRA	FONSECA	01420.001449/2007-91	06/06/2007	CERTIFICADA	185/2009	19/11/2009	54320.001415/2011-78	

PB	DIAMANTE	SÍTIO VACA MORTA	01420.002425/2009-11		18/09/2009	CERTIFICADA		51/2010	24/03/2010	54320.001154/2009-71	RTID
PB	NOVA PALMEIRA	SERRA DO ABREU	01420.002995/2010-45		24/07/2010	CERTIFICADA		135/2010	04/11/2010		
PB	POMBAL	DANIEL	01420.004888/2011-32		28/04/2011	CERTIFICADA		91/2011	17/06/2011		
PB	POMBAL	RUFINOS DO SÍTIO SÃO JOÃO	01420.004861/2011-40		28/04/2011	CERTIFICADA		91/2011	17/06/2011		
PB	CACIMBAS	ARACATI, CHÃ I E II	01420.001451/2007-61		06/06/2007	CERTIFICADA		176/2013	25/10/2013		
PB	SÃO BENTO	TERRA NOVA	01420.003988/2015-75		31/03/2015	CERTIFICADA		104/2016	20/05/2016		
PB	SÃO JOÃO DO TIGRE	CACIMBA NOVA	01420.100361/2017-23		24/10/2017	CERTIFICADA		299/2017	20/11/2017		
PB	POMBAL	OS BARBOSAS	01420.010112/2015-85		03/09/2015	CERTIFICADA		316/2018	23/11/2018		
PB	BOA VISTA	SANTA ROSA	01420.102660/2018-83		10/09/2018	CERTIFICADA		365/2018	19/12/2018		
PB	SERRA BRANCA	SÍTIO CANTINHO	01420.102045/2019-58		24/10/2019	CERTIFICADA		232/19	31/12/2019		
PB	TRIUNFO	40 NEGROS	01420.004576/2011-29	20/04/2011	CERTIFICADA	171	29/10/2020				
PB	CAMALAÚ	ROÇA VELHA/RUA PRETA	01420.100551/2020-46	02/04/2020	CERTIFICADA	84/2021	01/04/2021				
PB	SERRA BRANCA	LIGEIRO DE BAIXO	01420.100550/2020-00	02/04/2020	CERTIFICADA	86/2021	01/04/2021				
PB	SERRA BRANCA	SÍTIO LAGOINHA	01420.100606/2021-07	04/05/2021	CERTIFICADA	124/2021	15/06/2021				

Fonte: Fornecida pela Fundação Palmares, no ano de 2021

Esse dado é extremamente preocupante diante dos fatos que estamos constatando na atual política governamental, na esfera federal. Temos de fato um racismo institucionalizado, que dificulta a obtenção da posse definitiva dos quilombos brasileiros. Sobretudo, quando há interesses escusos como os que circunda os quilombos do Conde, que vêm sofrendo violências extremas, a partir das especulações imobiliárias. Segundo Dealdina (2020, p. 32-33):

> A negligência do Estado também é evidente na titulação dos territórios quilombolas. Segundo estimativa da Conaq e da Terra de Direitos, considerando o ritmo das titulações, o Estado brasileiro levaria mais de seiscentos anos para titular todos os quilombos do Brasil, considerando processos abertos no Incra e os território ainda não certificados; estimativa que deve aumentar, pois o cenário tem se agravado drasticamente. (DEALDINA, 2020, p. 32-33).

E a autora segue,

> Em seu primeiro dia de mandato, por meio da Medida Provisória n° 870, de 1º de janeiro de 2019, o presidente Jair Bolsonaro transferiu, no organograma institucional do Poder Executivo, o Incra da Casa Civil da Presidência da República para o Ministério da Agricultura (Mapa). Por sua vez, a Secretaria Especial de Assuntos Fundiários, alocada no mesmo Ministério, passou a coordenar os trabalhos do Incra, sob comando do presidente da União Democrática Ruralista (UDR) e notório opositor da política pública de titulação quilombola, Nabhan Garcia. É fundamental ressaltar que essa mudança administrativa se deu sem a realização de consulta livre, prévia e informada à população quilombola, diretamente implicada e afetada pelas mudanças, violando o Artigo 6° da Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT). Dessa forma, o que vemos hoje, depois dessa reorganização administrativa, é a vinculação da política pública de titulação de territórios quilombolas a um ministério cuja política hegemônica é pautada por setores do agronegócio historicamente contrários à efetivação da política de titulação de territórios quilombolas (DEALDINA, 2020, p. 32-33).

São observações preocupantes que apontam para ações que vêm desmontando a política voltada para atender essas comunidades quilombolas. Políticas estas que são fruto das lutas diárias, pois, se há políticas públicas que visam atender essas comunidades, certamente foram embasadas nas práticas cotidianas desses quilombos, desde a colônia escravista. Por isso, pensar essas práticas como movimentos de lutas primordiais, que advogaram e advogam por suas comunidades quilombolas, tendo à frente mulheres pretas protagonizando, a exemplo do coco de roda, é entender que essas forças germinais de reivindicação e manutenção dos valores étnicos, são a verdadeira pulsão à construção de políticas públicas destinadas a demarcarem e defenderem terras de pretas (os) por direito constitucional adquirido. Nascimento (2002, p. 31) comenta que:

> [...] para que necessitaria de uma legislação escrita, quando da prática social, da rotina existencial das camadas dominantes, resultou uma espécie de lei consuetudinária que de forma sutil passou a integrar o elenco dos instrumentos básicos da política do país? [...]. (NASCIMENTO, 2002, p.31).

Nesse sentido Arruti (1997, p. 9) acrescenta:

> Poderíamos afirmar que a cada um desses dois recortes da população submetida aos aparelhos e à ideologia do Estado Nacional brasileiro coube uma tradição acadêmica, cada uma com o seu próprio panteão de autores, seu repertório teórico, suas categorias de análise, seus diagnósticos sobre a realidade brasileira. Da mesma forma, o Estado Nacional produziu expedientes de controle cultural e social diferentes para cada um desses recortes, gerando formas distintas de lidar com a alteridade representada por indivíduos não-brancos, incivilizados, inferiores em termos mentais e

> culturais que, no entanto, precisavam ser assimilados ou absorvidos pela nação brasileira (ARRUTI, 1997, p. 9).

Com efeito, foi a partir de observações científicas, do modo de vida do povo negro brasileiro, que se desdobraram ações políticas abarcadas pela Constituição Brasileira de 1988, que ressignificou o termo quilombo no Artigo 68º, do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT). Desse modo, passou-se a conferir os direitos territoriais as (os) ditas (os) remanescentes de quilombos, que estivessem ocupando terras reivindicadas por direito. Tal artigo, nasce com o objetivo de dar garantia a titulação definitiva, pelo Estado brasileiro aos povos quilombolas. Segundo José Maurício Andion Arruti (1991, p. 7-8):

> Depois de ter sido aprovado sem maiores discussões como uma das disposições constitucionais transitórias, não tanto pelo seu valor intrínseco, mas como mais um item no pacote das festividades pelo centenário da abolição da escravatura, o "Artigo 68" ficou sem qualquer proposta de regulamentação até 1995, quando (então associado às festividades pela memória de Zumbi de Palmares) ganha importância e passa a ser alvo de debates e reflexões em âmbito nacional. Nessas discussões, fundamentalmente orientadas pela necessidade de responder às demandas de natureza jurídica e legislativa, a questão que desponta como central é a da própria definição do que foram, historicamente, os quilombos, na expectativa de, a partir daí, poder discernir os critérios de identificação daquelas comunidades "remanescentes" (ARRUTI, 1997, p. 7-8).

Com efeito, o repertório científico para definir as comunidades tradicionais entre o conceito de raça para as (os) negras (os) e o de etnia para as (os) indígenas foi a tônica que moveu inúmeros estudos, que vêm embasando ações jurídicas e políticas para salvaguardar os direitos dos povos de culturas tradicionais brasileiras. Contudo, entendo que essas políticas públicas são desdobramentos das lutas, que se seguem desde as nossas ancestralidades negras até a contemporaneidade. Isso representa um esforço de anos vividos, sob muita hostilidade por parte das pretas e pretos quilombolas, que não baixaram a cabeça e seguiram com suas estratégias cotidianas de fortalecimento de si de suas comunidades. Porém, tais estudos e ações se movem a partir de conceituações éticas em detrimento dos valores êmicos da oralidade dos povos de tradição, pois, são políticas afirmativas que falam "em nome de" baseadas nas falas e fazeres culturais destes povos. Desse modo, corroborando com Débora Fernandes Barizão (2020, p. 50):

> Essas políticas se moldam para abarcar toda essa luta, uma vida inteira de luta. Nada é um resultado imediato e nenhuma política pública surge do nada. Elas surgem em consequência da luta dessas mulheres que já estão na batalha há muito tempo (BARIZÃO, 2020, p. 50)

Nesse sentido, as gêneses desses conhecimentos não podem ser suplantadas por discursos de quem pode falar em nome destas (es). Sem as guardiãs e suas transmissões de conhecimentos não haveria mais quilombos e muito menos quilombolas. Um território físico por si só não consegue dar a nenhum povo as marcas de expressões étnicas necessárias para suas identidades culturais. É preciso haver guardiãs (os) de saberes que asseguram a etnicidade cultural de um povo. Dentro dos quilombos contemporâneos brasileiros, as mulheres pretas vêm assumindo papéis fundamentais enquanto guardiãs destes saberes, pois, mesmo sabendo das políticas públicas implementadas a partir de seus conhecimentos, estas tais políticas não asseguram o direito factual às terras, pois o racismo institucional não facilita a aquisição dessa posse definitiva. Segundo Selma Dealdina (2020, p. 30):

> O Estado brasileiro não tem destinado orçamento minimamente adequado para a política de titulação de territórios quilombolas; ao contrário, a capacidade técnica e financeira do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) e a subordinação da Autarquia ao Mapa, tem comprometido a realização eficaz desse trabalho. (DEALDINA, 2020, p.30).

Nesse sentido, ainda para Dealdina (2020, p. 31-32):

> Os quilombos resistem há séculos à violência racista do Estado brasileiro e de agentes privados detentores do poder. A luta negra quilombola está representada nos quilombos que até hoje lutam por igualdade social, racial e de gênero. Acesso à terra, à água, à moradia, à educação, valorização da agricultura tradicional, proteção de defensoras e defensores de direitos humanos e salvaguarda das sementes e do meio ambiente são algumas das pautas de luta dos quilombos (DEALDINA, 2020, p.31-32).

Portanto, seria fácil acreditar que tudo estaria resolvido se o Artigo n. 68º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias fosse respeitado e seguido a rigor. Mas, como pode tal artigo funcionar se não considerar as diferenças territoriais quilombolas? Pois, esse é um dos entraves, definir o quilombo contemporâneo como uma categoria

fixa para saber quem de fato terá direito as terras de preta (o). Como referido no primeiro capítulo, os quilombos contemporâneos se caracterizam justamente por terem suas próprias dinâmicas. Por exemplo, não são todos os quilombos que praticam o coco de roda que trazemos aqui nessa tese. Por isso, as lutas que permanecem dentro dos quilombos contemporâneos são essenciais para as conquistas territoriais definitivas. Não é possível se bastar e esperar apenas pelas políticas públicas, sobretudo, quando você tem um estado impregnado pelo racismo institucional remanescente da colônia escravocrata que tende a negar os direitos dos povos negros.

Nesse sentido, por se tratar de pessoas remanescentes de escravizadas/os que eram e ainda são erroneamente vistas como inferiores intelectualmente e culturalmente, estas enfrentam uma xenofobia generalizada para com seus modos de falar que guardam traços marcantes de uma ancestralidade afro. Nesses territórios, boa parte das mulheres quilombolas, principalmente as mais idosas, são "iletradas" e trazem consigo um linguajar desenvolvido nos terreiros de luta, uma voz de autenticação étnica que nunca se calou e nem deverá se calar diante dos discursos opressores, que operam discriminando suas falas, pois, como diz dona Edite do Quilombo Caiana dos Crioulos (2018): "[...] Sou guerreira... sou brasileira e sou guerreira, "fai" que nem "di" o ditado, e brigo pelo que é meu! [...]". Pois é Dona Edite briga-se pelo que é nosso.

Segundo Lélia Gonzales (2019, p. 277), essas falas "erradas" trata-se de um "pretuguês" proveniente de fusões linguísticas. Nesse sentido, Lélia nos traz uma reflexão esclarecedora sobre como esses processos de exclusão, a partir do preconceito linguístico, que ousa calar mulheres negras, geram grandes distorções anulantes do saber e da fala da mulher quilombola. Gonzales (2019, p. 277) relata:

> É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexiste. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo, acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa você em cê, o está em tá e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês (GONZALES, 2019, p. 277).

Assim, nos territórios quilombolas o preconceito linguístico é um desses dispositivos de discriminação generalizada que acentua a problemática da discriminação

da mulher preta em um carrasco exercício de epistemicídio. Para Sueli Carneiro (2005, p. 97):

> Sendo, pois um processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais, o epistemicídio nas suas vinculações com as racialidades realiza, sobre seres humanos instituídos como diferentes e inferiores constitui, uma tecnologia que integra o dispositivo de racialidade/ biopoder, e que tem por característica específica compartilhar características tanto do dispositivo quando do biopoder, a saber, disciplinar/ normatizar e matar ou anular. (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Dentro desses processos do biopoder que a autora Sueli Carneiro (2005) chama a atenção, o lugar de fala da mulher quilombola, enquanto detentora de conhecimentos profundos sobre suas comunidades é extremamente calado. Isso gera uma contradição insólita, uma vez que, são estes conhecimentos construídos no decorrer da história da cultura negra brasileira que certificam os territórios quilombolas enquanto lugares legitimamente de pretas (os). Outro sim, reitero que estes saberes vêm embasando as políticas públicas que defendem os direitos constitucionais de demarcação e posse das terras de pretas (os). Portanto, são falas com expressões idiomáticas autenticadoras de realidades contemporâneas.

Desse modo, entende-se que as lutas contemporâneas das mulheres quilombolas formam uma encruzilhada de forças, que continuam sendo cruciais para suas conquistas e defesas territoriais. Suas falas devem ser ouvidas pelo estado brasileiro, pois, são clamadoras por direitos, a partir de verdades locais que atestam para além de qualquer discurso político e ou científico, aliás, esses deveriam estar sempre alinhados para se auto respaldarem, pois, são as ações e os discursos quilombolas que podem atestar o discurso político e científico. Essas falas traduzem valores étnicos civilizatórios que se expande para a poética do coco de roda, são marcas de expressões que delineiam o território negro e alimentam essa prática cultural.

É nesse sentido que a prática do coco de roda é entendida aqui, a partir das cosmopercepções das nossas mestras, como uma ação de luta e resistência desde a conscientização das negritudes até os embates diretos com os agentes interventores do Estado. Segundo Ana do Coco (2020): *"[...] Minha mãe junto com a gente enfrentou duras batalhas para conseguirmos nos afirmar aqui... nós inclusive ajudamos outras*

comunidades próximas... enfrentando a polícia e quem viesse para nos afrontar... as rodas de coco nesses momentos foram cruciais [...]" Foi dentro desse território de lutas negras por defesa de terras que a Mestra Ana do Coco se fez protagonista, sobretudo, acompanhando sua mãe nas lutas cotidianas, a Mestra Dona Lenita, que foi a pessoa que lhe deu a régua e o compasso para ser um corpo político, no ofício de mestra quilombola. A vida da Mestra Ana pode ser entendida como um desdobramento das forças matripotentes do Quilombo do Ipiranga como iremos constatar. Agora, entraremos no Ipiranga guiados pela oralidade da Mestra Ana do Coco.

5.3.1 DA MENINA À MULHER MATRIPOTENTE

Ana do Coco (2020) nos conta que durante a sua infância ela não havia tido quase nenhum contato com o coco de roda. Ela contou que, *"[...] da infância eu não consigo me lembrar de praticamente quase nada do coco de roda [...]".* Mas, segundo Ana do Coco (2020):

> *Foi uma infância muito boa, né... assim... apesar do sofrimento por conta da dificuldade financeira da minha mãe, né... porque meu pai não participou da minha infância... da minha história, né... só depois de bem adulta eu é que participei da vida dele... e não ele da minha (ANA DO COCO, 2020).*

A fala de Ana aponta para a condição de "Pãe", que sua mãe exerceu primeiramente por conta da ausência paterna. A Matripotência de Dona Lenita perpassa naturalmente para Ana que também criou sozinha suas filhas, Aniele Nascimento da Costa e Aniela Nascimento da Costa. Segundo Ana do Coco (2020): *"[...] quando eu me separei eu lembrei que minha mãe havia sido pãe... por isso eu encarei do mesmo jeito a criação de minhas filhas [...]".* Seguindo, Ana nos conta que aos cinco anos de idade passou a morar com os seus avós maternos, por conta de mais uma separação de sua mãe:

> *Eu até os cinco anos morei com a minha mãe e um padrasto, né?... Ele não gostava muito de mim... Uma certa vez minha mãe chegou em casa, eu tinha uma faixa de uns três para quatro anos... e minha mãe chegou em casa, pois*

> *ela tinha ido pra o rio buscar água... e quando chegou ele tava botando meu irmão pra queimar minha roupa com a luz de querosene... nós não tínhamos energia em casa, né?... e quando minha mãe chegou ele tava mandando meu irmão queimar meu vestido que já tava começando a pegar fogo... e aí por conta disso ela separou-se dele e passou a viver sozinha já com três filhos... aí... minha Vó, Dona Lina Rodrigues, viu o sofrimento de minha mãe com os três filhos... pediu a ela para me criar... minha vó era professora e meu avô, José Inácio conhecido como Zé Pequeno, era agricultor do Quilombo do Mituaçu, né?... Eles tinham uma afeição por mim muito grande... e ai eu fui morar com meus avós... e passei a ter uma vida privilegiada por ser neta única morando com eles... fui muito mimada por eles (risos) (ANA DO COCO, 2020).*

Novamente, Dona Lenita se separa do segundo marido, por esse estar praticando atos de violência contra sua prole. O devir-negra de Dona Lenita é vigoroso e entra em ação imediatamente para resolver aquela situação calamitosa, provocada pelo seu companheiro. A pequena Ana passou por situações difíceis, mas foi superando com a afetividade que envolve o Quilombo do Ipiranga, isto é, uma espiritualidade movimentada por matripotências, que demonstram a circularidade dos valores étnicos, que alimentam a poética da vida desse território do coco de roda. Nesse processo, Ana do Coco (2020) nos conta:

> *Mas foi uma infância bacana onde a gente corria muito dentro do sítio... tomava banho de rio e fazia muitas travessuras. Tinha um senhor com o nome de seu Noel que fazia uns balaios lindos de cipó que parecia uns sóis... e quando ele ia pegar japecanga na mata eu desmanchava tudinho... e ele dizia: "foi aquela pantera porque eu tô vendo o rastro dela aqui", (risos)... e eu me escondia dentro dos mato pra minha vó não bater em mim, (risos)... mas era uma infância muito gostosa e, minha mãe depois teve mais uma penca de filhos... somos doze irmãos e mais dois adotivos... mas era uma infância muito gostosa, a gente se juntava todo mundo nas luas cheias... sentava na porta de casa e ia contar histórias e fazer brincadeiras... depois ia tomar banho no rio de noite... foi realmente uma infância muito gostosa até os meus doze anos quando eu vou para o Rio de Janeiro (ANA DO COCO, 2020).*

Aos doze anos de idade Ana do Coco vai morar no Rio de Janeiro, com sua tia, Maria Pereira. Lá ela viveu outras experiências distante do seu quilombo e do coco de roda, pois, por mais incrível que pareça, Ana ainda não conhecida o coco de roda tão bem, isto é, ela estava distante dessa prática que posteriormente lhe deu a alcunha de mestra. No tocante a sua estada no Rio de Janeiro, ela nos conta:

> *No Rio de Janeiro tem uma experiência muito boa, né?... assim que eu cheguei lá a gente foi morar em Mangaratiba... uma cidade costeira, né?... perto de Angra dos Reis, de Ilha Grande... meu tio, João Guilherme, que era marinheiro, né?... e por conta disso a gente vivia muito quase que sozinho em casa, porque eles viajavam muito e minha tia cozinhava na cozinha do hotel do dono do barco que ele pilotava, dirigia... sei nem como é que chama, (risos)... mas era uma infância boa... a gente chegava da escola mergulhava no mar da varanda da casa... uma parte da infância muito gostosa também... depois meu tio foi demitido e aí compra um barraco no Complexo da Maré... eu fiquei mais alguns dias em Mangaratiba porque eu estava no período de provas, mas quando eu chego lá na Maré eu me deparo com uma realidade completamente diferente... é uma das favelas mais violentas do Rio de Janeiro... então aquilo ali me assustou muito, mas ainda fiquei até os dezoito anos... comecei a trabalhar com dezessete em uma fábrica de montagem de televisão e aparelho de som... e aí aos dezoito anos eu vi algumas cenas de violência com amigos, com amigas... aí eu não aguentei e vim embora pra Paraíba (ANA DO COCO, 2021).*

Ana volta para o Ipiranga para reencontrar com sua realidade quilombola. Nesse momento, ela se depara com as lutas por terras que estavam acontecendo, tendo a sua mãe como umas das grandes protagonistas a frente da defesa dos quilombos. Incrivelmente, a jovem Ana sai de uma situação de violência urbana, no Rio de Janeiro, para uma outra de caráter rural. As lutas desse momento, no Gurugi, eram contra as desapropriações que os "coronéis" da região estavam tentando promover, para fins de construções imobiliárias. Nesse momento, das décadas de 1980 e 1990, o litoral sul da Paraíba, estava se expandindo e a política do Conde, baseada no familísmo, queria a todo custo tomar as terras quilombolas, com base em um racismo cruel.

Foram anos de muitas tensões entre perseguições e assassinatos como o de "Zé de Lela" um dos quilombolas que foi baleado e morto a sangue frio. Ana volta justamente nesse momento para a sua terra quilombola. E é em meio a esses conflitos extremos que ela começa seu envolvimento mais profícuo com a prática coco de roda que estava imbricada com as lutas, sobretudo porque fazer coco está no sangue e na alma desse povo quilombola.

Mas, lá estavam à espera de Ana mulheres negras quilombolas de muita luta. A força do protagonismo feminino negro nos territórios quilombolas é o ebó maior, desde a travessia atlântica. São devires-negra, que vêm mudando a lógica binária do patriarcado. Reitera-se que aqui fala-se de Matripotências, isto é, Pães que evocam ancestralidades, para numa intersecção espiritual com suas vicissitudes contemporâneas assumirem papeis de guerreiras, pois, Pãe aqui tem um sentido muito mais abrangente por não se tratar simplesmente de suprimir a presença masculina do pai. Trata-se de

uma matripotência, que quebra justamente essa ideia vaga da condição de inferioridade feminina perante o masculino patriarca.

Com efeito, foi desde a infância que Ana teve essas grandes referências femininas negras de luta, pois, foi com Dona Lina (avó), Dona Lenita (mãe), Dona Lenira (tia), Maria Pereira (tia) e demais mulheres do seu quilombo, que Ana começa a se fazer mestra do coco de roda, sobretudo, no tocante a postura de liderança. Por isso, sua preparação para esse protagonismo de mestra começa na primeira infância e se reforça na sua juventude quando Ana volta do Rio de Janeiro, no ano de 1980. Ana agora fala sobre a sua chegada do Rio de Janeiro:

> *Quando eu cheguei do Rio... aí tava começando a luta de Gurugi I, que hoje é o Quilombo do Gurugi I. E aí eu começo a acompanhar minha mãe para os movimentos, né? eu já com dezoito anos... e também... sou indicada pra ensinar na escola aqui de Ensino Fundamental I... eu dava aula na escola e nas horas vagas eu ia pra os movimentos, né?... e lá eu recebi muita formação política... naquela época os jovens participavam de muitas reuniões... foi uma época muito boa pra juventude... de formação de ideias de luta de classe e tal, né?... então eu participava muito... minha vó dizia que eu só vinha em casa para trocar a roupa da mochila, (risos)... participei de muitos movimentos como a Pastoral da Juventude do Meio Popular... era muita coisa boa e isso serviu muito de bagagem pra quem eu sou hoje... lutamos muito por nossos companheiros e companheiras... porque o Ipiranga nunca teve luta, né?... porque a gente tinha a posse da terra... mas a gente sempre trabalhou muito pra apoiar os outros quilombos, aliás, os outros assentamentos que ainda não eram reconhecidos como quilombos... eram assentamentos rurais... eram áreas em conflito... o Gurugi primeiro se torna assentamento até se tornar o Quilombo de Gurugi depois de muita luta com a nossa presença também juntos com as companheiras e companheiros... e aí começa minha militância... das lutas de terra da Paraíba eu participei de quase todas ao lado de minha mãe... eu só não participei das que eram do MST, mas as que eram da Pastoral da Terra que tinha Frei Anastácio, Frei Hermano, Frei Domingos, Frei Hamilton, Irmã Marlene e Irmã Albertina na frente da luta conosco... eu acho que participei de todas elas do litoral ao sertão da Paraíba ali ao lado de Dona Lenita... dentro disso tudo eu considero o coco de roda como um movimento de resistência... minha mãe, a Mestra Dona Lenita viu no coco de roda uma forma de lutar também e foi assim que eu comecei a manter um contato mais intenso com o coco de roda e ver a força de uma mestra do coco de roda atuando que era a minha mãe (ANA DO COCO, 2020).*

Dentro dos movimentos sociais, Ana foi aprendendo a fazer o coco de roda envolvida em meio a conflitos agrários, em uma cooperatividade que se move como um dos principais valores étnicos de intersecção desse povo quilombola. Falo da experiência singular de Ana do Coco, que vai afirmando sua negritude num aquilombamento diário, no seu exercício de professora e ativista política. Portanto, para

Ana não tinha como separar a prática do coco de roda das lutas por terras e seus desdobramentos, haja vista, que esse era acionado como mais uma arma potente de resistência, movida por seus devires-negra, e ainda mais que o próprio coco de roda também é um sinônimo de resistência. De fato, são matripotências que se alimentam de forças ancestrais que lhes fornecem as marcas qualitativas para suas produções desejantes.

Nesse processo, o coco de roda passa a ser também um delineador étnico, uma marca qualitativa que impulsiona esses quilombos às resistências diárias para conquista e defesa das terras de pretas/os numa cooperatividade mútua. Nesse sentido, para Ana de Coco (2020):

> *Quando eu disse que não houve luta no Ipiranga é porque a luta do Ipiranga vem de longe... de nossas ancestralidades... e nós seguimos defendendo o que já foi conquistado e ajudando a outros territórios nas suas conquistas e defesas numa cooperatividade... a luta do Ipiranga é uma luta de resistência... de defesa do que já conquistamos, principalmente porque ainda não temos a posse definitiva emitida pelo INCRA... e o coco de roda é a forma de luta mais forte que eu acredito que a gente pode ter em nossa defesa (ANA DO COCO, 2020).*

Com efeito, Ana passa a compreender o coco de roda como uma espada de batalha ao lado de sua mãe, Dona Lenita, considerada a maior líder negra que os quilombos do Conde já tiveram, isto é, uma Matripotência Negra que se esbanjou em cooperatividades, ou ainda, uma Pãe de todas e todos em pura afetividade.

Nesses processos, observa-se que o coco de roda vem gerando naturalmente protagonismos feminino negros que se expandiram a partir de uma "práxis da negritude", que culmina para uma "desalienação autêntica", pois, como se refere Fanon (2008, p. 28):

> [...] permanece evidente que a verdadeira desalienação do (da) negro (negra) implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais [...] só existe complexo de inferioridade, depois de um duplo processo: primeiramente econômico e depois pela interiorização da inferioridade [...] (FANON, 2008, p. 28).

Imagem 7 – Mestra Ana Lúcia do Coco

Fonte: Do autor, 2021

Portanto, uma das hipóteses que está sendo comprovada com esses depoimentos da Mestra Ana é que o coco de roda influi diretamente nessas dobras causadas pelos seus devires-negra, que quebram a submissão primária da inferioridade e afirmam uma negritude positivada às conquistas e defesas de terras quilombolas. O coco de roda ao ser espada de batalha nas conquistas e defesas territoriais, para fins de moradia e sustentabilidade econômica, este participa proficuamente do processo de "desalienação autêntica" desses quilombos. Portanto, as hipóteses que moveram essa tese irão sendo comprovadas no decorrer da jornada dessa escrita negra interseccionada sempre através das cosmopercepções das mestras.

5.4. MATRIPOTÊNCIAS: PÃES QUE FAZEM E ACONTECEM

Falar do Coco do Ipiranga sem falar da Mestra Dona Lenita é negligenciar, inclusive, a história de nossa mestra Ana do Coco, que está em foco, bem como do seu próprio quilombo, pois, como disse Hooks (2019, p. 141) "[...] desafiando as noções convencionais de uma sexualidade feminina passiva, ela se afirma como uma sujeita

desejante. Rebelando-se contra a domesticidade forçada, escolhe vagar pelo mundo, mantendo-se sem marido [...]".

Para Ana do Coco (2020):

> Tudo que eu sou eu devo muito a minha mãe, a mestra Dona Lenita... pois para mim... ser mestra do coco... me transformar em mestra do coco foi devido a minha convivência com ela, principalmente quando eu voltei do Rio de Janeiro porque da infância eu não lembro de quase nada do coco... eu não lembro de mim dançando coco na infância ou eu vendo coco na infância porque, aos meus doze anos eu fui pra o Rio de Janeiro pra casa de uma tia e voltei com dezoito anos... foi aí que começou a minha participação no coco de roda mesmo. Então, já! Já jovem, né?! E aí foi naquela época em que os idosos só falavam no coco, mas já não se brincava mais... foi quando a gente se juntou e formou de novo o grupo de coco de roda que minha mãe depois passou a liderar (ANA DO COCO, 2020).

Dona Lenita Lina do Nascimento (1940-2015) nasceu no Conde (PB), no dia 9 de abril de 1940. Era a mãe de Ana do Coco, a Mestra Dona Lenita, como foi e ainda é conhecida. Essa mulher preta mestra de coco de roda foi cantadora, compositora, rezadeira, agricultora e uma grande ativista política na luta da resistência quilombola na Paraíba. Com efeito, a liderança da Mestra Dona Lenita, no Quilombo do Ipiranga, sempre transbordou juntamente com o seu coco de roda para inúmeros territórios paraibanos de resistências nas lutas agrárias como forma de cooperatividade e afetividade.

Primeiro ela foi presidente da Associação dos Agricultores de Barra de Gramame de 1987 a 1993. Nesse interim, a Mestra Dona Lenita também foi membra da Comissão Pastoral da Terra (CPT), que lutava pela reforma agrária no Conde e na Paraíba como um todo. Nesse processo de lutas pela reforma agrária dentro dos quilombos, Dona Lenita foi indicada pelos seus pares quilombolas a concorrer ao cargo de prefeita da cidade do Conde (PB), pelo Partido dos Trabalhadores (PT), no ano de 1988. Partido este, que ela ajudou a fundar nessa região. Apud Henrique Sampaio (2001, 158-159), Dona Lenita explica como fundou o PT do Conde e aceitou a candidatura à prefeita:

> Quando a gente começou, aí Nanã foi quem começou a trabalhar pra fundar o PT. Depois Nanã começou com aquelas sujeiras com tudo aí deixou o partido

> cair. Aí depois – Vamos fundar o PT, vamos fundar o PT. Aí lá em casa tinha uns cinquenta trabalhadores, cinquenta a setenta trabalhador. Aí como é que vamos fazer? Não tinha conhecimento de política que não tinha e medo. Naquele tempo não existia... E quem falasse em política aqui dentro, Ave Maria! Os poderosos mandavam dar uma surra. Aí quando foi dessa vez dissemos: - Vamos fundar. Fundamos o partido. Vamos lançar candidato a prefeito. Quem vai e quem não vai. Aí ninguém queria enfrentar a fera, era uma fera. Ninguém queria enfrentar. Aí o povo – Lenita – Aí eu não, eu não. É e não é, é e não é. Aí o povo Lenita, Lenita, Lenita. Aí eu entrei na casa de mamãe, tomei um cafezinho e quando voltei olhei para aquele povão e assim eu conheci que era um teste, né? Era um teste que eles queriam fazer. Que era somente como se dizer quebrar a corrente. Aí eu olhei para eles e disse: Olha agora eu faço como a carta de Pero Vaz de caminha (sic) sendo para o bem de vocês eu fico, eu aceito. Aí bateram muita palma. Aí lançaram a chapa. Eu, candidata a prefeita e Marco a vice [...] (SAMPAIO, 2001, p. 158-159).

Há muitos rumores de que essa eleição tenha sido fraudada, pois, a quantidade de apoios que Dona Lenita tinha era perceptivelmente maior do que a de seus adversários. Para tanto, vejamos esse depoimento apud Sampaio (2001, p. 160):

> Eu (...) vi dentro daquele fórum de Alhandra as urnas tudo com sinal de aberta. As urnas que tinham ido daqui do Conde. Os mesários chamavam um juiz: - seu juiz olhe aqui. Não pode contar a gente não tem nada com isso não. (...) Esse juiz pulava tanto quando saía a maioria de voto para Aluízio que só você vendo. Aí eu digo: - como é que um juiz pode torcer por um lado ou por outro. Você já começava a perceber que havia roubo ali. E ele quando eu ficava impaciente levantava e perguntava ao delegado: -Delegado e aí nessa urna aí eu vou ter minha maioria? O delegado já sabia que ele tinha maioria. E como é que o delegado sabia se o delegado não tinha botado voto ali. Aí o filho dele: Pai e aí? Não meu filho não se preocupe não que eu vou ter quarenta e cinco votos, saía os quarenta e cinco votos que o delegado havia dito. E uma daqui do Conde com o voto do pessoal de Caaporã. Como foi que houve essa mistura?". (SAMPAIO, 2001, p. 160).

Nesse sentido, a filósofa Sueli Carneiro (2009, p.52) escreveu um importante artigo sobre mulheres negras no campo da política. Nesse processo, ela identifica o racismo e o sexismo patriarcal como os maiores obstáculos inibidores do protagonismo feminino negro nas esferas do poder sociopolítico e econômico. Segundo esta pensadora:

> O racismo é assim, cruel. Ao instituir a superioridade de um grupo racial e a inferioridade de outro, gera diversas perversidades. A excelência e a competência passam a ser percebidas como atributos naturais do grupo racialmente dominante, o que naturaliza sua hegemonia em postos de mando e poder. (CARNEIRO, 2009, p. 52).

Isso é o que Carneiro denomina de “asfixia social”, que tem entre as mulheres negras suas principais vítimas. Contudo, as mulheres quilombolas vêm lutando para mudar essas situações em árduas lutas diárias. Ana do Coco foi candidata a vereadora por duas vezes, primeiro nas eleições municipais de 1988 e depois no ano 2000. Infelizmente, nossa mestra não foi eleita, mas, dentro desses campos de batalha vinha se fortalecendo para se firmar enquanto mestra do seu quilombo. É sintomático o descompasso do protagonismo feminino, sobretudo negro no âmbito dos cargos de representação política. Contraditoriamente, mesmo sendo protagonistas nas suas comunidades em posição ativa de liderança, estas ficam a margem dos quadros de representação política na esfera municipal, estadual e federal.

Mas, mesmo tendo perdido as eleições em escusos processos eleitorais, Mãe e filha seguem firmes atuando nas comunidades quilombolas com toda força e coragem matripotente. Nesta jornada elas passaram por dias muito difíceis, onde Dona Lenita enfrentou inúmeras ameaças de morte. Segundo Ana do Coco (2021*), “[...] minha mãe foi mesmo marcada para morrer... a gente tinha muito medo... mas seguia com a coragem dela [...]”*. Nesses tempos idos, o Coco de Roda do Ipiranga, ainda era conhecido como Coco do Gurugi e tinha como mestre o senhor Luiz de França. Mas, após a morte do Mestre Luiz de França, no ano de 1995, naturalmente Dona Lenita assume a liderança do coco. Segundo Ana do Coco (2020):

> O coco de roda perdeu um líder muito importante quando morreu seu Luiz de França... mas minha mãe junto com minha tia Lenira já tinham toda uma força para serem mestras... elas cantavam com muita liderança e isso foi o que fez de minha mãe facilmente ser aceita como mestra na comunidade... pois ela sabia cantar os cocos... conhecia de memória muita coisa... pois para tirar uma noite de coco de roda é preciso ter uma memória muito boa para cantar os cocos antigo todos... mas ela também era compositora... não houve resistência de homens para aceitar minha mãe como mestra... muito menos de mulheres (ANA DO COCO, 2020).

Com efeito, Ana aponta para a memória como um dos fatores mais importantes para sua mãe assumir o posto de mestra juntamente com sua força matripotente. A memória nesses casos é um valor étnico imprescindível, posto que, é pelas oralidades que esses conhecimentos circulam. Trata-se da confirmação da hipótese da “performatividade cotidiana” do coco de roda, que se vale da intersecção desses valores étnicos ancestrais com as vicissitudes desejantes da contemporaneidade produtiva das

mestras nos seus cotidianos performáticos. Reitero que a performatividade cotidiana é a roda vida da circularidade das performances eventuais, uma ciranda de lutas. É nessa circularidade das performances eventuais que o coco de roda é produção diária, isto é, uma performatividade cotidiana, que eclode nesse ponto culminante como o palco das festas, ou mesmo numa performance dentro de uma área de conflito. Vejamos essa fala de Ana do Coco (2020) quando narra um sério confronto com as autoridades policiais:

> Então, o pessoal de Muitos Rios é uma comunidade que é bem pequenininha que fica lá em Alhandra... a gente estava aqui no Ipiranga quando recebemos o aviso de que a polícia ia despejar esses companheiros de lá e eles pediram ajuda... pediram apoio e aí a gente sai com a CPT articulando os trabalhadores daqui dessa região... aí a gente juntou aqui três ou foi quatro carros de trabalhadores... eu não lembro exatamente quantos, mas foi em torno de três a quatro carros... e a gente foi pra lá, né? e quando chegamos lá foi uma coisa tão incrível... era uma estratégia de luta que vinha naturalmente assim... quem dizia ó... vai por aqui, vai por ali... só sei que quando chegamos lá, paramos os carros e saímos caminhando com os instrumentos juntos... então a gente entrou na mata e fizemos aquela roda... no meio tava as famílias e a polícia em redor, né? mandando que eles pegassem as coisas e saíssem da área... mas a gente tomou conta da mata e saímos cantando e tocando o coco Samba Nêgo... a gente encurralou a polícia... só via a polícia recuando... recuando e saindo... e foram embora e a gente passou o resto da noite dançando coco... isso foi uma coisa tão incrível, mas tão incrível que eu disse assim, a gente é forte viu!!! a gente é muito forte porque podia ter tido ali de repente um tiroteio e morrer muita gente, mas a polícia preferiu diante de muitos trabalhadores e trabalhadoras unidos... saíram e foram embora... a gente tomou conta do terreiro e fizemos aquele coco de roda maravilhoso... e essa coisa na minha cabeça não apaga... não apaga nunca porque foi um movimento de muita resistência... foram muitas comunidades que nós levamos o coco pra apoiar as lutas... em Muitos Rios, Tambaba, Guruji, Barra de Gramame... e essas são as mais próximas por aqui, né? entre a Alhandra Caaporã. A gente participou de muita luta... claro que nas outras regiões a gente não ia como grupo de coco, né? não era o coco todo que estava ainda... só alguns componentes... mas lá nesse lugares mais distantes... qualquer oportunidade que a gente tivesse... achasse uma lata uma bacia o que tivesse a gente começava a tocar coco... já para essas comunidades aqui vizinhas a gente sempre levava os instrumentos... era sempre essa coisa... essa alegria... fomos fazer esse movimento no INCRA também, no Palácio do Governo... a gente apanhou muito da polícia (ANA DO COCO, 2020).

Dentre esses momentos em que o coco de roda se torna companheiro dos campos de batalhas dos assentamentos, a filha de Ana, a Aniela (2021) nos conta:

> As lutas por terra aqui eram muito relacionadas a questão da violência... então... ela nunca trazia a gente com ela... a gente sempre ficava na CPT... fomos criadas boa parte dentro da CPT... quando minha mãe saia pra fazer mandados... a gente ficava as vezes com umas meninas... umas cozinheiras

> de Mituaçu que é o outro quilombo aqui próximo... A gente ficou algumas vezes até com Frei Anastácio por ele também não poder ir por ser uma pessoa marcada ... ela não trazia a gente pra essas rodas de coco ligadas aos conflitos de terra... ela só trazia a gente para as datas comemorativas... que eram as festas juninas e de fim de ano... aí... esses cocos que era de festa... ela trazia a gente porque sabia que a gente podia ficar à vontade (...) mas, era bem comum todas essas questões no campo por luta de terra acabar com uma roda de coco... mas pra esses a gente não ia (ANIELA, 2021).

De fato, para Ana ser uma mestra do coco de roda foi e ainda é sem sombras de dúvidas entre muitas tensões, pois, Ana do Coco (2021) "[...] quando nos veem apenas nas festas... acham que o coco é apenas isso... mas é porque não sabem das lutas... inclusive para ter o lugar pra brincar o coco é mais uma luta como hoje estamos enfrentando... convencer os jovens a continuarem é sempre uma luta também [...]. Mas, no seu processo debutante a mestra, Ana tinha como guias as matripotências do seu quilombo e isso fica claro em suas falas quando cita sua mãe, sua avó e suas tias como pretas potentes. Nesses processos, o devir-negra é o movimento transgressor inicial que brotou e brota dos aquilombamentos. São potências que desestabilizam, a base da estrutura social racista e heteronormativa, pois, segundo Alves (2017, p. 3) "[...] quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela, porque tudo é desestabilizado a partir da base da pirâmide social onde se encontram as mulheres negras, muda-se a base do capitalismo [...]".

Para Jurema Werneck (2020, p. 2):

> Mulheres potentes são um combustível de esperança em dias melhores e sociedades mais justas, sabemos. Sobretudo quando somos negras e indígenas, quilombolas, faveladas, transexuais, quando somos aquelas que precisam mover o mundo a partir das margens. Somos desafiadas a romper tantas barreiras para construir, apoiadas nos ombros umas das outras, o nosso protagonismo. Em pleno século XXI, com a farta oferta de informações, os movimentos de afirmação conseguiram, ao menos, denunciar injustiças em alto e bom som e não há quem encontre evidências para contestá-las, mas ainda neste momento é difícil (re) conhecer e homenagear as que construíram o que temos hoje... (JUREMA WERNECK, 2020, p. 2).

São mulheres de muita referência para nossa Mestra Ana do Coco. E nessa convivência, primeiramente, Ana passa a ser contramestra ao lado de sua mãe como ele nos conta:

> *Primeiro eu fui contra mestra... quando minha mãe assumiu o posto de mestra do coco eu passei a cantar com ela... eu era muito tímida... mas foram nas lutas que eu aprendi junto com ela a falar e cantar no microfone... eu fui me soltando aos poucos com a força que ela me dava... foram muitas lutas dentro das comunidades junto a Pastoral da Terra... nos assentamentos... discursando para os companheiros e companheiras sobre os seus direitos... e cantando e dançando coco... foi assim... junto de minha mãe nas lutas que eu fui aprendendo a ser mestra do coco de roda... e aprendi que ser mestra era mais do que cantar e dançar coco... era assumir a luta quilombola tendo o coco a frente (ANA DO COCO, 2020).*

E segue,

> Essa coisa de se assumir como mestra mesmo... foi quando a minha mãe faleceu, né? porque até lá eu era contra mestre... eu era uma discípula dela, né? e aí a partir do momento que ela falece aí eu recuei, né? Eu parei... fiquei muito mexida, muito tocada, né? e a gente tinha uma afinidade muito grande ela e eu, né? Eu fiquei bem mal, né? e aí... a partir do momento em que a minha família disse... que a minha mãe disse que, no dia que a gente não continuasse essa cultura dela... que ela gostava tanto... ela ia saber que tinha morrido... então você tem obrigação de continuar essa história... E aí foi que eu parei... me senti um pouquinho forte e disse, vamos continuar então... ela morreu em abril 15 de abril de 2015... aí... mês de junho a gente retorna, né? Retoma... aí eu lembro bem que cantamos o coco, né? Fizemos a festa para o povo a noite toda e... no outro dia uma pessoa que eu não lembro quem foi disse assim, "você estava cantando mas a voz era da sua mãe"... aí, eu achei aquilo tão interessante o quê ela disse... que era a voz de Dona Lenita que estava ouvindo... então, é uma coisa que a gente não sabe explicar, né? mas aí é isso... Eu fui mestra na porrada, na dor, né? ela passou um bocado de tempo doente eu ia assumindo as coisas por ela, né? mas ainda não tinha esse título de mestra... era como se eu tivesse ainda representando ela... eu estava representando a Mestra Dona Lenita, mas não era mestra Ana ainda, né? e aí a partir do momento que ela se vai... aí eu tive que na marra, né? Fazer, assumir esse papel, mas eu acho que mestre a gente nunca está preparada... nunca tá pronta... nunca é mestra por completo... a gente aprende com um menino de dois anos aqui... que dá uma aula pra gente (risos)... acho que isso é continuo... ninguém tá preparado não... ninguém tá por completo... ele é moldado noite e dia... ele é moldado todos os dias... é como se fosse feito de barro mole, né? todo dia recebe uma carguinha de sol... de vento... e vai (risos) (ANA DO COCO, 2021).

Com sua aguçada cosmopercepção Ana vai demonstrando que ser mestra é de fato uma construção cotidiana. Compreender a produção do desejo a partir dessas falas foi mais verídico e mais forte do que uma mera teorização aqui nessa tese. Com efeito, fazer-se mestra do coco é se fazer todo dia, segundo Ana. Nesse processo de iniciar o ofício de mestra, percebe-se que o desejo de sua mãe transbordou e envolveu Ana. Trata-se de uma Matripotência transbordante, que incita à produção de novas Matripotências.

Outro sim, é que o coco de roda para Ana nunca foi puro entretenimento, embora ela reforce que o coco traz muita alegria, e que pode e deve entreter também. A força que Ana exerce a partir de sua condição de mestra vai confirmando as hipóteses de que o coco de roda gera protagonismos femininos negros, através de lutas interseccionadas que perpassam a sua performance de palco, pois, este participa ativamente nos processos de conquistas e defesas quilombolas como estamos constatando nas falas de Ana.

5.5 MESTRA ANA E A ACADEMIA

Nos anos seguintes, Ana do Coco (2020) fez faculdade de geografia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no período de 2005 até 2010. Segundo ela:

> As pessoas mais jovens não me ajudavam muito... achavam que eu não tinha nada para contribuir... e nem me conheciam direito e por isso tinham preconceito... Mas quando chegou o momento de tratar de assuntos sobre reforma agrária e lutas por terras... aí todos perceberam que eu era (risos), pois a professora viu na minha fala histórias verídicas (ANA DO COCO, 2021).

Ana trabalhou por 10 anos como secretária da Pastoral da Terra. Sua experiência dentro no campo empírico foi o que lhe motivou a permanecer no curso e terminar os estudos acadêmicos no ano de 2010. Segundo ela:

> Em 1988, quando teve o assassinato de Bila... Frei Anastácio me convida para ser a secretária da Pastoral de Terra... Bila foi enterrado e no dia 30 de março... e então no dia 1 de abril de 1989 eu fui convidada para ser a secretária da Pastoral da Terra... e aí passei dez anos como secretária... e quando eu tava na secretaria tinha uma tia minha que cuidava das minhas filhas em casa... e finais de semana ao invés de eu ficar em casa eu ia para os assentamentos... pra os acampamentos cuidar das crianças, dar aula... cantar dançar coco com as crianças... e chegou aquele ponto do marido mandar eu escolher, né? Ou ele ou a luta aí... como já disse... ele foi muito sem sorte de fazer uma pergunta dessa... aí... eu não pensei duas vezes... eu digo eu prefiro a luta (risos)... e ele não assumiu a paternidade e eu segui sozinha como mãe... mas os assentamentos era a minha vida... eu vivi pra isso durante muito tempo (ANA DO COCO, 2021).

Portanto, a formação de Ana se dá primeiramente dentro do processo real de lutas pela reforma agrária. Quando chega na Academia ela se depara com teorias e discussões que ela tinha conhecimento de causa. Eis porque nesse exato momento dessa escrita de tese, sua fala e a de Vó Mera indubitavelmente devem interseccionar esse trabalho, pois são epistemologias que nos trazem uma realidade brasileira que merece ser contada. Sem dúvidas é um legado de muitas lutas. Não há como negar essa coragem e entrega para salvar vidas, isto é, dar a própria vida para salvar outras. Em todo caso, essas histórias não estão aqui para reforçar o mito de que a mulher negra tem que ser sempre a mais forte, ou seja, a que tudo aguenta. Como diz Sueli Carneiro (2017, p. 55-56):

> Mas isso tudo perpetua um imaginário que faz com que as mulheres negras sejam muito penalizadas por essa coisa de mulheres fortes, que tudo aguentam, que tudo suportam. Acho que a expressão disso é o discurso da Sojourner "E eu não sou uma mulher?". Aquele discurso revela também o lado perverso disso. Somos mulheres que lutam, mulheres guerreiras, mulheres que nos trouxeram até aqui, mas a um custo incomensurável. Há tanto a coragem e força com que fomos revestidas, mas também a opressão que existe nisso. Eu costumo falar para as jovens negras, quando tenho a oportunidade: nós temos que lutar pelo direito à fragilidade. Está na hora de as mulheres negras reivindicarem isso (CARNEIRO, 2017 p.55-56).

A assertiva de Sueli Carneiro (2017) me trouxe à uma reflexão interseccionada para com todas as irmãs pretas do mundo. De fato, histórias como essas que estão aqui são reais, mas não devem alimentar o mito de que tudo a mulher preta deve suportar. A Academia precisa acordar para essas questões sutis que podem retroalimentar o mal estrutural do racismo e do sexismo que continua impregnando nossa sociedade brasileira. No entanto, essas são as duras realidades dessas mestras pretas que atravessam esse estudo.

5.6 MESTRA ANA E A NOVA FESTA DO COCO: UMA ECONOMIA SOLIDÁRIA

Quando Ana assume o posto de mestra, a festa do coco de roda do Quilombo do Ipiranga começa a ganhar outra conotação "menos comunitária". Mas, para Ana,

primeiramente a mudança teve uma importância muito grande, no que diz respeito a divulgação e expansão do Quilombo do Ipiranga. Ana queria que as pessoas do Ipiranga se identificassem como negras e assumissem o Ipiranga como mais um quilombo da área rural do Conde. Segundo ela, o coco de roda teve um papel fundamental nessa mudança do nome de Coco do Gurugi para Coco do Ipiranga, bem como na consolidação do reconhecimento do Ipiranga, como mais um novo quilombo perante a Fundação Palmares e ao INCRA, apesar deste segundo órgão ainda não ter emitido a certidão de posse final. Para Ana do Coco (2018):

> Falar do Quilombo do Ipiranga sem falar do coco de roda a história não fica completa...quem trouxe essa visibilidade...quem trouxe a importância que o quilombo tem hoje foi justamente o coco de roda...foi quem trouxe a nossa identidade de volta porque a gente não se reconhecia como Ipiranga (ANA DO COCO, 2018).

Ana nos revela em seu discurso como o coco de roda junto a força do seu protagonismo de liderança contribuiu para a conquista do seu território quilombola, isto é, o coco de roda foi a pulsão inicial para esse novo processo de aquilombamento. Mas, foi o devir-negra de Ana que invocou a sua comunidade para o autorreconhecimento e conquista documental da terra a partir prática do coco de roda. Trata-se de uma Matripotência desejante, que tem a habilidade de mestra para interseccionar valores étnicos com as vicissitudes contemporâneas do seu quilombo. Assim, num exercício de afetividade, espiritualidade e cooperatividade, a matripotente Ana do Coco ressignifica a festa, no desejo intenso de potencializar economicamente o seu quilombo. Nesse sentido, para Robertson[18] (2008, p. 384):

> A performance musical nos proporciona uma via de acesso para entender como as pessoas alcançam o que desejam dentro do seu próprio entorno, como põem em cena suas pressuposições e relações com os outros e como desafiam às autoridades (ROBERTSON, 2008, p. 384).

[18] Tradução nossa: *La performance musical nos proporciona una vía de acceso para entender cómo la gente alcanza lo que desea dentro de su proprio entorno, cómo pone en escena sus presuposiciones en relación con otros y cómo desafía la autoridad.*

Nesta perspectiva reconhece-se que a música não só absorve valores sociais, mas também, tem um grande poder de imprimir valores sobre diversas esferas de uma sociedade. Desse modo, a música pode criar, ampliar, limitar, modificar e desestabilizar as condições de quem interage com ela. Ainda para Carol E. Robertson (2008, p. 383):

> A música e os diferentes comportamentos que lhe são inerentes, nas mãos dos seres humanos, podem limitar ou ampliar o acesso e o conhecimento social, ritual e político de mulheres, homens e crianças. A manipulação do significado musical e das situações de performance é uma pedra angular da organização social, pois todos os povos reconhecem a necessidade de estruturar suas vidas e os privilégios do outro através da dramatização dos princípios que regem uma ordem ideal (ROBERTSON, 2008, p.383)

Neste sentido, percebe-se que a partir da fala de Ana do Coco, a importância que teve a prática do coco de roda para o autoreconhecimento do seu quilombo, e que teve como desdobramento a aquisição da certidão do Novo Quilombo do Ipiranga emitida pela Fundação Palmares no dia 08 de setembro de 2006. A partir de então, mudanças começaram a acontecer quando passaram a se reconhecer como “Coco do Ipiranga”.

Mudanças sempre incomodam, sobretudo, quando temos uma perspectiva romantizada das coisas. Como disse, as cosmopercepções das mestras é o que move esse estudo, pois, nenhuma outra cosmovisão terá a mesma validade. Romantizar o coco de roda como uma festa, que deveria permanecer no âmbito “comunitário” é desmerecer os desejos alheios das personagens autóctones dessas comunidades. Outro sim, é a ideia insidiosa de descaracterização, quando as coisas tendem a mudar naturalmente dentro de qualquer cultura mundial, pois, a instabilidade de uma cultura é instável. Pode parecer paradoxal, mas essa máxima é real. E essa realidade eu estou constatando a partir das práticas dessas mestras que deslocam uma ideia fixa de como “é” o coco de roda, pois, pelo o que consta a partir de suas cosmopercepções, ele, o coco de roda, está sempre “sendo”. Dito isto, acredito que quem mais conhece e pode falar sobre o coco de roda são as personagens que o fazem, e sobretudo não há uma única forma de se fazer essa manifestação afrodiaspórica. Portanto, quando Ana desloca o sentido “original” da festa ela tem um propósito que em muito se coaduna com a ideia de “desalienação autêntica”, principalmente quando ela busca transformar a prática cultural do seu quilombo em uma

atividade de Economia Solidária[19] Ana do Coco (2021) nos conta sobre o dinamismo da festa quando sofreu essas mudanças:

> Era um dinamismo muito grande, muito forte, né? a gente lá no nosso espaço estava muito inquieta porque começou com essa ideia de virar um centro comercial, né? não só para minha família, porque o espaço foi feito no sítio da minha família, mas isso não quer dizer que era só para minha família negociar... era para o povo das comunidades quilombola do Gurugi e do Ipiranga (ANA DO COCO, 2021).

Com efeito, trata-se de um dinamismo matripotente. Nessa fala Ana deixa claro a presença da cooperatividade, como um valor étnico quilombola essencial, sobretudo, quando este se expande para além dos laços de filiação. Portanto, a transformação que Ana provoca na festa do coco pode ser compreendida como uma desterritorialização. De fato, o que acontece é uma desterritorialização, mas toda desterritorialização procede de uma reterritorialização. E essa reterritorialização em muito se deve a presença dos valores étnicos como marcas qualitativas que permeiam o Quilombo do Ipiranga como o próprio desejo de cooperatividade que Ana exprime na sua fala sobre o espaço "comercial" da festa: *"[...] era para o povo das comunidades quilombolas do Gurugi e do Ipiranga... não só para o Ipiranga* (ANA DO COCO, 2021). A Matripotência de Ana suscitava uma intersecção entre os quilombos do Conde para a criação de uma economia solidária, no entanto, ela revela:

> Mas, depois a minha própria família foi tirando as pessoas, né? Recebendo as pessoas de cara feia e as pessoas foram desistindo de ir para botar suas barracas... e aí aquilo inquietava muito porque o espaço não foi feito para minha família... foi feito para o povo... essa ideia de cooperação e de coletividade foi se perdendo... e não era pra isso (ANA DO COCO, 2021).

Segundo Ana, *"[...] uma mestra assume poderes e toma decisões que podem trazer ônus e bônus [...]"* (ANA DO COCO, 2021). São produções de desejos que

[19] A Economia Solidária tem o objetivo de criar atividades econômicas sustentáveis. Isso deve ser gerido com base na cooperação entre os seus agentes. Trata-se de uma perspectiva que valoriza sobretudo o desenvolvimento local a partir das potencialidades produtivas que geram relações sociais emancipadoras e equitativas.

imprimem uma marca qualitativa aquela pessoa que o faz. Segundo Ana do Coco (2021):

> Esse comércio familiar estava me dando muito trabalho, porque eles achavam que era só botar sua barraca vender seu produto, botar o lucro no bolso ir embora, né? Então o ônus ficava todo para Ana e o bônus era deles, né? porque eu tinha de oferecer minha casa como hotel... teve uma vez de ficar trinta pessoas lá em casa... era janta era café da manhã... e eles só vinham botar suas barracas, botar seu lucro no bolsinho e irem embora... e não era isso o propósito daquela festa, né? (ANA DO COCO, 2021).

Os valores étnicos estavam estremecidos e isso provocou uma desterritorialização do coco de roda e da própria Mestra Ana, que preferiu sair de sua própria casa por ter se tornado difícil aquela convivência diante de tal situação de conflito:

> Essa mudança da mestra Ana da sua casa, né? pra morar aqui na casa rosa... ela se deu por dois motivos, né? O primeiro motivo foi a questão da desavença com partes da família por conta de... da gente não poder mais usar o espaço lá embaixo que foi feito com muita garra, com muita luta, né?... muito sofrimento... e a gente investiu o dinheiro de vinte de dois projetos... de dois editais que a gente ganhou, né? Os editais eram para os mestres então os mestres podiam usar aquele edital a seu favor... melhorar um pouco sua vida... empregar na sua saúde, mas a gente preferiu empregar num espaço onde ia ser as festas do coco, né? um espaço social, até da comunidade... e aí depois de seis anos desse espaço pronto... a gente é proibido de brincar nesse espaço... então eu fiquei muito chocada, muito triste com isso... e aí fiquei desgostosa do local mesmo porque a gente tinha que estar lidando com aquelas pessoas que fizeram isso, né? E... eu fiquei muito chateada (ANA DO COCO, 2020).

Ana demonstra que sentiu um forte impacto negativo sobre suas ideias e desejos coletivos que abalou a sua atividade de mestra. Ela deixa claro que seu devir-negra respira a energia do coco de roda e segue desejando produzir novos espaços para a essa produção. E sobre ficar sem fazer coco de roda, Ana do Coco (2020) nos fala:

> Ficar sem fazer coco de roda é como uma loucura, né? É um estágio de loucura... é complicado, né? mas a gente não tá parado não... a gente tá indo brincar em outras comunidades... na comunidade de seu Zé cutia... lá em Jacumã... a gente tá indo... fomos a 15 dias atrás para Barra de Camaratuba... foi lindo lá... então a gente está indo, tá cantando e tá dançando coco...

> acabamos de fazer uma saia nova que tá tão linda!... e a gente tá doido pra ser amostrar (risos)... e é isso (ANA DO COCO, 2020).

Com efeito, Ana não desistiu de continuar fazendo o coco e muito menos de produzir um novo espaço para uma convivência comunitária quilombola, isto é, um espaço de cooperatividade, afetividade, espiritualidade, valores étnicos que se corporificam na dança e na musicalidade do coco. Trata-se de uma circularidade desses valores, que sempre seguem interseccionados com as vicissitudes desejantes das mestras, pois, isto implica em sempre estar produzindo numa profusão cotidiana onde o passado jamais será uma repetição estática. Nesse processo, Ana entra numa sujeição, isto é, em um aquilombamento, onde ela sai de um espaço do coco, mas o coco não sai dela, sobretudo quando seu devir-negra dobra essa situação, e em linhas de fuga sai para produzir novos espaços existenciais para o coco de roda. E sobre esse novo espaço, ela nos conta:

> Então, o novo está assim... uma boa parte do dinheiro reservado está prontíssimo... o que está faltando é o documento do terreno que já foi doado em cartório e já está comigo... mas o pessoal não me entregaram ainda esse terreno, né? A dona agora resolveu lotear e vender... e ela disse que eu espere um pouco mais porque a gente vai fazer uma medição... e tem um pedaço que não dá um terreno então eles querem nos dar e isso vai aumentar o tamanho do nosso terreno... mas essa espera já vai com cinco meses e a gente louco para começar esse material... temos pedreiros a postos, né? Tudo... só falta dizer assim... Está aqui o terreno (risos)... tenho pra mim que lá vão ser quatro barracas e só uma será permanente que é o das biojóias... as outras eu quero que seja rotativa... então esse mês três famílias vão botar suas barracas... no outro mês mais três... no outro mês mais três... assim... pra não dá aquele sentido de posse, né? (ANA DO COCO, 2021).

Está claro que Ana tem uma preocupação básica em potencializar sua comunidade. Não se trata de uma espetacularização, sobretudo porque o movimento parte do âmago do quilombo, isto é, do devir-negra da mestra Ana. Trata-se de uma quebra da folclorização, pois, o coco está vivo e é atual. Há uma intersecção de forças entre as ancestralidades e a vicissitudes contemporâneas que formam uma amalgama real de valores intrínsecos que podem ser produtivos para si. Para Nascimento (1980, p. 206):

> Por sua vez, no sentido de “compreender” o trabalho criativo do africano ou afro-brasileiro, os críticos formados sob os critérios estranhos da sociedade branca dominante necessitam preliminarmente esvaziá-los de seu valor

> intrínseco, conseguindo perceber neles somente aquelas características recomendadas pelo etnocentrismo original que os inspira e guia na classificação do que seria "primitivo", "cru", "tosco" ou "arcaico". Emersos de um contexto espiritual, social e religioso – além de uma herança formal específica – os quais se conjugam para compor uma perspectiva senão oposta, pelo menos radicalmente diferindo daquela de essência ocidental ou ocidentalizada, o produto artístico do negro, por tudo isso, tem sido marginalizado, banalizado ou recebido uma forma de "valorização" que mais se confunde com o desprezo e o desdém (NASCIMENTO, 1980, p.206).

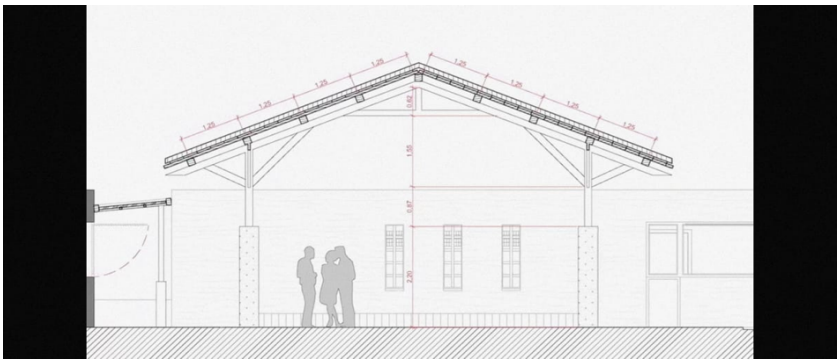
Entender o coco de roda na sua contemporaneidade foi um dos propósitos que moveu esse estudo. Mas, nesse processo de produção de coco de roda no Quilombo do Ipiranga, a Matripotência de Ana do Coco está sempre sendo atravessada pelos valores étnicos ancestrais de espiritualidade, cooperatividade e afetividade. Por isso, no tocante ao espaço coletivo para o desemboque das produções culturais, a ideia de "posse" para Ana foi desagregadora, visto que, era um lugar que deveria e deve ser cooperativo.

Nessa luta, o devir-negra de Ana do Coco parte para uma práxis da negritude, pois, sem romantizar o coco de roda como um fóssil vivo, ela estimula ações de potencialização a partir desse ebó magnífico. Nesse processo, Ana provoca um movimento de desalienação socioeconômica, quando esta propõe um modelo sustentável de economia solidária, que visa potencializar as produções dos quilombos do Conde. Há um desejo de criar uma cadeia produtiva, para o desemboque do que os quilombolas produzem a partir de suas vicissitudes contemporâneas. Uma ideia que aponta para uma quebra da hegemonia do capital que gera subempregos. Nesse sentido, o novo Centro Cultural que Ana pretende construir continua tendo o coco de roda como o pivô central, isto é, o agregador da cadeia econômica, sobretudo porque este será a atração principal que levará as pessoas para brincarem e consumirem as demais produções quilombolas. Segundo Ana do Coco (2021):

> *Sim, o coco é o agregador de toda essa cadeia econômica. A nossa ideia é transformar esse espaço num espaço social, mas também num restaurante rural... um restaurante rural onde todo mês alguém assuma ele, né? Então... esse mês eu quero mostrar a minha culinária... então você vai assumir esse mês o restaurante e no próximo mês outra pessoa, outra família... entendeu? Para que a gente faça essa rotatividade positiva... para que as pessoas cheguem e provem aquela comida... as pessoas se sintam bem ali naquele espaço... ver as biojóias sendo feitas... e quem quiser participar da oficina de biojóias pode entrar... será um espaço bacana... um espaço que fica entre três comunidades, duas escolas... onde a gente vai atender alunos, atendendo as pessoas num espaço dinâmico (ANA DO COCO, 2021).*

Abaixo apresento duas imagens do projeto do novo espaço para o coco de roda do Quilombo do Ipiranga, que está sendo desenvolvido por alunos bolsistas do PROBEX do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPB.

Imagem 8 – Projeto do novo espaço para o coco de roda[20]



Fonte: Instagram do projeto

Imagem 9 – Projeto arquitetônico do novo pavilhão do coco de roda do Quilombo do Ipiranga

Fonte: Instagram do projeto

Com base no pensamento de Fanon (2008), acredita-se que a postura de Ana do Coco é desalienante, sobretudo, quando desmistifica a ideia romântica de que o coco de roda não pode provocar transformações socioeconômicas. Com efeito, o que Ana

[20] Instagram do Projeto. Disponível em: https://bit.ly/3Hho1N1. Acesso em: 20 out. 2021.

apresenta é um desejo de expandir as potencialidades que seu quilombo e os demais circunvizinhos possuem, e que podem gerar uma cadeia econômica solidária. Para Luana Vilutis (2010, p. 17) sobre Economia Solidária:

> É igualmente necessário considerar que essa produção cultural também movimenta um conjunto de sujeitos e redes sociais que são calcadas em identidades territoriais e muitas vezes se organizam em sistemas produtivos com lógicas próprias de funcionamento, alimentadas por relações solidárias e cooperativas, que nem sempre são mensuráveis em estudos e pesquisas econômicas nacionais. (LUANA VILUTIS, 2010, p. 17).

Existe uma lógica própria para essas organizações socioeconômicas, que nascem do pensamento cooperativo e agregador em movimentos de afetividade. É preciso compreender essas ações de cooperatividade para além da lógica mercantilista, visto que, esse movimento de Ana visa somar para potencializar valores e experiências quilombolas que são intangíveis, o que pode dificultar a percepção de quem faz mensurações puramente econômica em termos financeiros. Com efeito, pensar a desalienação negra como um movimento, que deve atravessar a esfera socioeconômica foi um dos propósitos do pensamento de Frantz Fanon (2008), isto é, a construção de uma negritude não romantizada, que busca a partir de uma práxis ser participativa em todas as esferas sociais, não se bastando a estereótipos engessadores das múltiplas potencialidades que remontam as culturas negras. Mas aqui, parte-se das Cosmopercepções de Ana do Coco e Vó Mera, que demonstram que suas matripotências propõem o fortalecimento comunitário de si e de seus quilombos, a partir da prática do coco de roda.

5.6.1 DESDOBRAMENTOS MATRIPOTENTES

Agora, vê-se mais um importante desdobramento da Matripotência de Ana do Coco, que foi a criação do “Coletivo Aqualtune”. Segundo Ana do Coco (2020):

> O coletivo surgiu de uma ideia, né? eu e mais dois amigos, Ana Luiza e Alessandro... foi pra a gente dá aula de reforço... porque a gente via que as

> chances dos jovens negros entrarem na universidade, mesmo com as questão das cotas era muito difícil, né? E principalmente naqueles cursos mais importantes que só os filhinhos de papai ocupavam, né? como medicina, engenharia, biologia... a gente via as dificuldades do nosso povo de chegar nesses cursos, né?... então, a gente começou a pensar em aula de reforço e aí surgiu essa oportunidade de criarmos o "Coletivo Aqualtune"... e a gente na festa do coco a fazia o chamado para os professores... para as pessoas que vinha brincar no coco de roda... então eu dizia, galera a gente está com um curso de reforço escolar pra negrada que quer entrar na universidade!!! a gente tá precisando de professor de biologia, de geografia, de história, de inglês, de espanhol... a gente precisa de professor de redação, de português... e aí as pessoas iam aparecendo e dizendo, mestra eu sou professor e quero participar desse projeto (ANA DO COCO, 2020).

Observa-se que para anunciar a proposta do curso Ana do Coco utilizou justamente o momento da festa do coco de roda, ou seja, o coco de roda sempre como esse pivô central de lutas cotidianas. Isso vai comprovando a tese de que o coco de roda emancipa as mestras e se desdobra em emancipações coletivas das suas comunidades, a partir dos seus devires-negra. Nessa jornada, Ana conseguiu por meio de seu protagonismo de mestra mover pessoas, para em cooperação afetiva desenvolver um movimento educacional no seu quilombo. Atentemos para essa ação matripotente que se move interseccionada aos valores étnicos da afetividade, cooperatividade e a espiritualidade da mestra. Segundo Ana do Coco (2020):

> Assim, a gente conseguiu durante três anos fazer esse movimento... esse trabalho... e o que a gente dava em contrapartida era pão, né?... com as frutas que a gente tinha por aqui... a gente fazia um suco e botava manteiga no pão e fazia o lanche que a gente dava aos professores... depois que a gente viu que a coisa estava dando certo... a gente fez uma parceria com a prefeitura que dava o transporte para aqueles professores que não tinham transporte que geralmente eram alunos da universidade já terminando o curso... e que queriam dar esse ajuda (ANA DO COCO, 2020).

Com efeito, a desalienação que a Matripotência da Mestra Ana provoca desloca totalmente o centro das estratificações dos povos quilombolas. Seu devir-negra provoca outros devires que saem da falsa negatividade para alçarem voos sociais de libertação. Como fala Ana do Coco (2020):

> [...] e assim em três anos a gente conseguiu colocar onze negros na universidade... inclusive um fazendo direito que hoje é o advogado da comunidade... outra fazendo engenharia de energias renováveis, nutrição...

> então a gente ficou muito feliz com esse movimento... aí veio as dificuldades porque a prefeitura queria que a gente desse o combustível para os transportes, mas a gente não tinha condições né?... e aí demos uma parada, mas de todo ano os jovens procuram a gente e fazem essa provocação, "vamos continuar aquele trabalho !!!" (ANA DO COCO, 2020).

Mas, para tal empreendimento Ana deixou claro, algo como Fanon (2008, p. 47) também propõe: "[...] o importante não é educá-los, mas levar o (a) negro (negra) a não ser mais escravo (escrava) de seus arquétipos", e assim promover uma desalienação autêntica. Segundo Ana do Coco (2020):

> A gente não ensinava só as disciplinas para o Enem, não... a gente ensinava também direito quilombola... a gente ensinava essa coisa de... assuma sua cor... a gente trazia também história da África... a gente trazia para esse lado também que a gente queria conquistar que era o lado da aceitação como negro e negra... essa consciência da negritude também... e foi um projeto incrível... foi incrível e a gente se sentiu assim muito empoderado e empoderando também, né? (ANA DO COCO, 2020).

Outro aspecto importante percebido a partir da cosmopercepção de Ana é que para propor algo para essas comunidades, os diálogos prévios são imprescindíveis, pois mesmo no afã de promover boas ações, se essas não estiverem afinadas com as suas cosmopercepções, pode-se promover um positivismo que reifica as problemáticas provenientes dos racismos e sexismo. Nesse sentido, Ana explica sobre uma ação do Estado:

> A gente não se sentia muito contemplado com esse cursinho do estado porque ele não tinha essa linguagem que a gente tinha, né? junto a esses jovens... porque não era só essa questão de ir para a universidade, mas também essa questão de empoderar... de saber quais são os direitos que você tem... onde buscar esses direitos... isso a gente não vê muito o estado fazendo (ANA DO COCO, 2020).

O que Ana crítica é o positivismo acadêmico, que não estabelece um diálogo com as realidades campesinas. A ideia de uma educação do campo parte justamente desses anseios de estabelecer ações dialógicas com a cultura rural, em todos os níveis. O Coletivo Aqualtune estabelece um micro ação de "educação do campo", que parte de

uma mestra do coco de roda, que também é educadora. Sobre a Educação do Campo no Brasil, discorre Socorro Silva (2015, p. 229):

> A origem desse movimento tem o seu lugar no processo, experimentado por organizações sociais e suas lutas por mudanças no campo brasileiro, e no questionamento da concepção e prática de Educação Rural efetivada no Brasil. Assim, a concepção de Educação do Campo emerge com a dinâmica das lutas dos movimentos sociais por um projeto de desenvolvimento sustentável e solidário para a sociedade brasileira e como questionamento ao modelo monocultural e descontextualizado da Educação Rural (SILVA, 2015, p. 229).

A cosmopercepção de Ana do Coco, traduzida em suas falas, esclarece que sua Matripotência vem exercendo um papel fundamental na defesa do seu quilombo em muitos níveis. Com efeito, a frente do coco de roda, a Mestra Ana do Coco desdobra ações que incita o desabrochar de negritudes potentes. Fica claro que o coco de roda, enquanto uma entidade ancestral interseccionada as vicissitudes desejantes das mestras, formam um uno complexo de forças contemporâneas, que conquistam e defendem quilombos de um modo muito amplo. Salienta-se que esses desdobramentos de ações provocadas pela Mestra Ana atinge os demais quilombos circunvizinhos numa cooperatividade que brota de sua espiritualidade matripotente.

Com efeito, a matripotência de Ana do Coco é uma herança ancestral e umbilical de Dona Lenita. De ambas matripotências, que como disse Nascimento (2002, p. 29):

> [...] sobressai a plena consciência do negro [da negra] de que somente poderá ter um futuro (seguro e equânime) quando houver a transformação de toda a estrutura do país em todos seus níveis: na economia, na sociedade, na cultura, na política" (NASCIMENTO, 2002, p. 29).

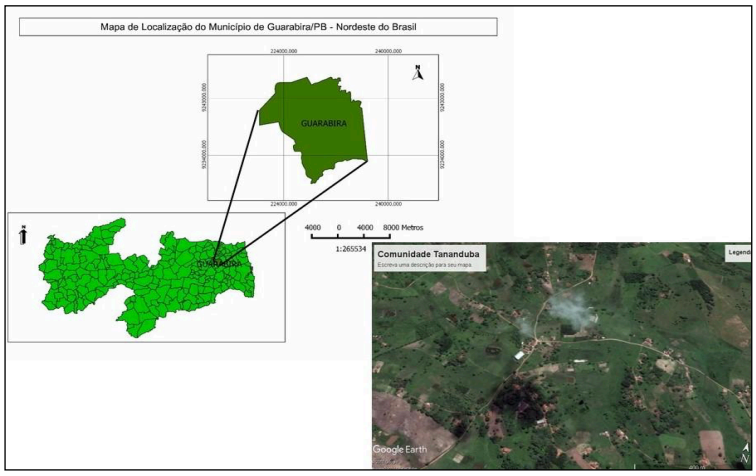
Portanto, como mais uma hipótese, partindo das cosmopercepções e ações das mestras interseccionadas com os pensamentos de Frantz Fanon (2008), Kambengele Munanga (2009) e Abdias do Nascimento (2002), acredito que movimentos como estes que as mestras vêm promovendo, traduz-se em uma "práxis da negritude" que provoca micro processos de "desalienação autêntica", a partir de seus status de mestras do coco de roda, como evidencia os autores: Fanon (2008); Munanga (2009) e Nascimento (2002). Isto é, aquilo que emancipa, fortalece e defende negritudes individuais e

coletivas nos territórios aquilombados dentro da contemporaneidade brasileira pode ser entendido com uma práxis que desalinha e potencializa vidas negras. A seguir entraremos no território de Vó Mera, nossa Mestra Embaixadora e Avó da cultura paraibana.

5.7 VÓ MERA E O AQUILOMBAMENTO URBANO

Domerina Nicolau da Silva é uma mulher preta octogenária, mestra do coco de roda, na Paraíba, que nasceu no dia 24 de dezembro de 1934, no município de Alagoinha, localizado na região metropolitana da cidade de Guarabira (PB). É a região do brejo paraibano onde a pequena Domerina viveu toda a sua infância, mais precisamente na Fazenda Tananduba. Segundo Vó Mera (2021), a economia na época era primordialmente alicerçada no cultivo da cana de açúcar que tinha a mão escravizada como principal motor da usina nos primórdios da Colônia e posteriormente passou a utilizar força de trabalho de seus remanescentes. Nesse sentido, *"[...] a fazenda Tananduba era uma fazenda de cana de açúcar... os antigos escravos trabalhavam lá, né? Depois a gente (risos)... é... mais foi muito sofrimento que minha mãe passou nessas plantações (choro)*.

Imagem 10 – Mapa localização do município de Guarabira (PB)



Fonte: Google e IBGE apud Anais do Congresso Brasileiro de Gestão Ambiental e Sustentabilidade Vol. 5: Congestas 2017, p. 454.

Segundo Vó Mera (2021), a economia na época era primordialmente alicerçada no cultivo da cana de açúcar, que tinha a mão escravizada como principal motor da usina nos primórdios da Colônia e posteriormente passou a utilizar força de trabalho de seus remanescentes. Vó Mera relata que, *"[...] a fazenda Tananduba era uma fazenda de cana de açúcar... os antigos escravos trabalhavam lá, né? Depois a gente (risos)... é... mais foi muito sofrimento que minha mãe passou nessas plantações (choro)"*.

Nesse sentido, a primogênita de Maria Madalena da Silva e João Nicolau Firmino demonstram que aquilombamentos são singulares, mesmo que operem por intersecção, pois, as realidades negras são sempre distintas. O devir-negra de Vó Mera se traduz como uma força matripotente, que na sua contemporaneidade transborda para a sua comunidade do Bairro do Rangel, na cidade de João Pessoa (PB), onde ela atualmente reside e possui um espaço lúdico-cultural conhecido como "Casa de Cultura Vó Mera". Portanto, compreende-se Vó Mera, como uma mulher preta aquilombada, mesmo ela não residindo em um quilombo propriamente dito, isto é, em um território físico rural.

Nesse sentido, foi a partir da cosmopercepção de Vó Mera que eu comecei a refletir sobre uma possível intersecção com o conceito de "quilombismo" proveniente das minhas leituras acerca do pensamento de Abdias do Nascimento. Com efeito, retomando a assertiva de Dealdina (2020, p. 37), "[...] toda mulher negra é um quilombo [...]". Essa máxima de Dealdina nos desloca a refletir que o termo quilombo apenas como representação de um território físico é reducionista. O fato é que o termo quilombo vem sofrendo várias ressignificações, no decorrer da História do Brasil, sobretudo fora dos âmbitos acadêmicos. Várias vezes a mestra Vó Mera (2021) dizia: *"[...] eu sou um quilombo? Alguém já me perguntou isso...e eu disse que sim... eu pensei e entendi que ser um quilombo é está lutando pelo povo negro... e eu sou uma negra que luta aqui do meu lugar [...]"*.

Aceitar a ideia de que uma pessoa aquilombada possui um quilombo, ainda mais quando se autointitula é respeitar, sobretudo, sua cosmopercepção de como o conceito lhe atinge na contemporaneidade. Um conceito pode sofrer alterações nos seus percursos, e, nesse caso, Vó Mera (2020), o altera para a sua auto existência. Trata-se de uma conceituação, a partir de um pensamento que se desenvolve em autoanálise, quando Vó foi interpelada. Um exercício de pensamento conceitual nunca foi privilégio apenas de filósofos e ou cientistas. Para Vó Mera (2020):

> *Minha avó vem dos quilombos... a gente veio dessas pessoas... desses antepassados...tudo que sei veio primeiramente de minha mãe que aprendeu com minha vó que veios dessas pessoas dos quilombos" (VÓ MERA, 2020).*

Com efeito, quilombo, na contemporaneidade, se torna um conceito flutuante que se amarra em cosmopercepções, que podem estar se identificando como: quilombos contemporâneos, seres aquilombados, seres em aquilombamento, ou mesmo, "quilombo de si", como esse pesquisador que vos fala. Com isso, a condição de Vó Mera desloca totalmente o conceito de quilombo para uma expansão do que venha a ser aquilombamentos e mesmo quilombismos.

Na opinião de Abdias do Nascimento (2002) esse movimento pode ser entendido como quilombismos. Foi Abdias quem cunhou o conceito de "quilombismo", em sua obra, "O quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista". Com essa perspectiva, o pensador negro também ressignifica e amplia a ideia de quilombo para a contemporaneidade. Trata-se também de uma práxis da negritude, como pensa Frantz Fanon (2008), que se dá a partir de ações práticas, isto é, uma ideia de força interseccional que brota das bases de lutas cotidianas negras, ou seja, um conceito científico emergente, segundo Nascimento (2002), "[...] do processo histórico-cultural da população afro-brasileira [...]". Para o autor, os povos quilombolas dos séculos anteriores praticavam "quilombismos" que se desdobraram até a nossa contemporaneidade brasileira.

Desse modo, compreende-se que as ações de transmissões de conhecimentos, a partir das práticas da oralidade e corporalidade, que evocam memórias em uma intersecção com as vicissitudes contemporâneas quilombolas, e que dão continuidade às produções contínuas de conhecimentos afrodiaspóricos, pode ser sinônimo de quilombismo. São ações que se dão por afetividades e espiritualidades, em uma cooperação mútua, que fortalece as lutas de resistências cotidianas. Portanto, a ideia de quilombismo ultrapassa as concepções arcaicas sobre quilombos e quilombolas, e fortalece a ideia de aquilombamento, isto é, ações que acontecem em inúmeros espaços territoriais, sob a égide da negritude interseccionada para a autêntica desalienação do povo negro. O quilombismo e outros conceitos se interseccionam nesta pesquisa para melhores compreensões das cosmopercepções das mestras, ao mesmo tempo demonstra

que essas cosmopercepções são dignas de serem reconhecidas, como epistemologias femininas negras que falam por si, mesmo que de forma dialógica.

As ações de Vó Mera não se dão dentro de um quilombo, enquanto espaço físico, mas, em muito se afina com as ideias suscitadas pelo conceito de quilombismo. Ideias estas que se coadunam com os valores étnicos, que foram apresentados no segundo capítulo, e que vêm sendo reafirmados a partir das falas de nossas mestras. Com efeito, Vó Mera é uma preta aquilombada que em devir-negra intersecciona os valores étnicos ancestrais, com suas vicissitudes contemporâneas para produções de desejos cotidianos a desalienação autêntica, ou ainda, um quilombismo matripotente de força feminina negra, que transborda para além de sua negritude positivada, como constatou-se a partir de seus depoimentos. Mas, antes de focar na contemporaneidade de Vó, que é o ponto central, será feito um breve percurso no território da sua infância.

5.7.1 DA INFÂNCIA DE VÓ MERA

Incursionar sobre a infância de Vó Mera é imprescindível para a partir de sua fala comprovar a origem de sua força matripotente. Nesse sentido, Vó Mera (2018) nos conta: *"[...] quando eu nasci já nasci cantando...e era mai compositora, viu? Eu mesmo fazia os cocos... (risos) [...]"* . Ela começou a cantar a partir dos nove anos de idade, na fazenda Tananduba. Nessa fazenda Vó Mera morou com sua mãe, Dona Madalena, por quem foi tão somente criada, pois, está se separou do seu pai logo que a pequena Domerina nasceu. Segundo Vó Mera (2018), foram momentos muito difíceis de sua vida junto com sua mãe:

> *Quando eu nasci meu pai se separou de minha mãe... minha mãe me criou sem pai... ele foi muito cruel, sabe... fui criada sem pai...ela foi quem me deu tudo, tudo, tudo que eu precisei... como probrezinha passando muita fome, muita dureza, muito mal caçar também, mas a minha mãe... só o carinho que ela me dava pra mim superava tudo... a coisa mais importante é ter o carinho dos pais... mas eu não tive carinho de pai... tive só o de minha mãe (VÓ MERA, 2018).*

Vó Mera (2018) vai demonstrando a força matripotente de sua mãe, que segundo ela foi “Pãe”. Mas, essa condição de Pãe vem sendo traduzida aqui interseccionada com o conceito de Matripotência, desenvolvido pela pensadora nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2021, p. 55) que em muito extrapola a ideia simplória de substituição do ser masculino, sobretudo, quando se trata de mulheres negras aquilombadas.

As muitas formas de atividades que as mulheres pretas encontraram e encontram para sobreviverem em territórios brasileiros nos revelam que estas estiveram sempre em devir-negra, assumindo inúmeros papeis sociais para além das condições patriarcalmente construídas. Mas, as condições de trabalho eram sempre subalternas e praticamente “semiescravizadas” para as pretas quilombolas remanescentes. Nessas jornadas, Dona Madalena, seguiu trabalhando nos canaviais das usinas pós escravocratas cortando cana de açúcar para sustentar a pequena Domerina. Com a fala, Vó Mera (2018):

> Quando eu nasci meu filho (chorando)... minha mãe correu no mato para apanhar um monte de graveto e uns paus para fazer uma caminha pra mim... não tinha cama, nem rede, nem luz elétrica, nem comida, não tinha nada a não ser uma casinha velha pra abrigar a gente... ela fez uma caminha parecido com uma manjedourazinha... e foi assim que eu vim ao mundo... e sabe quem foi acudir minha mãe naquele dia? (chorando)... as meretriz... sim meu netinho, foram as meretriz quem foi lá ajudar com roupa, comida e tudo mais que elas podiam fazer... elas para mim foram como anjos enviados do céu... meus anjos da guarda, viu? (VÓ MERA, 2018).

Vó Mera (2018) faz questão de frisar que as mulheres, em prostituição, foram seus anjos da guarda. Sua mãe lhe contou essa história que agora ela aciona por meio de sua memória de infância e nos apresenta esse episódio de sofrimento e afetividade. Ela reconhece esse movimento de espiritualidade, daquelas nobres mulheres que por força interseccional foram de encontro ao sofrimento de sua mãe estarrecida da dor do parto ao lado de sua “Pretinha Domerina”. A força feminina periférica é quem aparece no discurso de Vó Mera, como uma áurea matripotente, que lhe envolveu desde a infância. Nesses tempos remotos, Vó Mera nos conta que acompanhava sua mãe no ofício de rezadeira, durante as visitas de pessoas enfermas. Segundo Vó Mera (2021), quando as pessoas morriam, *“[...] a gente rezava e cantava incelências para encomendar as almas para o céu [...]”*. Nesse período, elas enfrentaram muitas dificuldades financeiras.

Vejamos esse triste depoimento descrito na obra de Ana Lúcia Tavares de Oliveira (2019, p. 17), dito por Vó Mera:

> Mas, o que minha mãe levava dentro de uma sacola era um punhado de farinha, porque não tinha outro alimento. Quando nós chegamos na tapera de casa da nossa madrinha Penha, minha mãe suplicou, madrinha quando a senhora terminar seu almoço guarde o caldo de feijão para minha filha (Vó Mera, 2018 apud OLIVEIRA, 2019, p. 107).

Segundo Oliveira (2019, p. 107), "[...] após esse depoimento, a mestra deu uma pausa na sua fala, se emocionou, expressou um semblante de tristeza e verbalizou [...]". e continua o autor:

> Minha mãe arrancava todos os bredos que encontrava pelo caminho e uma vez uma mulher lhe perguntou – Dona Maria, porque a senhora leva esse braço de bredo? Minha mãe responde, para minhas duas porquinhas. Deixa que as porquinhas era eu e ela, a gente comia o bredo depois de preparado, como mistura, porque não tinha outra coisa para a gente se alimentar. E o feijão que a gente comia era aquele vermelho, chamado feijão do sertão. Mas, eu sempre estava feliz da vida, porque tinha uma mãe carinhosa, que me deu tudo que estava ao seu alcance. Fui criada sem pai, sofri muito mas, como minha mãe me dava muito amor, eu não sentia a dor de sofrimento nenhum (VÓ MERA, 2018 apud OLIVEIRA, 2019, p. 107).

Mas, foi nessa infância difícil que ela começou seu contato com o coco de roda. Uma menina negra, que não tinha quase comida no prato, mas tinha o amor de sua mãe, uma matripotente que duramente criou a nossa mestra Vó Mera. Conta ainda Vó Mera (2021):

> Minha tia... Santina Maria que morava lá em butija... a que eu disse a você... ela e minha mãe foram quem me ensinaram muitos cocos de roda... lá a gente não cantava ciranda não... era muito coco de roda... e a gente tocava e cantava até com umas latas véias (risos)... era um tempo difícil, mas eu era feliz nesses momentos com elas... sim... eu toda vida sempre gostei mais de coco do que da ciranda. (VÓ MERA, 2021).

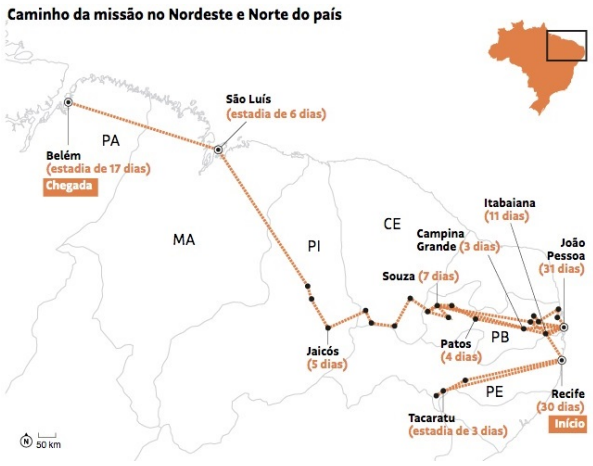
Notadamente, se constata a presença marcante feminina negra, em processos táticos cotidianos de transmissão de conhecimento musical, que se move

interseccionado entre pulsões ancestrais e vicissitudes contemporâneas. A fala de Vó Mera sobre sua primeira infância, nos transporta para mais um passado histórico de atuações femininas negras em um território de coco de roda que quebram "cosmovisões patriarcais", que sempre apontaram mais homens a frente do coco de roda, na maioria dos estudos brasileiros sobre essa manifestação da cultura popular.

Curiosamente, as Missões de Pesquisas Folclóricas estiveram no Estado da Paraíba, nos anos em que a mãe e a tia de Vó Mera, bem como possivelmente inúmeras outras mulheres, já cantavam cocos em festas comunitárias na região do brejo. Mas, salienta-se que o foco da pesquisa de Mário de Andrade, não era o protagonismo musical feminino. Portanto, não quero desmerecer tão importante empreendimento da época, mas, provoco uma inquietação no que diz respeito às cosmovisões, em contraste com as cosmopercepções da cultura popular.

Onde estavam as mulheres do coco de roda? Kosokoff (2014, p. 61), vai dizer que:[21] [...] porque isso é assim pode refletir a visão de mundo e as metodologias resultantes de antropólogos (etnomusicólogos e afins) mais do que a falta de atividades musicais das mulheres nas sociedades que estudamos [...]. Abaixo pode-se verificar e compreender melhor o percurso da Missão de Pesquisas Folclóricas, coordenada por Mário de Andrade:

Imagem 11 – Caminho da missa no Nordeste e Norte do país



Fonte: GRANATO, F. ***Pesquisadores resgatam gravações coletadas por Mário de Andrade há 80 anos****. Folha Uol On Line. Disponível em: https://bit.ly/3qwDgM8, Acesso em: 20 out. 2021.*

[21] Tradução do autor: *Why this is so may reflect the worldview and resulting methodologies of anthropologists more than the lack of women's musical activities in the societies we study.*

Haruê Tanaka Sorrentino (2018, p. 4), citando Green (2001, p. 24-15), comenta que se trata de "[...] uma relação histórica que tem seu substrato na forma como a mulher passou a ser vista em uma sociedade patriarcal que ensejou, inclusive, a existência de um "patriarcado musical [...]" e acrescenta que:

> As mulheres em todas as épocas padeceram do chamado 'patriarcado musical' cujo traço basilar contribui para o conhecimento da história das práticas musicais das mulheres e para a divisão do trabalho musical em: ocupação em esfera pública correspondendo a características masculinas e, em esfera privada, às femininas; a masculinidade definida como ativa e produtiva (racional, inventiva, experimental) e a feminilidade como passiva e reprodutora, ocupada na produção de objetos e serviços úteis, diligente [...] Green demostra, ainda, em sua obra que a 'combinação de tolerância e repressão, acordo e oposição, favorecem de forma sistemática as mesmas divisões marcadas pelo gênero das que surge no patriarcado musical (GREEN, 2001, p. 24-25 apud TANAKA SORRENTINO, 2018, p. 4).

A quebra da invisibilidade é antes de tudo reconhecer o papel feminino nos constructos socioculturais brasileiros. Com efeito, quem vem provocando esse desvelar aqui nesse estudo são elas próprias, em intersecção com este pesquisador. Vó Mera e Ana do Coco demonstram o quão o coco e roda foi e é significativo para suas vidas negras e para outras mulheres paraibanas, ao passo em que estas, concomitantemente também foram e são importantes para este ebó ancestral. Falo de mestras matripotentes, que transbordaram e transbordam em afetividade, cooperatividade e espiritualidade como pode-se perceber no decorrer dos seus discursos. Trata-se do transbordar de valores étnicos, que aureolam a performatividade cotidiana do coco de roda.

5.8. VÓ MERA E A CARTILHA DO ABC

Vó Mera contou que iniciou seus estudos também aos nove anos de idade. Nesses tempos, todo material escolar deveria ser comprado, pois, não era cedido pelo Estado. Mas, sua mãe Madalena, mesmo em condições de baixa renda consegue, com muito esforço, comprar a sua "Cartilha do ABC". Na escola, segundo Vó Mera (2021), a professora Lourdes falou: "Madalena, tua filha tem uma memória muito boa, vamos botar ela na cartilha do povo". E Vó Mera segue dizendo: *"[...] pois foi meu*

netinho...com três meses eu terminei a Cartilha do Abc... e a professora mandou minha mãe me matricular no segundo... e eu? com poucos meses terminei o segundo ano e fui para o terceiro [...]". Segundo Vó Mera (2021), ela teria passado do terceiro ano em primeiro lugar para cursar o quarto ano do primário. Nesse período, Vó Mera disse que já havia aprendido a ler e escrever corretamente. Então, ela contou que a professora fez uma carta para ela ler para a sua mãe. Na carta, a professora pedia que Dona Madalena comprasse os livros do quarto ano para Vó Mera dar continuidade aos estudos. Segundo Vó Mera (2021): *"Assim que eu terminei de ler a carta minha mãe começou a chorar... e disse assim: minha filha... não irei mais conseguir manter seus estudos... não temos mais condições financeiras pra isso [...]".* Segundo Vó Mera, apud Ana Tavares:

> *Minha mãe foi comigo na escola onde eu estudava e disse para minha professora, que eu não ia mais continuar os estudos, porque não tinha condições financeiras de comprar os materiais necessários para minha permanência na escola. Mas, com esse estudo, eu aprendi a ler e escrever. Agradeço tudo isso a Deus, a Jesus Cristo, a Maria, mãe de Jesus, e a minha amada mãe, que Deus a tenha (Vó Mera, 2018 apud TAVARES, 2019, p. 106).*

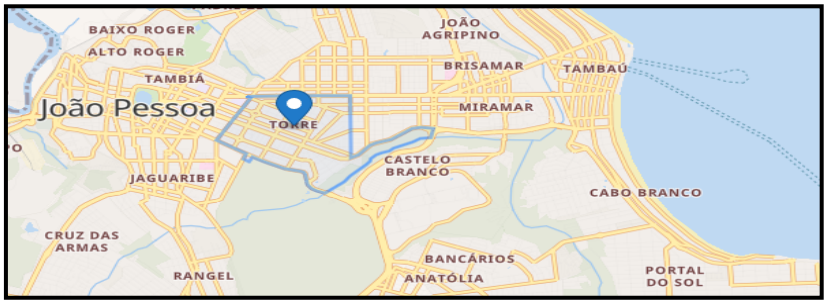
O acesso a escola nesse momento da história brasileira era muito difícil, sobretudo, quando se tratava de uma menina negra da zona rural filha de uma mulher negra trabalhadora dos canaviais pós escravocratas, que transformaram os remanescentes em novos escravizados "para o bem" da desigualdade do poder econômico brasileiro que nos sufoca até os dias atuais. Mas, Vó Mera e sua mãe se mudam para a capital paraibana, em busca de possíveis dias melhores juntamente com seu irmão Severino Nicolau Firmino.

5.9 TORRELÂNDIA: A CHEGADA AO CENTRO URBANO

Depois desse período, mais tarde Vó Mera nos conta que veio morar em João Pessoa no bairro da Torrelândia. Bairro este, mais conhecido como Torre, não por acaso é citado em muitas pesquisas remotas como lugar de prática efusiva do coco de roda, a exemplo também da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade. O bairro da Torre é um dos bairros mais tradicionais da capital paraibana. Atualmente situa-se em

uma área mais centralizada da cidade, por conta de expansão territorial que João Pessoa teve nos últimos 50 anos. Mas, na época em que Vó Mera morou nesse bairro ele estava situado em uma zona sul periférica da cidade, onde muitas manifestações da cultura afrodiaspórica, eram praticadas como observou os técnicos do projeto Missão de Pesquisas Folclóricas. Segue abaixo a imagem do bairro da Torre:

Imagem 12 – Bairro da Torre, em João Pessoa, PB, Brasil



Fonte: Googles Earth

Por força do destino Vó Mera, ao vir morar na capital paraibana, cai de corpo e alma em mais um território do coco de roda. Assim, nos conta Vó Mera (2018):

> *[...] na Torre eu cantava com Zé Grande... um negro muito forte e de voz muito forte...também tinha Maria da Penha, uma mulher branquinha que cantava também com ele e comigo...isso no final da década de 1940 [...]. (VÓ MERA, 2018).*

Segundo Vó Mera (2018) nesse tempo, no bairro da Torre, eles cantaram coco de roda em muitas festas de São João, festas de padroeiras e comícios políticos. Vale salientar que, nessa época não existiam muitas bandas de forró, pois, o gênero ainda estava sendo consolidado. Portanto, o coco de roda era muito solicitado para animar essas festas.

Nesse período, Vó Mera divide o espaço de protagonista com uma figura masculina de igual para igual, ou seja, sem exercer papel de coadjuvante diante do parceiro de coco, o Zé Grande. Portanto, Vó Mera demonstra nitidamente desde cedo o seu devir-negra, em ação para protagonizar no território do coco de roda. Protagonismo

este que se deu, primordialmente, a partir dos valores étnicos advindos de sua mãe e sua tia, que lhe atravessaram com seus devires-negra, durante os anos vividos na fazenda Tananduba como trabalhadoras dos canaviais remanescentes de vidas negras escravizadas.

Com efeito, reitero que esta foi uma fazenda canavieira, remanescente da escravatura do brejo paraibano. Terra hostil que até hoje exala o cheiro forte da vinhaça, onde mulheres negras como: Margarida Alves, Flora Mourão, Dona Edite de Caiana dos Crioulos e Dona Madalena se transformaram em símbolos de luta individual e em prol da reforma agrária à conquista das terras de pretas (os). Ser mulher negra dentro desses territórios foi e ainda é tarefa árdua, mas, que em meio a uma multiplicidade de mazelas sociais explodem em devires-negra, que afrontam o poder primário da sujeição e promovem aquilombamentos de si e de seus territórios.

A jovem "Mera" musicista se lança a uma produção do desejo, isto é, um presente criativo, que se dá na intersecção das ancestralidades com as vicissitudes contemporâneas de Domerina, em operações cotidianas de compor, cantar e dançar coco de roda. São eclosões de negritudes, a partir de práticas culturais. Segundo Koskoff (2014, p. 55):

> O desempenho musical também pode fornecer um contexto para o comportamento que desafia ou ameaça a ordem social e sexual estabelecida. O uso comum de tais estratégias de protesto, disfarce ou transformação de gênero em muitos cenários sociais e musicais diversos aponta para um dos processos sociais mais interessantes que ocorrem entre culturas, ou seja, o engano social (KOSKOFF, 2014, 55).

Segundo Vó Mera, nesses momentos vividos no bairro da torre, ela ainda não era a Vó Mera de hoje, uma mestra do coco de roda. Era morou apenas quatro anos na Torre (1952-1956). E foi lá que ela conheceu o seu primeiro marido, Inácio Clementino dos Santos, com quem Vó Mera também dividia o protagonismo. Segundo Vó Mera (2021): *"[...] com o meu primeiro marido eu cantava... ele também tocava nos Índios Africanos da Torre.... ele tocava mais eu... eu mangava dele, mas acabei casando com ele (risos)... mas ele não prestava não... aí eu mandei embora [...]"*.

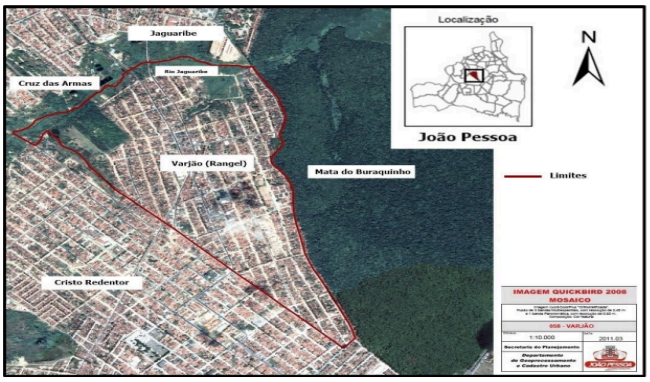
Vó Mera contou que nesse período teve duas filhas, a Maria Madalena e Francisca da Silva, ambas falecidas. Mas, depois foi para o bairro do Rangel, em 1957,

teve mais uma prole, sendo três filhas, Mônica da Silva, Maria das Mercês e Vera Lúcia, e um filho, Fernando da Silva. Ela nos conta só ficou conhecida, por seu trabalho musical, no bairro do Rangel.

5.10 VÓ MERA E O BAIRRO DO RANGEL

O bairro do Rangel, também conhecido como Varjão, está localizado na Zona Oeste do município de João Pessoa, entre a bacia do Rio Jaguaribe e a reserva florestal da Mata do Buraquinho. Seus vizinhos geográficos fronteiriços são os bairros de Jaguaribe, Cruz das Armas e Cristo Redentor. O Rangel não foi um bairro planejado. Segundo, Marco Henrique Cunha da Silva (2021, p. 22), comenta que historicamente sua ocupação teve início entre as décadas de 1920 a 1930. Porém, sua expansão demográfica mais efusiva aconteceu entre décadas de 1960 e 1970. A ocupação do bairro se deu, principalmente, a partir das migrações de pessoas que vieram de regiões interioranas do Estado da Paraíba e até de Estados circunvizinhos. A imagem abaixo dá uma dimensão exata do que relata o autor.

Imagem 13 – Localização do bairro do Varjão, hoje Rangel



Fonte: Prefeitura Municipal de João Pessoa

Segundo Vó Mera (2021), quando ela chegou para morar no bairro tudo ainda era muito verde, ou seja, a mata que aparece na imagem era maior e certamente ocupava grande área do bairro, que aos poucos foi sendo desmatada com a expansão imobiliária. Vale salientar que essa é uma das maiores reservas de mata atlântica do Brasil. Nesses

tempos, Vó Mera contou que exerceu inúmeras profissões para a sua subsistência e de sua família morando no Rangel. Foram anos de trabalhos árduos. Dentre essas atividades que Vó Mera realizou, com sua mãe, para garantirem suas sobrevivências ela destaca, primeiramente, o exercício de carvoaria, ou seja, fazer carvão para vender a partir da madeira do desmatamento. Segundo Vó Mera (2021):

> Quando nós chegamos para morar aqui em 1957... tudo era mata ainda... tudo muito verde... e a gente tinha que se virar com o que tinha... eu fiz carvão aqui com a madeira que era cortada... passei três anos nessa luta... eu contratava para estocar que era pra fazer carvão para vender... foi um dos trabalhos mais difíceis da minha vida... muito pesado... pra arrecadar dinheirinho pra criá meus filhos... tinha que fazer a esteira com madeira bem reta... que era para poder empenhar os toco... que era pra quando acender... num incendiar a cavoeira... trabalhei muito... mas eu pedi uma coisa a meu Deus... quando eu estava nessa luta chorando... eu dizia... pai me dái força... me dái coragem... me dái inteligência... me dái sabedoria... pa eu criá meus filho... mai quando eu chegar a minha velhice meu pai... me dás uma alegria... e ele me deu... faz vinte e quatro anos que Jesus disse, agora filha eu vou te dar o que tu me pedisse... é cantando coco de roda ciranda para o povo de meu pai que são nossos irmão... foi um pedido que eu fiz a ele... e tudo o que eu sou até hoje foi Jesus que me deu... porque a minha fé em Deus é muito grande (VÓ MERA, 2021).

Vó Mera demonstra que nunca esteve afastada do coco de roda em espiritualidade. Na verdade, sempre em devir-negra desejante e com fé que um dia iria ser reconhecida, para poder cantar coco de roda e ciranda para alegrar a vida das pessoas, ou seja, sempre esbanjando afetividade. No que diz respeito a ser reconhecida, Vó Mera (2021) faz questão de enfatizar*: "[...] eu tinha certeza que um dia eu seria reconhecida como cantadora de coco [...]"*. Um ser desejante produz cotidianamente o que almeja, visto que, o que almeja pode estar em pleno processo de produção, ou seja, está sendo. E Vó Mera se fez mestra do coco também dentro de muitas lutas. No estudo de Oliveira (2019, p.78) em entrevista, Vó Mera (2018) comenta que:

> Foram os meus primeiros instrumentos de trabalho quando comecei, ainda na infância, mas, já tinha um trabalho árduo. Sempre lutei pela via, buscando cotidianamente forma de sobreviver, utilizava a enxada e a chibanca para cavar os lerões e as covas para fazer os roçados. Arrancava madeira para fazer carvoeiras e produzir o carvão para vender, com a finalidade de contribuir nas dispensas da família. Quando eu olho para esses objetos me vem muitas lembranças e logo penso, meu pai quem era eu? E hoje quem eu sou? Hoje eu posso dizer que sou rica das graças Divina. Sou rica por ter o pão de cada dia, para me alimentar. Toda a trajetória que passei, foi de fome,

> dureza e muito sofrimento, mas resisti e hoje estou contando a minha vitória. (VÓ MERA, 2018 apud OLIVEIRA, 2019, p.78).

As lutas de mulheres negras por suas sobrevivências são bastante complexas e espalhadas, por muitos lugares do mundo para resistirem as múltiplas iniquidades até conseguirem nos trazer verdadeiras epistemologias como estas que estruturam esse trabalho. Processos de sujeições em desejos de existir desde momentos em que, uma escolha autônoma fora impossível, ou seja, quando uma vida negra encara a submissão como única possibilidade de ser, até dançar e cantar o coco de roda, como uma forma de existir mais dignamente resistindo em devir-negra cotidianamente. Para Butler (2017, p. 45):

> Essa busca não é escolha, mas tampouco é necessidade. A sujeição explora o desejo de existência, sendo a existência sempre outorgada de outro lugar; para existir, ela assinala uma vulnerabilidade primária para com o Outro (BUTLER, 2017, p. 45).

Inúmeras estratégias de sobrevivência vêm sendo criadas para resistirem ao poder que lhes oferecem uma possibilidade mínima de vida e a máxima clareza de mortes, desde a colônia até a favela. Entre essas estratégias, Vó Mera (2021) vislumbra o coco de roda como uma possiblidade de dias melhores:

> Eu sabia que ainda eu seria reconhecida pelo meu trabalho com o coco de roda... eu tinha fé em meu Deus... e assim foi... eu hoje eu sou muito feliz porque muita coisa eu tenho por conta dele na minha velhice... como essa aposentadoria de mestra que me ajuda a manter minha casa de cultura que não é minha... é alugada, viu? Mas é todos os artistas... principalmente os que ainda não são conhecidos como eu já fui assim desconhecida... é para dá oportunidade a outras pessoas... (VÓ MERA, 2021).

Percebe-se que essa possibilidade de dias melhores vinha sendo desejada há tempos, pois, havia constructos diários, o que nos leva a reforçar a hipótese de que o coco de roda acontece em uma performatividade cotidiana, nos territórios de nossas mestras. Nessa performatividade, segundo Deleuze e Guattari (2010, p.15), "[...] cotidiana há uma produção do desejo[...]". Com efeito, esse desejo é produção, isto é, a mestra ao desejar tal objetivo ela já começa a construí-lo e não apenas vislumbrá-lo. Domerina, enquanto Mestra, é a consequência de constructos diários, que não cessam de

produzir “Vó Mera”. Nessa jornada, seu reconhecimento é tardio diante do que já estava sendo construído enquanto produção do desejo cotidiano. Para Deleuze e Guattari (2010) um ser desejante é produtivo e não apenas contemplativo ou represado.

Nesse sentido, quando estou desejando ser, entro em um processo diário de produção deste ser. É mais do que uma simples vontade quando desejar se torna a própria produção do vir a ser, embora haja a necessidade de pôr em ação esse desejo produtivo. Desse modo, em devir-negra estas mestras se tornam seres desejantes que se transformam em Matripotências, cotidianamente. Esses constructos são diários, pois, segundo Ana do Coco (2021), *“[...] um mestre nunca está pronto e acabado [...]”*. E os fluxos desejantes atravessam por todos os lados, a partir das experiências diárias. Vejamos nesse depoimento de Vó Mera (2021) sobre sua atividade de lavadeira que eclodiu em um coco de roda:

> Eu lavei roupa de ganho dez anos... em Mangabeira... eu tinha dez lavagens de roupa... seis para entregar... e quatro pra entregar engomada... pra sustentar meus filhos... pra botar eles para estudar... porque sempre eu pedi a meu Deus, meu Deus me dê força! me dê coragem, me dê resistência... pra eu criar Meus filhos e educar... pra quando eles crescer não dizer, “eu não aprendi a ler porque a Senhora não me botou”... então, tudo o que eu pude fazer pelos meus filhos eu fiz... e eu fiz esse coco de roda... falando sobre mim e sobre a lavadeira... e ele é assim: lavadeira no rio lava roupa, lavadeira no rio roupa lavou, uma volta no corpo que ela der, quando fô que vinhé eu também vou, lavadeira no rio tomou banhe, lavadeira no rio se banhou, uma volta no corpo que ela der, quando fô que vinhé eu também vou, lavadeira no rio lava roupa, lavadeira estendeu no quarador, uma volta no corpo que ela der, quando fô que vinhé eu também vou (VÓ MERA, 2021).

Nesses processos de produção não há uma finalização. Há uma descontinuidade que irá ser retomada, ou seja, um repouso da produção do coco, quando não estou fazendo propriamente um coco de roda (seja compondo, dançando, cantando, tocando), mas, nunca um estanque das várias outras linhas de produção do desejo, que de novo irão atravessar a linha de produção do coco, mas, também esse coco atravessa essas outras linhas de produção concomitantemente, isso não se separa.

Deleuze e Guattari (2010, p. 16) comenta que com efeito, na performatividade cotidiana “[...] o desejo não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, flui e corta [...]”. Portanto, tudo irá atravessar essa produção de coco de roda, na

performatividade cotidiana ao passo que tudo pode ser atravessado por ele também. Nesse sentido, acrescenta Deleuze e Guattari (2010, p. 15) "[...] a produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente [...]". Entrar em devir-negra é desejar perenemente a produção de si, que dobra a submissão primária, isto é, mesmo estando trabalhando em condições extremamente precárias, Vó Mera não deixou de produzir coco de roda. A submissão primária não lhe sucumbiu, porque seu devir-negra dobrou e dobra essas situações.

Vó Mera conta que exerceu inúmeras profissões antes de se tornar uma mestra reconhecida: Agricultora, trabalhadora de carvoaria, pamonheira, camareira, bordadeira, lavadeira. Mas, em meio a tantas atividades de subsistência ela vinha praticando o coco de roda, pois, a performatividade cotidiana do coco de Vó Mera não desaparece por ela estar em outras funções. A exemplo disso, vimos o coco de roda "A lavadeira", de sua autoria, que brotou justamente dessas atividades de trabalho que atravessam o seu devir-coco. Vó também durante esse período vinha cantando em quermesses pelo bairro e demais festividades principalmente ligadas as atividades culturais da igreja católica. Mas, foi numa dessas festas, mais precisamente na inauguração da Igreja Bom Jesus, que fica no bairro do Rangel, no ano de 1996, que Vó Mera nos conta que foi descoberta e reconhecida como uma artista. A seguir essa nova fase da vida da Mestra.

5.11 O RECONHECIMENTO

Com efeito, Vó Mera tinha um desejo em construção de que um dia seria reconhecida e ganharia espaço para mostrar sua produção, seu talento musical. Desse modo, no ano de 1996, um casal de amigos conhecidos por Solange e Marcos, que moravam no Rio de Janeiro, mas que segundo Vó Mera moravam na Paraíba desde 1988 para trabalhar, justamente, na Igreja Bom Jesus que Vó cantou na inauguração. Nesse momento, segundo Vó Mera (2021):

> Eles foi quem me deram o maior valor... eu nunca vou esquecer disso... Solange e Marcos... quando eu cantei na inauguração da igreja... eu tinha sessenta e dois anos... e quem veio para inaugurar foi mai Dom José Maria

> Pires, um amor da minha vida... pois naquele dia que Solange e Marcos vieram até a mim e me perguntaram se a música era minha... e eu disse que sim... era uma ciranda que eu tinha feito em homenagem a igreja católica que eu também sou ministra da eucarístia... e a música é assim: Olê povo unido, olê povo feliz, se você foi escolhido é porque Jesus o quis, no recanto no Rangel, um grupinho apareceu, pra formar comunidade, de repente ele cresceu, a nossa comunidade se reúne todo dia, a nossa comunidade se transforma em alegria... aí... eles me disseram que eu tinha muito talento e podia fazer sucesso com minhas músicas... que o mundo precisava me conhecer (risos)... e eu acreditei porque eu tinha fé e sabia do meu talento... naquele dia só tava eu e meu netinho Fernandinho que tinha só oito anos de idade... ele com um pandeiro e eu cantando... e aí depois disso meu filho eu num parei mais (VÓ MERA, 2021).

O reconhecimento do casal Solange e Marcos foi crucial naquele momento da vida de Vó Mera (2021), segundo ela:

> [...] Sim! e foi Solange quem começou a me chamar de Vó Mera, viu? Ela foi quem batizou esse nome... e aí ficou (risos). Daí em diante a Mestra toma mais fôlego e segue sendo convidada para participar de inúmeras festividades sobretudo religiosas, pois, "depois desse dia... muitos convites para outras apresentações apareceram... eu já cantei em vinte e seis igrejas católicas... e sempre faço música pras igrejas e pras padroeiras e padroeiros [...]. (VÓ MERA, 2021).

Nesse momento ela conta que um outro momento importantíssimo foi mais um impulso na sua carreia, em plena maturidade, foi um festival que participou em 2004, na Igreja Santa Júlia, no bairro da Torre. Vó Mera (2021) conta:

> Eu fui convidada para cantar na igreja Santa Júlia... com o Padre Ari... pra eu fazer uma música, uma ciranda que falasse sobre as águas... e aí meu filho... quando eu cheguei lá foram dezoito participantes... era assim... oito em poesia e oito em música... e eu fui escolhida pra ser em música... que quando eu cheguei lá meu filho... cada um que viesse com o seu instrumento mais bonito do que o outro... e eu só com a minha voz... meu Deus! Aí sentou-se um ricão atrás de mim e disse: "é... o importante é que ela veio participar..." eu disse, realmente... só em eu tá aqui... pra mim já é tudo na minha vida... e meus padres que muito vem aqui na minha casa, disseram: "vó... nós estamos celebrando a missa... mas assim que terminar a gente corre para aí" (risos)... sim! e quem me levou foi o mesmo casal, Solange e Marcos... eu disse, Solange como é que eu vou cantar? Porque Fernandinho meu neto não pode vim porque tá doente... aí Solange disse: "Vó, não se preocupe que eu vou chamar um menino para lhe acompanhar"... ele era um ex-presidiário de Campina Grande que tinha vindo concorrer em poesia... aí ele entrou comigo lá no recinto da igreja e de repente ele pegou ritmo e eu disse, eu nem faço questão de ganhar... eu quero é que você ganhe meu filho que vai ser mais uma força pra você... aí chegou minha vez (risos)... eu subi e pedi para a minha comunidade que estava toda presente, pra fazer uma ciranda pra

> dançar quando eu começasse a cantar... filho, quando eu cantei o jurado se levantou e não era nenhum daqui já pra não ter falcatrua... era tudo de Recife... aí quando eu terminei o que me soltou a piada disse: "onde é que senhora mora?" eu disse, eu moro no Rangel (risos)... ele disse: "a senhora tá sabendo que vai ganhar?"... eu disse, mai! Mai também se eu ganhar eu vou de bicicleta daqui até chegar no Rangel (risos)... aí... que quando chegou a hora o padre disse: "é! Há seis anos que a gente faz esse concurso de música e ninguém aqui nunca ganhou em primeiro lugar... aí vem essa chapeluda e ganha! Vem minha Vó que tu ganhou!", aí eu fiquei dessa grossura... menina foi eu quem ganhei? (risos). A música era: Meu barco é veleiro nas águas tem lama, quero quem me quer, amo quem me ama, água é vida não pode ser poluída, água é sagrada não pode ser deseperdiçada... essa música agora eu canto em todo lugar que eu me apresentar... (VÓ MERA, 2021).

O devir-negra de Vó Mera segue firme e forte ganhando espaços e gerando o seu protagonismo, que logo passou a ser reconhecida como Mestra da Cultura Popular. Mas, essa construção procede de suas produções desde a primeira infância, ao lado de sua Matripotência Mor, Dona Madalena. Com efeito, os desdobramentos de Vó Mera, enquanto mestra do coco de roda traz consigo uma interseccionalidade, com a ancestralidade que em profusão com suas vicissitudes desejantes lhe aquilombam cotidianamente, pois, como disse Vó Mera (2021) *"[...] eu nunca me acho pronta... sempre procuro melhorar as coisa que eu faço, viu?... Vó Mera luta todo dia pra ser Vó Mera [...]"*.

Ao se colocar na terceira pessoa, possivelmente Vó Mera vislumbra a "Mestra Vó Mera" como uma matripotente que galgou um longo caminho de resistência para chegar a esse status na sua maturidade.

5.12 VÓ MERA: SEUS NETINHOS E SUAS NETINHAS

Com os desdobramentos das inúmeras performances que vinha realizando nas igrejas católicas e por estímulo do casal Solange e Marcos, Vó Mera resolve criar um grupo que passa a ser chamado de "Vó Mera e Seus Netinhos": "[...] Meu primeiro grupo foi incentivado por Solange e Marcos... e foi criado com meus netinhos... minha família". Mas mesmo em meio a tantas apresentações, Vó Mera continuava exercendo outras funções, mas sempre desejando cotidianamente parar com tudo e viver só de cantar coco de roda. Segundo ela:

> *Olhe, meu filho... de carvoeira, lavadeira, camareira, pamonheira, bordadeira... era essa minha vida... e eu já tava cansada... e eu disse meu Deus me dê um descanso... e ele me deu... eu vim parar de tudo isso quando eu comecei o meu trabalho mesmo... porque foi dois anos eu cantando nas igrejas e num ganhava nada... só cantava... levava meu coco de roda e a ciranda... mas era por amor ao meu Deus (VÓ MERA, 2021).*

Outro ponto frisado por Vó Mera como algo marcante que também impulsionou o início de sua carreira artística foi uma entrevista que ela deu para o pesquisador Paulo Anchieta, que na época era aluno da professora da UFPB, Drª. Ignez Ayala. Segundo ela:

> *Teve um menino... um netinho... que foi o primeiro que veio trabalhar comigo...Ele era aluno de Ignêz Ayala... eu fui fazer uma apresentação lá no centro histórico... e lá ele me viu... quando terminei de cantar ele veio e me disse: "Vó! eu queria falar com a Senhora, eu posso?" Eu disse, pode. "Eu posso ir na sua casa fazer uma entrevista com a senhora?" eu disse, pode... e aí ele fez um trabalho muito bonito comigo... meu primeiro cachê foi por convite de Paulo Anchieta para eu cantar pra uma festa dos bancários... o povo do banco em 1998... e foi Paulo quem me levou para eu gravar a primeira vez lá na Universidade com o professor Carmélio Reinaldo... que eu só consegui gravar em 2007 com a participação de Gláucia Lima e Adeildo Vieira (VÓ MERA, 2021).*

Segundo Vó Mera (2018), apud Oliveira (2019, p.89), o pesquisador Paulo Anchieta, quando lhe entrevistou fez a seguinte pergunta: "Vó, a senhora conta apenas coisas boas e que tudo são mil maravilhas, mas a senhora não já se aborreceu com alguém"? Vó Mera respondeu:

> *Meu inimigo tem inveja de mim eu rezo por ele, meu inimigo quer me derrubar eu rezo por ele, meu inimigo não quer me ver feliz eu rezo por ele. Desejo que meu inimigo tenha muita saúde e muita paz para, eu ter o prazer de vê-lo assistir a minha vitória" (VÓ MERA, 2018 apud OLIVEIRA, 2019, p. 105).*

A entrevista produzida por Paulo Anchieta foi publicada no Jornal União e rendeu a Vó Mera uma maior visibilidade no cenário da cidade de João Pessoa e consequentemente na Paraíba. Outro sim, é que essa aproximação com o Paulo Anchieta se desdobrou na importante gravação do seu primeiro CD.

Nessa jornada, com o seu grupo "Vó Mera e seus Netinhos" ela se apresentou em várias cidades da Paraíba (Cajazeiras, Campina Grande, Patos e outras) e até em outros estados do país para além das festividades religiosas. Dentre esses eventos fora do estado, destaco a participação de Vó Mera no Festival Mostra de Música Cidade Canção (Femucic), no ano de 2010. Esse festival aconteceu na cidade de Maringá (PR) e continua sendo promovido pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) Paraná, em parceria com a Prefeitura do Município de Maringá. Dados obtidos na página do festival paranaense, nesse ano de 2010 tiveram 913 inscrições de 26 Estados do Brasil, além do Distrito Federal, onde foram selecionadas apenas 54 músicas para se apresentarem de 19 a 22 de maio de 2010[22], no Teatro Calil Haddad. Nesse festival, Vó Mera foi premiada e passou a ter uma visibilidade ainda maior do seu trabalho, em âmbito nacional. Em seguida, no ano de 2015, Vó Mera (2018) muda a formação do seu grupo e cria uma proposta que não se dá apenas por filiação. Segundo ela:

> *Eu comecei com meus netinhos...mas... eles se casaram e já me deram até bisnetos... agora formei outro grupo...agora só tem mulher... é "Vó Mera e suas Netinhas"... e é assim a força de Domerina, com "D" de dom, né? dom de Deus... nunca vou parar (VÓ MERA, 2018).*

O grupo passa a se chamar "Vó Mera e suas Netinhas" obviamente pela única e forte presença feminina. Trata-se de mulheres da música que já tinham experiências a partir de outras vivências musicais na cidade de João Pessoa, sobretudo ligadas as práticas musicais afrodiaspóricas. Segundo Tanaka (2017); Barbosa (2017); Oliveira (2017) citados em Oliveira (2018, p.103):

> [...] as integrantes do Vó Mera e suas Netinhas participam de outros grupos culturais, a exemplo do AjaMulher, Calungas, Fulô Mimosa e Baque Mulher João Pessoa. Vale ressaltar que tais grupos são compostos tão somente por mulheres e se fundamentam pelas práticas e manifestações da cultura de matriz afro (TANAKA; BARBOSA; OLIVEIRA, 2017 apud OLIVEIRA, 2018, p.103).

[22] Femucic 2010 - 13 - Coco de Roda em Paraíba em 1966 - Vó Mera e seus netinhos. Ano: 2013. Canal Sesc Paraná. Disponível em: https://bit.ly/3kuydYM. Acesso em: 21 jan.2019.

Abaixo uma imagem do Instagram, que mostra a formação do grupo Vó Mera e suas Netinhas:

Imagem 14 – Live de Vó Mera e suas netinhas

Fonte: Instagram. Disponível em: https://bit.ly/3HfMi5T. Acesso em: 20 out. 2021

Com essa formação, Vó Mera continua fazendo inúmeras apresentações, em diversas localidades da Paraíba e demais cidades do Brasil. A interseccionalidade implica fortemente nesse momento dessa formação.

5.12.1 DESDOBRAMENTOS DA MESTRA VÓ MERA

5.12.2 VÓ MERA: DE MESTRA DO COCO DE RODA A ATRIZ GLOBAL

No ano de 2016, Vó Mera (2018) recebe o convite para atuar em uma novela da Rede Globo chamada de “Velho Chico: Segundo ela:

> *Eu tava em casa quando o telefone tocou... aí quando eu atendi uma pessoa disse: “Vó! Sou eu! Luiz Carlos!... eu disse quem é? “Luiz Carlos do teatro... da escola Piolim”... aí meu Deus! Sei quem é! Diga... “Tô ligando pra você fazer parte de uma novela aqui da Globo”... eu? “Sim! A senhora mesmo, bora!?”... eu disse... meu Deus... bora sim, meu filho... e aí... a gente combinou o dia de eu viajar... eu fui gravei... fui muito bem recebida e muito*

> *bem tratada por todo mundo... foi muito bom, viu? Do coco de roda pra atriz de novela (risos) (VÓ MERA, 2018).*

Segundo Vó Mera (2021), esse foi um dos momentos mais importantes de sua vida: *"[...] Eu senti que era mais um presente de meu Deus... meu trabalho tava me dando aquilo tudo que eu sempre sonhei... sempre desej*ei". Seu devir-negra desejante operava por anos na construção de Vó Mera. Em seguida, Vó Mera (2021) me contou como decorou os textos: "Meu filho... meu netinho... eu tenho tantos cocos e tantas cirandas decorados desde criança... e venho fazendo mais, né? E decorando pra poder cantar... acho que isso ajudou muito mesmo (risos).

De fato, quem utiliza a memória e a oralidade desde a infância vem exercitando o poder de mentalização textual, há tempos, ou seja, dois valores étnicos que permeiam sua vida desde a primeira infância. Vó Mera não se inventou em escolas de música, teatro, etc. A sua própria vida em meio as inúmeras dificuldades por ela expostas foram a sua maior escola.

Uma luta cotidiana em devir-negra, que nunca deixou de desejar e de sonhar os sonhos possíveis. Abaixo nós temos uma foto de Vó Mera interpretando a "Parteira Anunciação" na telenovela da Rede Globo, "Velho Chico".

Imagem 15 – Vó Mera em atuação na novela Velho Chico

Fonte: Gshow. Novelas: Velho Chico. Disponível em: https://glo.bo/3HkB3ci. Acesso em: 23 out. 2021

Ainda no mundo artístico das telas, Vó Mera fez participações, no filme “Corpo da Paz”, do premiado cineasta paraibano, Torquato Joel e “Aponta pra Fé”, um filme longa da cineasta Kaline Almeida. Desse modo, Domerina passa pelos canaviais, carvoarias, rios de lavadeiras, quartos de hotéis como arrumadeira, mas, sem largar mão do coco de roda, que em profusão ancestral com suas vicissitudes contemporâneas inventaram e inventam Vó Mera cotidianamente em devir-negra.

5.13 CONDECORAÇÕES DE VÓ MERA

No ano de 2018 Vó Mera ganhou o título vitalício de “Mestre das Artes”, a partir da Lei Estadual de n.7. 694/2004, também conhecida como “Lei Canhoto da Paraíba”. O registro desse Livro de Mestre das Artes (Rema) é organizado pelo Governo do Estado da Paraíba. Portanto, a partir do reconhecimento, depois de uma extensa avaliação de um dossiê, o governo oferece um auxílio vitalício, no valor de dois salários mínimos. Esse auxílio tem por objetivo custear a aquisição de medicamentos, mobilidade, instrumentos, materiais diversos para suas artes. Em contrapartida, os artistas devem transferir seus conhecimentos e técnicas aos possíveis novos aprendizes por meio de suas capacidades de transmissões, enquanto mestras e mestres da cultura popular paraibana.

Segundo Vó Mera (2021), a cantora Gláucia Lima, foi uma das grandes responsáveis por essa conquista, pois, *“[...] foi ela quem organizou todo o meu material... sim!...Gláucia... para eu poder ser aprovada [...]”.* Vó Mera e Gláucia Lima se conheciam há algum tempo e até dividiram o palco desde que Vó participou da gravação do DVD de Gláucia. Segundo Oliveira (2018, p. 104), que também pesquisou sobre a vida da Mestra Vó Mera:

> *Cremos que com as participações nos shows dos artistas locais, especialmente suas intervenções artísticas com o grupo antes referendado nesses eventos, a mestra Vó Mera tornou-se conhecida no cenário cultural desse município. Ela despertou nos estudiosos da cultura popular e jornalistas o desejo de pesquisar a ascensão artística de uma mulher aos sessenta e dois de idade, na época, hoje aos oitenta e três anos, e a projeção nacional até mesmo como atriz, como já destacado (OLIVEIRA, 2018, p.104).*

Imagem 16– Vó Mera e a cantora paraibana Glaúcia Lima

Fonte: Facebook do Coletivo Maracastelo. Homenagem a Vó Mera. Disponível em: https://bit.ly/3opkfbB. Acesso em: 11 set. 2018.

No ano de 2018 Vó Mera também recebeu o título de Comendadora da Cultura pelo Governo Federal. Essa condecoração é considerada a maior honraria pública da cultura concedida pelo Ministério da Cultura, conhecida como a Ordem do Mérito Cultural (OMC). A comenda é concedida a personalidades e instituições que têm destaque no cenário cultural e que contribuem para o desenvolvimento do país. Mas, a indicação de Vó Mera partiu da Secretaria de Estado da Cultura da Paraíba. No entanto, reitero que as políticas públicas de reconhecimento sempre partem das potencialidades existentes, ou seja, sem querer desmerecer a atitude do Estado, considero que isso seja uma "obrigação de reconhecimento", pois, são essas pessoas quem incitam a criação de tais políticas públicas. Dito isto, Vó Mera sempre será a maior responsável, por suas conquistas que procedem de uma luta cinquentenária. Um devir-negra, que resistiu a todas as investidas de apagamento epistêmico. Mas, segundo Vó Mera (2021):

> Essa honraria não é apenas minha, mas, das integrantes do "Vó Mera e suas Netinhas", da minha família, dos cantores e artistas da cultura popular e de toda a Paraíba"... sou mestra cirandeira, agora um atriz de novela (risos)... e agora sou uma comendadora que ganhei esse título do presidente da república... e isso aqui não é meu! é nosso! é fruto do nosso trabalho! eu fui representar meu povo artista...porque o seu trabalho Erivan... é o meu trabalho também... eu sei meu filho é que estou muito feliz...sem ser melhor do que ninguém (VÓ MERA, 2021).

Seu espírito de cooperatividade é nítido no seu discurso, pois, esse valor étnico pulsa na sua atividade de mestra do coco de roda. De fato, trata-se de uma matripotência que visa a expansão da sua negritude em interseccionalidades diárias, onde o coco de roda não é apenas uma vaidade pessoal, mas, um devir-coco que se expande em força e luz, sobretudo, para a sua comunidade do Rangel. Abaixo, vemos uma imagem de Vó Mera após receber a honraria em Brasília (DF).

Imagem 17 – Vó Mera recebe honraria em Brasília (DF)

Fonte: Secom do Estado da Paraíba. Publicado: 28/11/2018. Disponível em: https://bit.ly/3CbfwPQ. Acesso em: 11 set., 2021

Nesse processo de desdobramento do que Vó Mera considera frutos do seu trabalho, ela passa a ser Patrimônio Artístico do seu bairro do Rangel. Reitero que foi uma luta cinquentenária. Segundo a mestra (2021): "[...] venho cantando coco de roda desde os meus nove anos de idade... e só depois de mais de cinquenta anos... aos sessente e dois anos é que fui descoberta... mas é tudo fruto do meu trabalho que vem de longe, viu? (risos)... mas Deus é bom, né [...]".

Ela demonstra estar consciente de sua potência criativa. Desse modo, compondo, cantando e dançando coco de roda em meio as adversidades na sua jornada, Domerina foi de fato criando a "Vó Mera", pois, segunda ela:*"[...] Vó Mera todo dia continua lutando pra continuar sendo o que ela é... uma negra de muita luta e coragem... é assim que Vó Mera é!"[...]*.

Abaixo temos uma foto de um banner que ilustra o reconhecimento de sua comunidade.

Imagem 18 – Homenagem do bairro do Rangel a Vó Mera, em 2016

Fonte: Acervo da Casa de Cultura Vó Mera

A partir do reconhecimento e desdobramento do seu protagonismo, enquanto mestra do coco de roda, Vó Mera conquista um espaço para fazer o seu coco. Seu território negro próprio, ou seja, novamente podemos constatar o coco de roda como um devir desalienador, isto é, uma práxis da negritude, que pode promover uma "desalienação autêntica", quando tira Vó Mera do estado de risco econômico, para uma participação ampla no campo social. Enquanto mestra do coco de roda, Vó Mera exerce um poder político, pois, se trata de um corpo político que se movimenta socialmente na construção perene de sua negritude em devir-negra que transborda para a sua comunidade como uma verdadeira Matripotência. Com essa nova aquisição econômica ela cria a "Casa de Cultura Vó Mera", um território aquilombado.

5.14 CASA DE CULTURA VÓ MERA

Com efeito, uma das primeiras coisas que Vó Mera pensou em realizar com essa singela melhora econômica foi alugar uma casa à criação de uma casa de cultura. Para Vó, seu território lúdico serve tanto para guardar a sua memória, como também tem o objetivo de promover outras/os artistas, sobretudo, desconhecidas/os. Segundo Vó Mera

(2021): *"[...] eu fui desconhecida e essa casa de cultura pode fazer outras pessoas ficarem conhecidas também... para fazerem suas artes... essa casa não é só para mim... apesar de eu querer que minha história seja lembrada aqui"*. Abaixo uma foto para melhor situar espacialmente a "Casa e de Cultura Vó Mera".

Imagem 19 – Casa de Cultura Vó Mera

Fonte: Google Earth.

Na casa de cultura existe um acervo da mestra que visa preservar a sua memória. A memória de Vó Mera implica em várias intersecções, que remontam sua jornada de vida até chegar a sua maturidade reconhecida como mestra da cultura popular, no território do coco de roda. A fundação da casa se deu no ano de 2015.

De lá para cá o acervo vem sendo organizado para visitação e apreciação pública. Um importante trabalho foi realizado pela arquivista Daniela Escolástica de Sousa, que catalogou todo o acervo. Abaixo, temos a ficha de identificação do acervo:

Imagem 20 – Ficha de identificação do acervo

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO DO ACERVO DE VÓ MERA

IDENTIFICAÇÃO: ACERVO ARQUIVÍSTICO DE VÓ MERA
PROVENIENCIA: DOMERINA NICOLAU DA SILVA
ENDEREÇO: Rua São Judas Tadeu, 905, Rangel, João Pessoa, Paraíba
CONTATOS: (83) 98631-7147

NOTA: CÓDIGO DE REFERÊNCIA SEQUENCIADA PELO GÊNERO
EX: **01- ICONOGRÁFICO**
02- TEXTUAIS
03- AUDIOVISUAIS

Código de Referência	Elemento	Nº de Documentos	Datas-Limite	Observação
01	Fotos	59		
01	Banners	04		
01	Faixas	02		
01	Chapéu de Palha	08		
01	Chapéu de couro	02		
01	Balaio de palha	04		
01	Cesta	03		
01	Boneca de pano	02		
01	Vassoura de agave	01		
01	Vassoura de carnaúba	01		
02	Músicas	60		
02	Peças de teatro	02		
02	Jornais	09		
02	Cartas (de aluno)	36		
02	Carta em Punho	01		
02	Revista	01		
02	Cartazes	07		
02	Certificados	12		
03	CD	01		
03	DVD	03		
01	Troféus	16		
01	Medalhas	04		
01	Pandeiro	01		
01	Maraca	01		
01	Zabumba de corda	02		
01	Caixa de corda	02		
01	Ganzá	04		
01	Afoxé	01		
01	Imagem Sacra	54		

Fonte: Acervo Vó Mera

A casa de cultura Vó Mera é um lugar que transborda espiritualidade, cooperatividade e afetividade. Sua Matripotência, em devir-negra, enfim, consegue um território para o pulsar do seu coco de roda. Nesse processo de gestão da Casa de Cultura Vó Mera, ela vai criando estratégias de lutas, para ajudar sua comunidade do Rangel. A exemplo disso é o sopão solidário, criado para atender pessoas em extremo estado de vulnerabilidade nesse momento da pandemia. Segundo ela:

> *Criamos o sopão para ajudar as pessoas eu e minha filha, Mônica... aí a gente faz o coco de roda para distribuir o alimento para as pessoas que estão passando fome nesse momento tão difícil... eu quero que o meu trabalho seja para acolher minha comunidade que foi quem primeiro reconheceu o meu trabalho (VÓ MERA, 2021).*

Mônica é a filha de Vó Mera que dirige sua carreira artística dentro do cenário da cultura popular paraibana, *"[...] pois ela é meu braço direito e esquerdo [...]"*. Mônica também canta e toca nas apresentações de sua mãe, pois, ela é uma das principais integrantes do grupo "Vó Mera e suas Netinhas". A sua filha Mônica se apresenta como mais uma mulher de luta dentro do cenário da música paraibana, uma herança matripotente.

Esse capítulo buscou demonstrar uma breve contextualização dos territórios de vida idiossincráticos de nossas mestras, que seguem caminhos distintos, mas se encontram nas encruzilhadas do coco de roda. Nesse sentido, como se refere Collins (2021, p. 91), "[...] a contextualização é especialmente importante para projetos interseccionais produzidos no sul global [...]", pois, sabe-se que nossas negritudes são únicas, mesmo partindo de dores interseccionadas.

O coco de roda é para essas mulheres "viver e não ter a vergonha de ser feliz", como se referiu Gonzaguinha na canção "O que é o que é" (1982). Com efeito, essas pretas se tornaram mestras do coco de roda, a partir de trocas de experiências diárias desde meninas entre duras batalhas que se seguem. Os processos de sujeições a que se submeteram essas vidas negras para imprimirem suas negritudes como verdadeiros patrimônios da cultura popular paraibana foi antes de tudo um devir-negra que arrebenta as correntes das impossibilidades para dizer que o feminino negro constrói, construiu e continuará construindo grande parte da cultura brasileira. Nesses processos, o coco de roda pode ser compreendido como um devir-negro que combate epistemicídios e que ganha força nos corpos que resistem de um modo intenso, por meio da música e da dança. A seguir será relatado sobre as compilações sonoras afrodiaspóricas que Vó Mera e Ana do Coco constroem, a partir de suas performances cotidianas que unem ancestralidades e inventividades.

6 COCO DE RODA: UM DEVIR-NEGRO AFRODIASPÓRICO

O coco de roda é um fenômeno musical encontrado nos Estados nordestinos e apresentando como uma das manifestações afro-brasileira mais significativas no universo musical da cultura popular brasileira em que a música, poesia e dança convivem intimamente interligadas nessa diáspora negra, como se referiu Andrade (2002). De fato, o coco de roda é mais do que um símbolo de resistência, quando este é a própria resistência em si na contemporaneidade de nossas mestras Vó Mera e Ana do Coco.

6.1. HISTÓRIA

É um devir-negro que há séculos se encontram nos territórios afrodiaspóricos como uma entidade sonora que conquista e defende terras de pretas (os). As primeiras pesquisas neste território foram protagonizadas por figuras importantes como: Mário de Andrade (2002), Câmara Cascudo (2002), José Aloisio Vilela (1961), Altimar de Alencar Pimentel (1978) e José Tenório Rocha (1984), bem como os estudos mais recentes realizados na Paraíba por Ignez Ayala e Marcos Ayala (2000), Henrique J. P. Sampaio (2001), Eurides de Souza Santos (2010; 2014), Peticia Carvalho Moraes (2016) e Cicero Pedroza da Silva, (2017).

Os estudos dos autores demonstraram que o coco de roda aparece de formas e conteúdos bem variados desde sua instrumentação: o ganzá, o bumbo ou zabumba, a alfaia, a caixa e o pandeiro, porém, não necessariamente se utiliza todos esses instrumentos ao mesmo tempo e, ainda assim as combinações podem variar de acordo com as idiossincrasias da comunidade, passando pela sua poética lírica e estética performática da corporalidade, a sinuosidade e improvisação melódica e a polirritmia como qualidades expressivas características dessa diáspora negra. Neste sentido, suas formas de organizações, seus desdobramentos sociais e suas designações também seguem essa lógica variante. Com efeito, o coco pode ser conhecido como: coco de

umbigada, trava língua, coco de ganzá, coco de mão, coco de embolada, coco praieiro, coco de oitava, coco de zambê, coco de improviso, mazurca.

Quanto aos mitos de origem, há um estudo do pesquisador, Aloisio Vilela (1961), que aponta para uma possibilidade da gênese do coco de roda, a partir de uma história oral contada a este pesquisador por um velho senhor na cidade de Viçosa (AL). Segundo Vilela (1961, p. 50), este senhor havia dito que o coco teria sido inventado no "Quilombo do Palmares", proveniente de uma prática de trabalho, onde os negros quebravam o coco no chão entoando músicas durante essa atividade. No entanto, tais afirmações não traz uma documentação que demonstre com precisão a veracidade do depoimento sobre a origem do coco a partir de cantos de trabalho no estado de Alagoas. Segundo Ignez Ayala (1999, p. 237):

> Autores que estudam os cocos, dançados ou apenas cantados, encontrados em diferentes estados do Nordeste, entre eles José Aloísio Vilela, Abelardo Duarte, José Tenório Rocha e Altimar de Alencar Pimentel, apresentam um ponto comum no que se refere à origem dessa manifestação da cultura popular. Todos são unânimes em afirmar que o coco possui origem alagoana, tendo daí se difundido por toda a região, sofrendo aqui e ali determinadas modificações quanto ao modo de apresentação, seja com relação à dança ou ao canto. Suas teses parecem-nos pouco convincentes, dada a ausência de rigor na explicitação das fontes, sejam elas escritas ou orais, resultantes de investigação bibliográfica ou de observação direta (AYALA, 1999, p. 237).

Em todo caso, o coco demonstra ser realmente uma das ludicidades que simboliza e remonta a resistência negra brasileira desde a colônia escravocrata até a colonialidade, isto é, uma diáspora lúdica que se transformou também numa forma de luta do nosso povo negro. Com efeito, definir o coco de roda a partir de um modelo único seria uma tentativa de enquadramento ingênua pois, segundo Andrade (1984, p. 347) "[...] o coco (ainda) anda por ai dando nome a muita coisa distinta [...]". A exemplo disto, em uma pesquisa de campo mais recente de 2017 sobre a "Mazurca de Monteiro", grupo de cultura popular da cidade de Monteiro, no Cariri Ocidental Paraibano, constatou-se o quanto aquela manifestação utiliza o repertório e ritmos do coco de roda, como aporte musical para a sua realização.

Outros sim, reitero que é realmente difícil dizer se o coco é uma dança cantada ou um canto dançado, ou ainda, uma poesia cantada. Ainda com relação aos estilos de coco, chamo a atenção para o coco de embolada, pois este está contido na categoria do

repente, ou seja, é também uma forma de repentismo onde se canta de forma improvisada. Esse estilo de coco é cantado em duplas com acompanhamento de pandeiros ou também ganzás onde as conquistas se desafiam entre provocações e achincalhamentos para provocar na plateia um frisson de arena de briga, embora tudo não passe de uma brincadeira, pois, para tal performance sair convincente, é necessário um nível de entrosamento diário tão preciso qual a um jogo mortal de capoeira regional. Contudo, nunca foi o propósito desse estudo demonstrar uma suposta origem, mas muito pelo contrário, busquei semelhantemente as cosmovisões de Mário de Andrade e dos Ayalas na Paraíba, entender que o coco de roda é antes de tudo múltiplo e diversificado no território da cultura brasileira.

Com efeito, para compreender o coco de roda como um devir-negro em diáspora, comecei a pensar nessa atividade a partir dos protagonismos das mestras Vó Mera e Ana do Coco, sobretudo das suas imbricações com as suas lutas negras contemporâneas. No capítulo anterior, foi realizado um breve recorte cronológico com os momentos mais marcantes de suas batalhas diárias à conquista de seus protagonismos e ainda os desdobramentos destas batalhas como ações de negritudes matripotentes que transbordaram e transbordam para suas comunidades. São devires-negra que travaram longos anos de lutas para alcançarem o status de mestras no território afrodiaspórico do coco de roda paraibano. Essas lutas implicaram e implicam sobretudo em conquistas e defesas territoriais num processo cotidiano e contínuo. Isso provou a hipótese de que o coco de roda realmente participa ativamente nas conquistas de defesas das terras de pretas/os, isto é, como já venho enfatizando o coco não se configura apenas como uma função de entretenimento, pois este foi e ainda é muito usado para outras funções, mesmo que passe pela esfera da ludicidade.

Esse capítulo de análise poético-musical implicará na observação, a partir das cosmopercepções provenientes dos cocos de roda de Vó Mera e Ana do Coco. Vê-se como estas lideranças pretas constroem parte de seus territórios, na alquimia das suas performatividades cotidianas, que combinam entidades sonoras ancestrais com suas vicissitudes contemporâneas. São circularidades de elementos sonoros, provocados por essas mulheres que vibram nas encruzilhadas dos seus devires-negra. Isso reforça a hipótese que busca compreender o coco de roda como uma performatividade cotidiana, que não se encerra nas performances eventuais, seja nas festas do coco em suas localidades próprias ou em palcos diversos.

Demonstra-se, que por ser uma escrita interseccionada, o coco no território de nossas mestras, acontece diariamente entre a união dos valores étnicos e a contemporaneidade, ou seja, uma forma holística de produção que se dá na encruzilhada dos fluxos contemporâneos com os fluxos ancestrais que reverberam saberes para suas comunidades. Contudo, esse fazer musical há tempos vem resistindo e existindo em inúmeros lugares do Nordeste brasileiro. Segundo Oneyda Alvarenga (2002, p. 28):

> Mário de Andrade ouviu Cocos por toda a parte, no Nordeste. Mais de uma vez as "Notas de Viagem" e "O Turista" mostram um quase espanto de quem, vindo de uma terra pouco cantadeira, cai no meio de uma gente que vivia levando o peito numa cantoria que acompanhava tudo, trabalho e diversão. O hábito intensivo generalizado de cantar e dançar Cocos é anotado várias vezes, (ALVARENGA, 2002 apud ANDRADE, 2002, p. 28).

Abaixo uma foto para melhor ambientar a época das pesquisas de Mário de Andrade:

Imagem 21 - Pesquisas de Mário de Andrade sobre o Coco de Roda

Foto: Luiz Saia

A generalização apontada por Mário de Andrade e descrita por Alvarenga, aqui está sendo interpretada como a "performatividade cotidiana" que vem sendo demonstrada no decorrer do trabalho. Reitera-se que, a partir das cosmopercepções de nossas mestras é importante perceber as singularidades dos fazeres musicais para termos uma compreensão mais ampla da multiplicidade negra, que implica o coco de roda. No entanto, a intensividade sentida por Mário de Andrade, possivelmente, aponta um

registro histórico acerca do coco de roda como uma performatividade cotidiana, isto é, uma profusão de acontecimentos que implicam o coco de roda.

6.2 O COCO E A PERFORMANCE COTIDIANA

É a partir da performaance cotidiana que as mestras Ana do Coco (2021) e Vó Mera (2020) estruturam seus cocos de roda em uma profusão de acontecimentos, desde a pensar sobre os propósitos das festas, que elas mesmas promovem; dos ensaios para as apresentações nos seus territórios e nos shows extemporâneos; da organização dos instrumentos musicais que necessitam por vezes de manutenções; da organização de seus vestuários; da escolha do repertório durante os ensaios com os grupos; da estrutura física dos seus locais próprios da festa como: organizar a sonorização, a iluminação, as barracas para vender bebidas, comidas e artesanatos.

Tudo pode ser compreendido como formas de performar o coco extra musicalmente, pois, são essas organizações prévias que se dão na circularidade da performance cotidiana que impulsiona o coco de roda, embora ele também aconteça de forma repentina, a exemplo das eventualidades de lutas como foi o caso dos cocos nos assentamentos agrários citados por Ana do Coco (2020). Para Ana, uma mestra lida com várias questões dentro das performances eventuais do coco:

> *Eu lembro que uma vez eu estava cantando um coco aqui mesmo no Ipiranga durante uma festa... e de lá cheio de gente cantando e dançando eu avistei um fio de energia piscando... assim... como quem queria dar um [curto] circuito... aí eu mandei meu irmão continuar cantando... eu disse, segura aí um pouco que eu vou ali... aí... saí de lá e vi que tinha um pessoal, que eu acho que era de Mato Grosso... pois eles estavam em pé debaixo desse fio... eu falei, olha! vocês podem se afastar daqui um pouquinho que esse fio tá estranho!... eu vou chamar alguém pra providenciar isso aqui... aí um deles me disse: "ela é danada viu! tudo ela tá vendo dali! ela vê tudo até o fio defeituoso" (risos)... então... essa coisa não sei se é natural... não sei de onde vem essa força mas eu sei que é força, viu?... porque começa às cinco da manhã indo para feira comprando os produtos fazendo tudo... quando chega as seis horas da noite eu digo, meu Deus! vou aguentar não!... mas quando o bombo começa a tocar não de sei de onde vem essa força que aguenta até cinco da manhã de novo(risos) (ANA DO COCO, 2020).*

São aspectos do cotidiano compreendido como a movimentação de suas vicissitudes contemporâneas, em profusão com os valores étnicos ancestrais formando uma amalgama espessa na ciranda da performatividade cotidiana. A performatividade cotidiana do coco de roda é o seu plano de consistência territorial, que se dá pelo conjunto das performances eventuais que acontecem a todo momento e em todos os lugares sejam planejadas ou não, pois, são fluxos que não cessam de atravessar o coco de roda dando origem ao plano de consistência temporário, isto porque a performance cotidiana é dinâmica por seguir sempre em profusão de fluxos nas inúmeras performances eventuais que são atravessadas por muitos devires. E esses devires são acontecimentos variados. A seguir, falar-se-á no campo poético-musical para melhor compreender como isso se dá no plano poético e sonoro do coco de roda.

6.3 A POÉTICA DO COCO DE RODA: DEVIR-COCO PRA (RE) EXSISTIR

A poética do coco pode nos revelar significados e significantes profundos sobre as (os) praticantes, suas líricas e seus territórios. Isso foi o que me fez entender que a prática do coco de roda se dá numa uma performance cotidiana. No que diz respeito as músicas, não se trata de uma linha de produção arquitetada, mas, de fluxos que naturalmente se interseccionam na ciranda dessas performances. Segundo Ignez Ayala (2000, p. 31-32):

> Quando se busca o entendimento do que é a brincadeira do coco através de seus [suas] cantadores [cantadoras] e dançadores [dançadoras], vão surgindo peças de uma grande quebra-cabeças, que revelam, entres fios da memória, a maneira como constroem a sua história, que se vincula intimamente com as suas vidas, com a história de seus versos, de seus cantos, de seus passos. Com a convivência acentuada, vai se revelando a história oculta de um coco ou outro, o que motivou sua criação, quem fez os versos, quem escolheu a melodia (AYALA, 2000, p. 31-32)

Com efeito, compor um coco de roda é uma das formas de “performances eventuais”, que acontecem na circularidade da “performatividade cotidiana”. Nessas produções poético-musicais há devires que se efetuam como acontecimentos interseccionados que geram os cocos. Mas, entre esses devires quero relembrar e

reforçar o que vem a ser o devir-coco, já apresentado no capítulo dois. O devir-coco é primário na performatividade cotidiana do coco de roda. Por exemplo: quando em devir-negra nossas mestras estão compondo "para" e "com" coco de roda, elas estão em devir-coco também, sobretudo, porque estão fazendo uso das "entidades sonoras" que remontam o coco de roda, portanto, é "para" o repertório do coco e "com" o coco de roda que nossas mestras produzem suas músicas, mesmo utilizando outros devires que podem estar atravessando suas vicissitudes naquele momento de uma performance eventual.

Para ampliar o pensamento sobre devires que atravessam o coco de roda de nossas mestras, invoco a fala de Ana do Coco (2021) que narra uma performance eventual no seu quilombo, e que gerou um coco de roda: *"[...] Eu fiz uma música admirando a beleza da roseira... a rosa me inspirou para fazer esse coco [...]".* Inspiração aqui entendida como uma energia que atravessou a mestra Ana, ou seja, um devir-rosa que interseccionou com o seu devir-coco.

Por exemplo: quando a mestra Ana entra em contato com o fluxo energético da roseira, que a toma em um devir, compreendo que ela entra em devir-rosa, pois está fazendo um coco "com" e "para" a roseira, ou seja, a roseira participa proficuamente desse momento em intersecção energética com a mestra Ana. É nesse encontro de energias que Ana entra em devir-rosa, ou seja, nessa performance eventual. Segundo Ana do Coco (2021):

> *Na pandemia, né? quando eu morava lá na outra casa... a gente se dedicou muito as plantas, né? acho que as plantas foi quem tirou a gente dessa loucura... eu digo, ou eu faço alguma coisa ou eu morro, né? então a gente ia se dedicando as plantas, limpando o jardim, plantando mais coisas... plantando ervas e tal.. e eu tinha um pé de rosa na frente de casa que estava bem feio... bem bagunçada... eu comecei a podar o pé de rosa e da noite pro dia ele começou a botar rosa... foi uma coisa incrível! o pé de rosa ficou muito bonito e todo mundo se admirava, né? e aí eu fiz esse coco, né? Que diz assim:*
>
> ***Eu plantei um pé de rosa na frente da minha casa***
>
> ***Alegria que não tava logo começou chegar***
>
> ***Ela botou um botão e logo se espalhou***
>
> ***Avise pro meu amor, tem rosa em todo lugar***

> *Então... surgiu dessas coisas de você tá observando, né? As plantas... como elas agradeceram a gente durante a pandemia, né? (ANA DO COCO, 2021).*

Ana e a Roseira juntas formam um fluxo interseccional temporal, que eclode num coco, pois, *"[...] a rosa é símbolo de beleza, força e resistência, né?... igual a gente... mulheres quilombolas (risos)[...]",* revelou Ana do Coco (2021). Portanto, nesse acontecimento há por parte de Ana uma identificação com a rosa, por isso devir-rosa, ou ainda, uma intersecção com a ideia de beleza e força feminina que simbolicamente a rosa representa.

E essa roseira exprime também um conjunto de forças femininas quando são várias rosas que compõem essa planta que guarda consigo espinhos que podem desconstruir a ideia de pura fragilidade. Porém, nesse momento Ana também está em devir-coco por estar sendo atravessada e fazendo uso das entidades sonoras que remontam o coco de roda.

Desse modo é que os devires se cruzam para darem origem a outras formas, que no caso aqui originou um novo coco. Isso é a performatividade cotidiana acontecendo, pois ela é antes de tudo uma profusão intensa de acontecimentos onde "[...] tudo é pretexto para cantar [...]", disse Mário de Andrade (2002, p. 29). Outro exemplo de performance eventual, que compõe a perfomatividade cotidiana da Mestra Vó Mera (2021) é este relato abaixo, quando ela conta:

> *Eu tava na televisão e assisti... quando os cortador de cana... tava cortando cana... e eu me lembrei... que eu passei muito tempo morando em Botija com a minha tia... e a gente passava muita necessidade... muita vezes eu comia o "puxa puxa"... porque não tinha comida para comer... e o meu tio era forneiro... ele era quem colocava as madeira pra queimar no engenho... eu disse, eu vou fazer um coco de roda em homenagem as minhas netinhas... lembrando do meu sofrimento que eu passei... que eu também trabalhei muito cortando cana... e ela tem um pelo muito forte que coça muito no corpo da gente... mas, eu senti vontade de fazer que é muito importante a gente lembrar aqueles momentos que a gente passou na nossa infância... e o coco de roda ele é assim:*
>
> ***Cana verde, verde cana, cana verde cristalina***
>
> ***eu queria ser um cravo, na cabeça das meninas***
>
> *da cana faz o açúcar*
>
> *veja só que maravilha*

eu queria ser um cravo na cabeça da Filha

cana verde, verde cana, cana verde cristalina

eu queria ser um cravo, na cabeça das meninas

da cana faz o açúcar

também faz a cachacinha

eu queria ser um cravo na cabeça de Nevinha

cana verde, verde cana, cana verde cristalina

eu queria ser um cravo, na cabeça das menina

da cana faz o açúcar

beba ela e não se engane

eu queria ser um cravo na cabeça de Dane

cana verde, verde cana, cana verde cristalina

eu queria ser um cravo, na cabeça das menina,

da cana faz o açúcar

se vende de norte a sul

eu queria ser um cravo na cabeça de Lu

cana verde, verde cana, cana verde cristalina

eu queria ser um cravo, na cabeça das meninas

da cana faz o açúcar

é verdade não é mentira

eu queria ser um cravo na cabeça de Priscila

da cana faz o açúcar, também faz a rapadura as mulhé de João Pessoa é um doce de candura (VÓ MERA, 2021).

Portanto, ao assistir um programa de TV, Vó Mera revisita sua memória de infância. Uma infância que passou por muitas dificuldades, como constatado, a partir de suas falas no capítulo anterior. Com efeito, a memória é um valor étnico, que pode ser paradoxalmente significativo, pois, mesmo trazendo dores, ela impulsiona o devir-negra de Vó Mera à uma criação ressignificada.

Ainda assim, a mestra frisou bem sobre a importância do lembrar de sua infância. Mas, a partir dessa performance eventual ela compõe uma música com muita afetividade e espiritualidade para seu grupo, “Vó Mera e as Netinhas”, conforme imagem abaixo.

Imagem 22– Vó Mera e as Netinhas em apresentação em João Pessoa

Foto: Secom/Funesc, 2018.

É quando os valores étnicos são puros devires também, isto é, devir-afetividade, devir-espiritualidade, devir-memória, tudo isso acionado pelo devir-negra e interseccionados com o devir-coco, pois reitero que há também as "entidades sonoras" ancestrais sendo trabalhados pela mestra para dar vida aos seus cocos de roda. Portanto, entrar em devir significa entrar em contato, ou seja, se contagiar com as inúmeras matérias e acontecimentos que circundam o nosso território de existência provocando novos devires. Saliento, que devir não é "criação", posto que esse é o acontecimento em si que pode gerar criações. Nesse sentido Deleuze e Guattari (2007, p. 32) comenta:

> O conteúdo propriamente musical da música é percorrido por devires-mulher, devires-criança, devires-animal, mas, sob toda espécie de influências que concernem também os instrumentos, ele tende cada vez mais a devir molecular, numa espécie de marulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal: não mais o pássaro cantor, mas a molécula sonora (DELEUZE E GUATTARI, 2007, p.32).

São encontros de fluxos energéticos, que dão origem a outras formas. Um encontro de uma mulher quilombola, em devir-negra, com uma roseira que lhe toma em devir-rosa para gerarem um coco de roda em pleno devir-coco. Ou ainda, um encontro memorial de uma mestra negra aquilombada, que em pleno devir-coco, exala afetividade e espiritualidade arrancadas de suas dores. É quando o imperceptível se faz ouvir em intensidades cotidianas. E esse devir-imperceptível é do campo das sensações,

sendo, pois, difícil de exprimir com palavras, pois será sempre melhor compreendido no ato dos acontecimentos.

Devir-coco é um fluxo de vazão, em que as ancestralidades interseccionadas com as vicissitudes contemporâneas vêm a séculos delineando e defendendo territórios negros em pleno exercícios de aquilombamento. O coco enquanto acontecimento na ciranda da performance cotidiana é um encontro de fluxos contínuos. Trata-se de não definir o que é coco de roda, mas, de buscar compreensões desse devir-coco como "negras sensações", que trazem importâncias simbólicas para além de ideias fixamente constituídas.

Os dois cocos analisados acima são composições atuais. Mas, os repertórios das mestras possuem também, sobretudo, composições ancestrais. Por exemplo, o "Samba Nêgo", já apresentado e considerado pelo Quilombo do Ipiranga como uma herança ancestral, segundo Sampaio (2001, p. 207-208) "[...] refletem a nova fase que vive o grupo (Coco do Ipiranga), uma fase em que a crítica social é intensa e é produto de uma consciência de classe adquirida pela cidadania [...]", desde as lutas por conquistas de terras que continuam em movimentos de defesa:

Lengo tengo lengo tengo

Eu morro de trabalhar

De dia tô na enxada

De noite tarrafear

Samba nêgo

Branco não vem cá (refrão)

Se vié

Pau há de leva

Eu vou rachar os pés

De tanto sapateá

De dia tá no açoite

De noite pra batucá

Esse coco transmite de um modo poético-musical uma consciência da condição negra subalterna, ao mesmo tempo em que o refrão traz uma antifonía que manda um recado aos brancos escravistas. Segundo a Mestra Dona Lenira, apud Ayala (2000, p. 32):

> O coco muitas vezes é um recado. Era um recado né, que... antigamente, eles não podiam...eles como escravos eles não podiam desabafar com o senhor e eles desabafavam em lamentos. De noite, em noites, eles ali brincando e eles desabafavam (AYALA, 2000, p.32).

Dona Lenira é uma matripotência negra do Quilombo do Ipiranga, tia de Ana do Coco e irmã de Dona Lenita. Em sua fala descrita acima ela reflete que, a partir da poética do "Samba Nêgo", que esse coco de roda é pura forma de resistência. Outro sim, ela considera esse coco como um "coco de recado", que é uma forma poética de avisar que há algo de errado para as (os) brincantes. Nesse processo, o recado pode aparecer de uma forma direta ou subliminar, para avisar que alguém está fazendo algo de errado na roda do coco, ou mesmo para alertar e denunciar inúmeros problemas sociais, como no caso do Samba Nêgo. Mas, a respeito do Samba Nego, há um valioso depoimento de Dona Lenira descrito em Sampaio (2001, p. 208-209) em que diz:

> Então todo mundo que gostava de coco-de-roda que sabia que coisa era coco-de-roda brincava. Então, naquela época, minha madrinha era uma negra, morava na Alberto de Brito, chamava-se Rosita, era bem negra do cabelo pixaim e ela tinha os pés chatos. Quando era na época do São João ela chegava na porta de meu pai e batia palma [BATE COM AS MÃOS] aí cantava: Samba negro, branco não vem cá, se vier, pau há de levar. Aí meu pai chegava e dizia assim: - Chegou Rosita, ô Lina, Lina era minha mãe, ô Lina chegou Rosita com a putaria dela. Mesmo assim meu pai dizia. Aí eu, criança, toda criança é curiosa, né? Deixei passar, passa o tempo, mas você não apaga a lembrança, né? De quando você era criança. Aí passou-se o tempo quando... aí lá vai e eu avançando, me casei e tudo. E depois lá vem o coco-de-roda e eu era como aquilo tivesse adormecido. E quanto foi um dia eu fui p'ra Abiá [FAZENDA ABIAÍ] e quando cheguei Abiá, era Dom José Maria Pires o arcebispo, na luta de Abiá, aí Wellington tava filmando, ai eu fui e saí dançando na frente dele e cantando:
>
> samba negro
>
> branco não vem cá
>
> se vier
>
> pau é de levar

> P’ra mim era uma coisa sem pouca importância, cê entende? Aí ele foi falou assim p’ra mim: - Onde foi que você aprendeu esse cântico Lenira. Aí eu falei p’ra ele assim: Olha, era minha madrinha que era negra e chegava lá em casa assim em época junina e chegava com esse cântico. Aí a resposta:
>
> Negro racha os pés
>
> de tanto sapatear
>
> de dia vai por açoite
>
> de noite p’ra a batucar
>
> Samba negro
>
> branco não vem cá
>
> Se vier Pau há de levar
>
> Aí ele falou: muito bem. Quando foi um dia ele disse, ô Lenira vocês foram privilegiadas. Aí eu disse: - Por que? - Aquele cântico eu achei no arquivo. - No arquivo? – Sim, aquele cântico samba negro tem no arquivo dos escravos, onde tem a..., onde tem a... história dos escravos tem aquele cântico. Eu achei no arquivo de lá da, da CEDOP, não sei que da CPT. Então eu disse: - Tá certo, muito bem. Fiquei pensando: - então quer dizer que os negros têm valor, né? Fiquei pensando, fiquei comigo, fiquei guardado. Aí foi quando, aquele velso, aquele velso assim:
>
> Negro apanhava tanto
>
> e comia bem pouquinho
>
> apanhava de chicote
>
> carregando o sinhozinho
>
> Samba negro
>
> Aí já foi eu que aumentei. Foi eu que aumentei nele porque era a história. E num era isso, negro apanhava e carregava. A comida era coisinha ruim. Então, carregava Sinhosinho, aí eu aumentei no cântico, já fui eu que aumentei no cântico (DONA LENIRA apud SAMPAIO, 2001, p. 208-209).

Curiosamente, algo muito semelhante aparece no Dicionário Musical Brasileiro citado por Mário de Andrade, em que ele faz referência a uma manifestação no Estado de Alagoas conhecida por “quilombo”. Mas, segundo Danilo Luiz Marques (2018), esse quilombo citado por Andrade, trata-se de uma manifestação quilombola teatralizada que insurgiu no século XVIII, no Estado de Alagoas. Ainda segundo Marques (2018, p. 20), as encenações ocorriam “[...] nas cidades e zonas rurais, sobretudo em períodos

natalinos junto as celebrações religiosas da igreja católica, a exemplo da irmandade de Nossa Senhora do Rosário do estado de Alagoas [...]".

Nas festividades, a performance fazia uma alusão a Guerra de Palmares, simulando uma batalha entre a população negra quilombola contra as tropas do Estado apoiadas por indígenas. A realização do evento "quilombo" dava-se normalmente ao amanhecer em praças públicas. Na ocasião, os negros se vestiam de algodão azul dançando ao som de pandeiros e ganzás cantando esses versos, descritos em Marques (2018):

> Folga negro
> Branco não vem cá
> Se vier
> O diabo há de levar (MARQUES, 2018).

Pelos versos acima, presumisse que pode ter ocorrido migrações de pessoas negras que trouxeram consigo cocos de roda, que se difundiram entre outras comunidades quilombolas. Contudo, não é propósito desse estudo enfocar nessas questões migratórias. Mas, o fato é que esse "coco de aviso", conhecido na Paraíba como Samba Negro, passou a fazer parte do repertório dos quilombos do Ipiranga e do Gurugi, sobretudo, por se tratar de um tema que naquele momento das décadas de 1980 e 1990 estava afinado com as lutas quilombolas da área do Conde (PB), onde todas (os) estavam em pé de guerra para defenderem suas terras. Esse relato de Dona Lenira apud Sampaio (2001, p. 208-209) remonta o período em que a jovem Ana do Coco estava dentro dessas lutas nos assentamentos agrários, juntamente com sua mãe Lenita e sua tia Lenira, duas matripotências que segundo Ana (2020): *"[...] elas me ensinaram a lutar com sabedoria... me ensinaram o que é ser uma mestra [...]"*.

Sobre o Samba Negro, pode-se ressaltar que este é cantado no Quilombo Caiana do Crioulos que fica em outra localidade, mais precisamente no município de Alagoa Grande, situado na região do brejo paraibano. A distância do Quilombo do Ipiranga para o Quilombo da Caiana dos Crioulos mede cerca de 130 quilômetros. Mas, as comunidades são interseccionadas, justamente por conta da prática do coco de roda. Inúmeras vezes os grupos de coco de roda da Mestra Dona Edite e da Mestra Cida,

ambos de Caiana dos Crioulos, se encontraram com os cocos dos quilombos do Ipiranga e do Gurugi.

De fato, a música “Samba Negro” e os discursos quilombolas em torno dela, reforça a hipótese de que coco de roda é uma cultura de resistência que remonta ao Brasil Colônia. No entanto, ressalta-se que a minha hipótese de que o coco de roda participa proficuamente das conquistas e defesas das terras de pretas (os), parte, sobretudo, das idiossincrasias territoriais de Ana do Coco (2021) e Vó Mera (2020), pois, não se trata de uma generalização hipotética. Mas, se isso aconteceu e acontece nesses territórios paraibanos, possivelmente poderá ter acontecido em outros lugares de pretas (os) que praticam o coco também.

6.4 A POÉTICA DO COCO: DA ORALIDADE À ESCRITA

Com efeito, revisitar os territórios afrodiaspóricos é muito importante, sobretudo, para desmistificar certas ideias sobre os povos quilombolas e aquilombados. Trata-se do encontro da oralidade com a escrita dentro desses territórios, que tiveram e têm a transmissão oral como uma prática fundamental para suas existências. Reiterando, grande parte dos cocos de roda existentes nestas comunidades quilombolas foram sendo repassados pela oralidade, a exemplo do coco Samba Negro. Mas, a escrita passou a ser também uma ferramenta de apoio para salvaguardar o legado cultural do coco de roda. Segundo Ayala:

> Às vezes é possível descobrir ocorrências em que cantadores [cantadoras] e dançadores [dançadoras] se valem da escrita para manter sua literatura oral. Anotar em um papel qualquer um coco desconhecido para não esquecer e somar aos já familiares ou colecionar o repertório em cadernos manuscritos é um recurso para salvar do esquecimento, quando a memória (e a dos companheiros) fraquejar com a idade ou ainda como instrumento para auxiliar outros, mais novos, que queiram cantar cocos (AYALA, 2000, p.38).

Nesta direção, tanto Ana do Coco quanto Vó Mera se utilizam da escrita como suporte. No entanto, estas têm total consciência da memória enquanto um valor étnico inestimável. Nesse sentido, comenta Ayala (2000, p. 38) que “[...] pode parecer

paradoxal, mas, neste caso, a escrita é posta a serviço da oralidade [...]". Como apresentado no capítulo dois, a oralidade é um valor étnico central das culturas afrodiaspóricas. No entanto, como frisou Ayala, pode parecer paradoxal o uso da escrita, mas não é, posto que, não é porque Ana do Coco teve acesso a Academia que ela desaquilombou sua negritude sem promover um reaquilombamento a partir do seu devir-negra, pois os valores étnicos contribuem proficuamente para essa dobra. Segundo Ana (2021): *"[...] a oralidade foi e ainda é muito importante para o nosso quilombo... não podemos deixar jamais isso acabar... o coco veio disso e eu prefiro que aprendam assim... no contato e fazendo... [...]".* Portanto, é preciso ter o cuidado para não fazer uma leitura arcaicamente romantizada sobre esses movimentos contemporâneos nos nossos quilombos brasileiros. A memória e os valores que ela guarda sempre foram vistos como "coisas menores", perante a base epistemológica europeizada dominante, ou seja, como se refere Maldonado-Torres (2007, p. 145) é "[...] quando a desqualificação epistêmica se converte em instrumento privilegiado da negação ontológica [...]". Nesse sentido, Antônio Bispo dos Santos, O Mestre e poeta Nêgo Bispo, natural do Quilombo Saco-Curtume, situado em São João do Piauí nos diz:

> Fogo!… Queimaram Palmares,
>
> Nasceu Canudos.
>
> Fogo!… Queimaram Canudos,
>
> Nasceu Caldeirões.
>
> Fogo!… Queimaram Caldeirões,
>
> Nasceu Pau de Colher.
>
> Fogo!… Queimaram Pau de Colher…
>
> E nasceram, e nasceram tantas outras comunidades que os vão cansar se continuarem queimando.
>
> Porque mesmo que queimem a escrita,
>
> Não queimarão a oralidade.
>
> Mesmo que queimem os símbolos,
>
> Não queimarão os significados.
>
> Mesmo queimando o nosso povo,
>
> Não queimarão a ancestralidade.

A resistência contra a "asfixia social" que pode causar epistemicídios se dá justamente pelos valores étnicos, a exemplo da oralidade. No entanto, reforço que esse

processo da oralidade não pode ser romantizado, qual a ideia de compreender o coco de roda como uma música assistemática desprovida de substancialidades culturais, ou ainda como um simples folgar negro indolente.

Nesse sentido, o diálogo com a escrita não descaracteriza a ação quilombola de transmissão oral, visto que, a escrita é também uma ferramenta conquistada e usada por esses povos que há tempos vêm causando desconstruções empíricas e teóricas desarrazoadas que querem colocar suas práticas num "museu nonsense".

Mas, ainda no tocante a escrita, não posso deixar de ressaltar que o próprio trabalho das (os) pesquisadoras (es) citadas (os), desde Mário de Andrade a Câmara Cascudo, passando pelos Ayalas e Eurides Santos, foram e são importantes para salvaguardar parte desse rico e múltiplo legado da cultura popular afrodiaspórica brasileira. No entanto, reitero que o diálogo decolonial, possa trazer as vozes autênticas se faz cada vez mais faz urgente nesses processos de pesquisas em territórios negros, sobretudo, para desmistificar as ideias de homogeneização da cultura afrodiaspórica.

Contudo, a poética do coco de roda de Vó Mera e Ana do Coco juntamente com seus depoimentos nos revela que, o coco de roda pode ser compreendido hipoteticamente, como uma atividade lúdica que transborda da esfera do entretenimento para o campo das lutas individuais e coletivas.

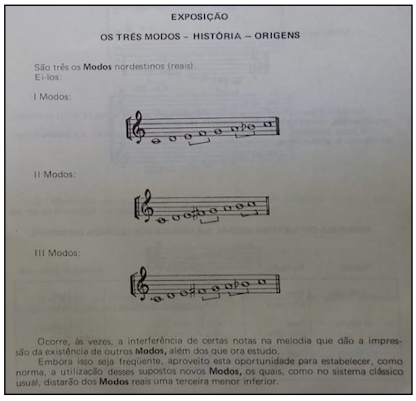
Individuais porque em uma práxis da negritude o coco de roda gera naturalmente os protagonismos liderança de Ana do Coco e Vó Mera, no cenário da cultura popular e na música paraibana como um todo. No tocante as lutas coletivas é quando seus devires-negras transbordam em força e luz para suas comunidades no tear de suas performatividades cotidianas, que se traduzem como práticas emancipadoras de vidas negras.

Com efeito, o Quilombo do Ipiranga tem a Mestra Ana do Coco, como uma líder que transborda em positividades negras cotidianamente. Do mesmo modo, a comunidade do Rangel tem Vó Mera, como um verdadeiro patrimônio imaterial, que também esbanja uma força afrodiaspórica. Tudo isso está sendo constatado, a partir de suas cosmopercepções aqui narradas, que vão comprovando as hipóteses de que "o coco gera protagonismos femininos negros" que se expandem em devir-negra "para conquistas e defesas de terras de pretas (os)" numa "performatividade cotidiana".

6.5 O COCO DE RODA E O CAMPO SEMÂNTICO MELÓDICO NORDESTINO

Pensar no coco de roda de Ana do Coco (2021) e Vó Mera (2020), a partir de suas construções melódicas é pensar sobretudo num campo semântico melódico que implica o nordeste brasileiro. Nas suas melodias de coco, nossas mestras utilizam bastante esse desenho sinuoso nordestino que se difere completamente da ideia de um centro tonal europeu. Falo de um conjunto de desenhos melódicos considerados por alguns pesquisadores como um campo modal nordestino. Para compreender esse fenômeno, certamente pesquisadores como o paraibano José Siqueira (1981) buscaram uma sistematização desse campo semântico, a partir de estudos das melodias entoadas por aboiadores, violeiros, bandas de pífano, cantadores de coco, rabequeiros. Nesse contexto, na busca de uma essência nacional para encontrar a "autêntica música brasileira", pesquisadores e compositores nacionalistas da primeira metade do século XX recorreram as bases da cultura popular, com olhares e escutas alicerçados na perspectiva folclorista. Neste sentido, José Siqueira (1981, p. 3), em seu livro, "O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil", estabelece algumas fórmulas combinatórias para justificar que essa semântica sonora nordestina foi advinda do cruzamento de dois modos eclesiásticos gregos e também do fenômeno físico da série harmônica. Abaixo, apresento uma figura da página do livro de Siqueira (1981, p. 3) para melhor demonstrar seu estudo:

Imagem 23 – Exposição os três modos, história e origens



EXPOSIÇÃO

OS TRÊS MODOS – HISTÓRIA – ORIGENS

São três os **Modos** nordestinos (reais).
E i-los:

I Modos:

II Modos:

III Modos:

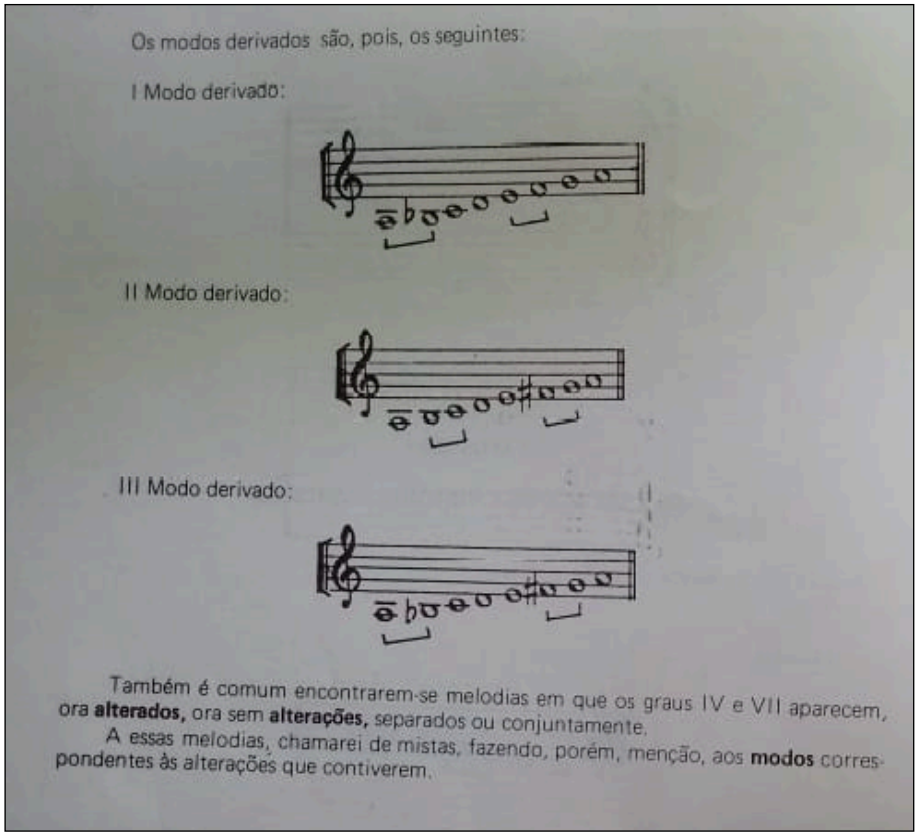
Ocorre, às vezes, a interferência de certas notas na melodia que dão a impressão da existência de outros **Modos,** além dos que ora estudo.
Embora isso seja frequente, aproveito esta oportunidade para estabelecer, como norma, a utilização desses supostos novos **Modos,** os quais, como no sistema clássico usual, distarão dos **Modos** reais uma terceira menor inferior.

Fonte: Siqueira, 1981, p. 3

De acordo com o autor, trata-se de três modos nordestinos reais, em que a combinação dos dois primeiros modos (baseados no lídio e mixolído) teria gerado o terceiro como mostra a figura acima. Em seguida, ele demonstra outros modos (baseados no hipolídio e hipomixolídio) derivados dessas mesmas escalas da figura acima.

Nota-se que o autor segue uma lógica eurocêntrica fazendo um paralelismo com a origem das escalas maiores e menores do sistema tonal europeu. Na figura abaixo, também extraída do livro de Siqueira (1981, p. 4), pode-se constatar a proposição dos modos derivados:

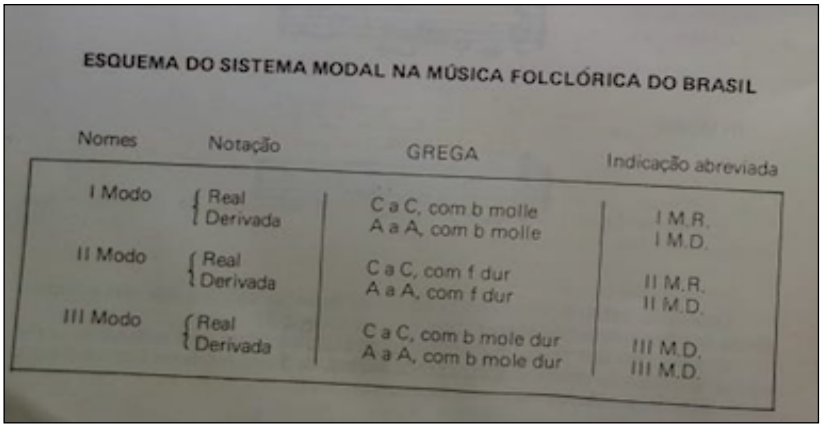
Imagem 24 – Os modos derivados



Fonte: Siqueira, 1981, p. 4

Na tabela abaixo em mais uma imagem extraída do seu livro, que Siqueira (1981, p. 3) chama de “Esquema do Sistema Modal da Música Folclórica do Brasil”:

Imagem 25 – Esquema do sistema modal na música folclórica do Brasil



ESQUEMA DO SISTEMA MODAL NA MÚSICA FOLCLÓRICA DO BRASIL

Nomes	Notação	GREGA	Indicação abreviada
I Modo	Real	C a C, com b molle	I M.R.
	Derivada	A a A, com b molle	I M.D.
II Modo	Real	C a C, com f dur	II M.R.
	Derivada	A a A, com f dur	II M.D.
III Modo	Real	C a C, com b mole dur	III M.D.
	Derivada	A a A, com b mole dur	III M.D.

Fonte: Siqueira, 1981, p.4

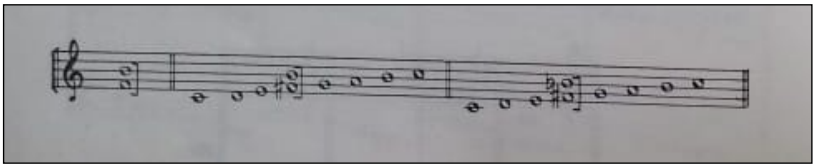
Para Siqueira, essa "música brasileira" tem uma influência direta dos ensinamentos jesuíticos dos primeiros séculos de colonização, bem como do fenômeno físico da série harmônica. Segundo este autor:

> A História nos indica vários caminhos. Ocupar-me-ei, somente, dos seguintes a) Influência jesuítica; b) Acústica na parte referente as vibrações dos corpos sonoros.
>
> É sabido que os missionários jesuítas introduziram, entre os indígenas brasileiros novos espécimes musicais.
>
> Educados na velha Europa, os padres Navarro, Nóbrega, Anchieta e outros não podiam deixar de utilizar, em suas catequeses, benditos, ladainhas e outros cânticos religiosos escritos nos Modos Eclesiásticos, professados pela Igreja Católica, desde a Idade Média (SIQUEIRA, 1981, p. 8).

A presença jesuítica e seus ensinamentos é uma passagem inegável da história da colonização brasileira, sobretudo quando estes impõem seus métodos de catequização que promoveram verdadeiros epistemicídios. Mas, o que o renomado compositor e catedrático pesquisador paraibano não questionou foram as resistências epistêmicas que evitaram a dizimação completa de etnias dos povos originários e africanos que aqui chegaram de diversas regiões da África com o colonizador ibérico. Essas resistências a exemplo do coco de roda demonstram que o colonizador não conseguiu apagar tudo que desejou. Mas, para comprovar sua teoria, Siqueira (1981, p. 8) segue:

> O trítono, intervalo existente entre o 1.º e o 4.º graus da Escala Maior, era considerado "O diabo em música e, por isso, banido de toda a música religiosa (católica).
>
> Quando esse intervalo ocorre, como no Lídio Eclesiástico, determina-se o abaixamento do Si meio tom, pelo emprego do bemol. E essa, talvez, a explicação que se pode dar da existência frequente daquele acidente nas Canções folclóricas do Nordeste.
>
> Os Jesuítas teriam generalizado o abaixamento do 7º. Grau, o Si bemol, transformando-o em hábito.
>
> E por que não se verificou o mesmo noutras regiões do Brasil que, também, receberam influência Jesuítica?
>
> Teriam os holandeses qualquer participação no acontecimento?
>
> Aqui, a tarefa passa ao campo de investigações profundas que escapa aos objetos deste modesto trabalho de simples coordenação.
>
> A origem do acidente contido no II Modo, o Fá sustenido, creio ter, também, fundamento religioso.
>
> O canto-chão ou Canto Gregoriano não utiliza o sustenido, a não ser por meio de transporte; é, a meu ver, o que ocorre no caso em apreço.
>
> Fugindo ao "tritono", teriam os Jesuítas determinado o abaixamento do Si pelo bemol, ou a elevação do Fá pelo sustenido, donde os dois primeiros Modos Brasileiros, visto que o terceiro resulta da junção das duas alterações.
>
> Exemplo:
>
> Como, porém, os missionários tivesses cuidado, ao mesmo tempo, da música vocal e da instrumental, e como a aplicação precedente visa mais àquela do que a esta, procurarei, em seguida, abordar o outro aspecto do problema (SIQUEIRA, 1981, p. 8).

Imagem 26 – O Tritono



Fonte: Siqueira, 1981, p. 8

Com efeito, Siqueira (1981, p. 9) aponta a origem dessa "semântica musical nordestina" para aspectos culturais herdados dos ensinamentos da ordem catequista europeia. No entanto, no mesmo texto acima ele se autoquestiona sobre a ausência dessas ocorrências sonoras em outras áreas do país, visto que, os jesuítas imprimiram missões catequizantes, em todas as regiões do Brasil. Para tal problema de ausência ele

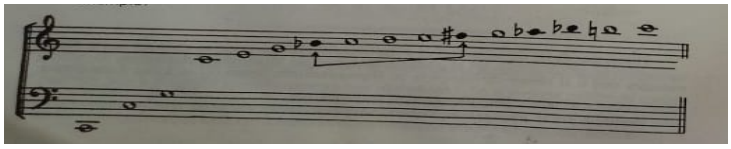
simplesmente reflete vagamente sobre uma possível intervenção holandesa, mas não aprofunda a questão. No que concerne ao fenômeno físico, Siqueira, (1981, p. 9) reflete:

> Acústica, Ressonância dos corpos sonoros. A Série Harmônica que, nos Conservatórios tradicionais, é executada até o harmônico nº.9, mas, que, na realidade, se prolonga, indefinitivamente, tornando-se perceptível ao nosso ouvido até o harmônico nº.16, fornece, a meu ver, dados positivos para uma explicação científica da origem das duas alterações que interferem nos Modos Nordestinos. (SIQUEIRA, 1981, p. 9).

Partindo de uma explicação sobre acústica para comprovar a segunda parte de sua teoria sobre a origem desse fenômeno, que vai ser chamada aqui de "semântica musical nordestina", e que implica inúmeras manifestações musicais da cultura popular do nordeste brasileiro, pois, Siqueira (1981), utiliza a flauta pífano como exemplo.

Para ele, a nota base fundamental do pífano ao ser tocada chega a emitir os graus 7º e 11º que correspondem as "alterações" que aparecem sobre as supostas escalas ou modos nordestinos como mostra a partitura na figura abaixo extraída do seu livro:

Imagem 27 – Escala de modos nordestinos



Fonte: Siqueira, 1981, p. 9

Com efeito, toda nota em estado de vibração emite esta série harmônica, isto é, um fato físico-acústico comprovado cientificamente. Mas, normalmente essa série de sons tende a ser escutada com mais acuidade quando partimos de frequências mais graves. No entanto, o pífano é um instrumento que comumente emite frequências médias e agudas, sobretudo no âmbito da cultura popular.

Porém, não é o intuito aqui desmerecer o importante estudo de José Siqueira, sobretudo porque pesquisas seminais como está nos leva também a pensar sobre outras possibilidades de explicações a partir de outras ocorrências fenomenológicas dentro do mesmo campo semântico em questão. O intuito maior de Siqueira foi criar um método de composição original partindo do que ele passou a compreender como "Modo Real

Nordestino" e seus derivados. Esse foi um projeto que teve como adepto o importante compositor carioca Guerra Peixe, que também estudou aspectos dessa semântica sonora dentro do território do maracatu pernambucano em sua obra, "Maracatus do Recife" (1980). Salienta-se ainda, que o trabalho de José Siqueira passou a ser uma grande referência nacional sobre a suposta origem dessa semântica idiossincrática do nordeste brasileiro.

Nesse contexto, outros estudiosos como o espanhol Luis Soler (1995) em sua obra, "Origens árabes no folclore do sertão nordestino" aponta para uma herança árabe no que diz respeito a origem desse nosso campo semântico. Segundo Soler (1995, p. 11):

> Sabemos, é claro, que o principal feudo muçulmano radicou na Andaluzia e no Algarve português, na parte oposta da Península em relação à Catalunha. Todavia, duas regiões vizinhas à catalã são também especialmente ricas em heranças árabes: Valencia e as Ilhas Baleares (SOLER, 1995, p.11).

Para Soler (1995, p. 65), essa herança árabe teria sido de um modo indireto proveniente da Península Ibérica, sobretudo porque:

> A colonização do sertão nordestino teve lugar em plena Renascença, quando os árabes e judeus já haviam sido banidos de todo território peninsular. Até que ponto, então, seria inimaginável um predomínio cultural de cunho árabe nas práticas poético-musicais exportadas de Portugal para o Brasil? Não pareceria mais lógico terem sido as manifestações do espírito renascentista as que cruzaram o Atlântico naquela hora? (SOLER, 1995, p.65).

Neste sentido, Soler (1995, p. 66) analisa que essa possível herança tenha sido proveniente tão somente de um iberismo hispânico-português, principalmente por conta dos árabes terem tido na Península Ibérica: "[...] 800 anos de domínio político, de caldeamento racial e, sobretudo, de liderança cultural [que] não se apagam de uma hora para outra [...]". No entanto, a maior ênfase do Soler nesse estudo diz respeito a "Poesia do Repente", isto é, sobre o universo da Cantoria dos Violeiros do Nordeste que trazem consigo as mesmas peculiaridades dessa amalgama sonora nordestina.

Como foi demonstrado, Siqueira aponta para uma herança europeia proveniente dos gregos e Soler aponta para uma herança também europeia proveniente dos povos árabes. Os estudos são discutíveis, mas, trazê-los aqui foi sobretudo para apontar que

possivelmente esses estudos vão mitificando a ideia de que a herança afrodiaspórica tenha se reduzido tão somente a rítmica. Com efeito, entre "gregos e árabes" nenhum dos pesquisadores aponta para uma mínima influência afrodiaspórica ou mesmo dos povos originários.

No entanto, no que diz respeito a herança árabe suscitada por Soler, e reconhecendo certos aspectos de semelhança com algumas nuances da música mulçumana, proveniente de países africanos, a exemplo do Senegal, Sudão e Mali, quero salientar que entre as populações africanas que aqui chegaram escravizadas, muitos eram islamizados tal qual eram os povos Malês, como afirma Reis (2003).

O mito da miscigenação não pode mais reduzir a cultura brasileira a égide da Santíssima Trindade (negros, brancos e indígenas), sem reconhecer as idiossincrasias étnicas, isto é, a multiplicidade etnológica que aqui chegou e que vai muito além dessa tríade reducionista. No entanto, não podemos negar o hibridismo pelo qual passamos e ainda nele vivemos.

Com efeito, a quantidade de povos negros mulçumanos que chegaram no Brasil, a partir do século XVIII foi bastante significativa, isto é, um "islamismo de escravidão", Segundo Mendonça (2002). Para este autor, estes povos teriam se instalado primeiramente no estado da Bahia, mas progressivamente teriam se espalhando para outras regiões do país. Nesse sentido, Abelardo Duarte em seu livro, "Negros Muçulmanos nas Alagoas: os Malês" (1958), descreve uma rebelião ocorrida no estado de Alagoas por povos mulçumanos escravizados. Segundo Soares e Mello (2006, p. 16):

> Em 1815, quando corre a notícia do levante malê em Alagoas, não deve ter havido muitas dúvidas de que esses muçulmanos, assim como os rebelados baianos do anterior deviam ser oriundos da Terra dos Haussás, na atual Nigéria (SOARES E DUARTE, 2006, p.16).

Estudos que enfocam a presença mulçumana negra no nordeste brasileiro descreve sobretudo traços significativos da cultura popular como "As cheganças", como se referiu Soares e Duarte (2006), que no Estado de Alagoas e Paraíba têm uma aproximação direta com o coco de roda. Outro sim, durante esse estudo de tese, Ana do Coco mais de uma vez mencionou que ouviu dizer dos mais antigos do seu quilombo

que o coco “Samba Negro” teria migrado do estado de Alagoas para a Paraíba, possivelmente do “Quilombo dos Palmares”.

Nessa direção, Câmara Cascudo (1993) aponta para essa semântica sonora nordestina como uma modalidade de origem “Moura e Berbere”, proveniente da África Setentrional, e que teria chegado ao Brasil possivelmente com os povos negros trazidos da Ilha da Madeira, sobretudo porque naquele lugar já havia escravos mouros. Segundo o antropólogo e economista Tidiane N’Diaye (2019, p. 88):

> A importação de escravos negros a grande escala modificará a atitude dos árabes muçulmanos para com os homens de pele escura. A partir do momento em que a África Subsariana se tornou a principal zona fornecedora de escravos do tráfico oriental, o homem negro transformou-se em sinónimo de servidão e, correlativamente, a cor da sua pele passou a ser associada a uma negação do islão. Os árabes tomaram liberdades com o espírito do texto sagrado. Recorreram a argumentos simultaneamente racistas e religiosos para justificar a escravização dos negros, mesmo que convertidos (N'DIAYE, 2019, p.88)

Esse estudo N'Diaye (2019) mostra que para essa prática da escravização, praticada pelos povos árabes no continente africano, sobretudo, quando a importação de vidas negras passou a ser um meio de movimentação econômica em grande escala. Para este autor, as pessoas negras comercializadas pelos poderosos califas desses países islâmicos do continente africano estavam em sua grande maioria convertidas ao islã, ou seja, culturalmente islamizadas. Portanto, é mais do que importante que estudos afrodiaspóricos possam remontar parte dessas histórias musicais, para que não haja cristalizações de ideias que reduzam a amplitude da presença negra no constructo da cultura brasileira. Nesse estudo, não foi feito aprofundamentos sobre esse tema, bastante relevante e discutível, mas, as provocações foram para incitar pesquisas futuras que possam nos desvelar mais partes desse hibridismo histórico que implica as músicas do Brasil.

Porém, este estudo não propõe encontrar “mitos de origem”, mas, busca fazer justiça social apontando aspectos da história brasileira que não pode ser mais ocultada. A presença negra é inegável e mesmo assim o que encontramos é sempre velamentos a partir de um desinteresse em compreender essa presença que aponta para vários constructos da cultura brasileira. Contudo, para elucidar tais questões acerca desse

campo semântico musical nordestino será necessário uma série de estudos com maiores aprofundamentos.

Com efeito, esse específico campo semântico do Nordeste, que também implica o coco de roda, não se resume apenas à presença de escalas sem a nota sensível, escalas pentatônicas, escalas hexacordais ou com o sétimo grau abaixado e o quarto grau aumentado, que segundo Silva (2005, p. 3) "[...] além da cadência onde a tônica é alcançada por um movimento de notas rebatidas, partindo da mediante [...]". Olhando e escutando desse prisma puramente tecnicista podemos estar sendo reducionistas e eurocêntricos. Embora não discorde de que tais qualidades expressivas existam dentro dessa amalgama nordestina, o que podemos perceber é que a forma de "organizar humanamente" esses sons é que geraram e geram "efeitos padrões" que criam uma atmosfera sonora idiossincrática, ou seja, o que o saudoso Murray Schaffer chamaria de "paisagem sonora nordestina".

Mas, o que inquieta este pesquisador no momento é o domínio que as mestras Ana do Coco (2021) e Vó Mera (2020) possuem dentro desse campo semântico, ou seja, desses efeitos padrões que me levaram a outra hipótese que desmistifica a ideia simplória de que o coco de roda é uma música de caráter exclusivamente rítmico. Portanto, se constatou é como se dá essas combinações, esses desenhos sonoros, a partir das destrezas de nossas protagonistas, dentro desse campo semântico entre composições e improvisações, isto é, um domínio de entidades sonoras ancestrais que resistem a séculos a ideias reducionistas. Nesse território de invenções afrodiaspóricas do coco de roda, nossas mestras apontam que é preciso saber jogar de corpo e alma negra.

6.6 VÓ MERA E ANA DO COCO E O CAMPO SEMÂNTICO NORDESTINO: ENTRE COMPOSIÇÕES E IMPROVISAÇÕES COM AS ENTIDADES SONORAS

Com efeito, nesse estudo foi encontrado uma forte presença dessas nuances melódicas em território negro no litoral da Paraíba. Nessa jornada, descobriu-se que os coco de roda de Ana do Coco e Vó Mera dialogam diretamente com esse campo semântico nordestino formado por entidades sonoras ancestrais que estão presentes

também entre aboiadores, violeiros, forrozeiros. No entanto, o que apresenta aqui brevemente é parte do que ainda está sendo pesquisado e certamente necessitará de mais aprofundamento. Ainda assim, os dois exemplos vistos não dão conta do tamanho da riqueza que esses campos melódicos de Vó Mera (2020) e Ana do Coco (2021) possuem, mas, pode-se ter uma ideia real do que essas mestras conseguem fazer nas suas performatividades cotidianas em devir-negra interseccionando o devir-coco.

6.6.1 PERGUNTA E RESPOSTA

Na música do coco de roda a pergunta e a reposta é uma qualidade expressiva que traz consigo fortemente os valores étnicos da fraternidade e espiritualidade. Trata-se de uma circularidade que leva os brincantes a um processo espiralar onde os corpos seguem linhas de continuidades ancestrais, mas com improvisações constantes. Para melhores compreensões, começaremos analisando um coco de roda de Ana do Coco, que o compôs recentemente nesse período da pandemia do Covid-19. Saliento que o coco partiu de uma performance eventual dentro da sua performance cotidiana. Segundo Ana:

> A gente olhando o zabumba pendurado... as marretas tudo guardada...e ninguém se junta, e ninguém canta, e ninguém toca... como é que é isso meus Deus do céu... e aí surgiu o outro coco também, né? que diz:
>
> Zabumba tá pendurado
>
> A marreta tá guardada
>
> Ai que saudade danada
>
> Desse jeito eu vou morrer
>
> Pega o ganzá Jandui
>
> Arroxa o bombo Elias
>
> Chama Moana e Zefinha
>
> Que eu vou botar pra moer (ANA DO COCO, 2021)

A primeira parte que está em negrito é a pergunta e a parte abaixo do negrito é a resposta, ou seja, a antifonia está sempre presente nos cocos de roda. Para Ferreira (2011, p. 62-63):

O uso de antifonias constituiu, durante os séculos de opressão e persecução, a possibilidade de novas relações sociais de não-dominação, de fraternidade, uma estrutura de encontros e de momentos comunitários sacralizados, junto com a construção de autoimagens positivas e dignificantes. A antífona implica uma forma de sensibilidade que permite um apagamento de fronteiras entre o eu e o outro, bem com formas especiais de prazer compartilhado (FERREIRA, 2011, p. 62-63).

Nesse sentido, Ana do Coco (2020) nos conta: *"[...] cantar coco sem a resposta não faz sentido nenhum... minha mãe já chegou a parar a roda várias vezes exigindo que a gente cantasse a resposta [...] A antífona vê-se que algo fundamental na roda de coco, pois sem ela é como se estabelecesse um vazio não permitido*. Segundo Vó Mera (2021): *"[...] todo coco tem que ter a pergunta e a reposta... sem ter isso o coco fica estranho... nem é (risos)[...]"*. Sem sombras de dúvidas as antífonas são marcas de expressões mais fortes do coco de roda. Uma marca de expressão que existe em muitas manifestações musicais africanas. Segundo o etnomusicólogo moçambicano Micas Silambo (2020, p. 58):

> As artes negras, principalmente a música, sempre buscaram estéticas musicais peculiares para lutar contra quaisquer formas de discriminação produzindo o que se poderia livremente chamar de suas técnicas sociais críticas. A música de Xigubu é orientada por parâmetros que valorizam o caráter responsorial. Este caráter responsorial é baseado em duas frases, uma vista como pergunta (P) e outra como resposta (R). Nesse sentido, a letra da música Mayeza, como outras tantas de Xigubu, é expressa na forma de pergunta e resposta feita pelo solista ou líder e respondida pelo coro ou outro solista (SILAMBO, 2020, p. 58).

O coco de roda segue essa mesma lógica responsorial, isto é, uma antífona de resistência que incita a participação de todas (os), que estão na roda formando uma circularidade de força.

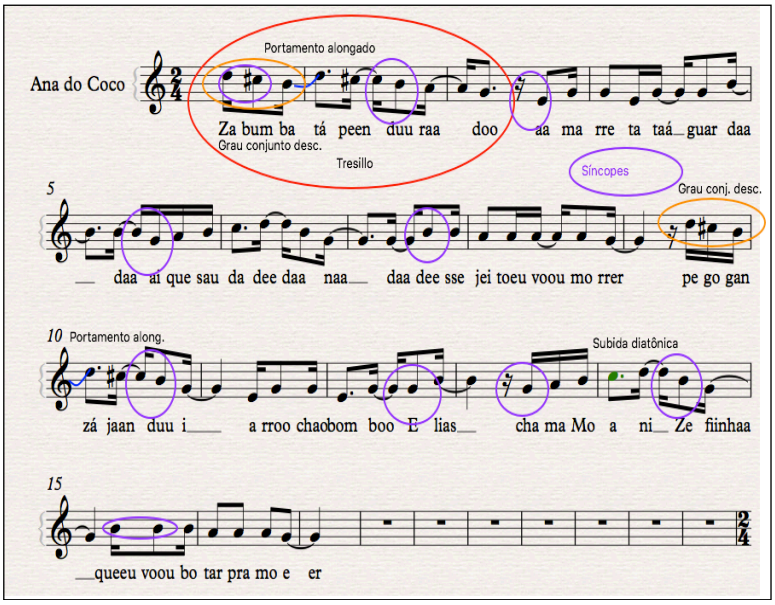
6.7. AS ENTIDADES SONORAS E OS CAMINHOS COMPOSICIONAIS

Constata-se a presença de qualidades expressivas marcantes nessas músicas. Qualidades chamadas de entidades sonoras que são combinações melódicas,

combinações rítmicas, notas de efeito, portamentos. Tudo isso compõe o território sonoro do coco de roda. As mestras demonstrarão o quão são capazes de construírem composições abertas, visto que as improvisações percorrem toda a estrutura da música. Essa música acontece sempre na performance cotidiana que é o plano de consistência do território do coco. Segundo Deleuze e Guatarri (2007, p. 20):

> Assim, devemos opor os dois planos como dois pólos abstratos: por exemplo, ao plano organizacional transcendente de uma música ocidental fundada nas formas sonoras e seu desenvolvimento, opomos um plano de consistência imanente da música [do coco de roda] oriental, feita de velocidades e lentidões, de movimentos e repouso (DELEUZE E GUATARRI, 2007, p.20)

Abaixo, a música "Zabumba" de Ana do Coco transcrita para uma breve análise:

Imagem 28 – Transcrição de "Zabumba", de Ana do Coco

Fonte: Do autor, 2021

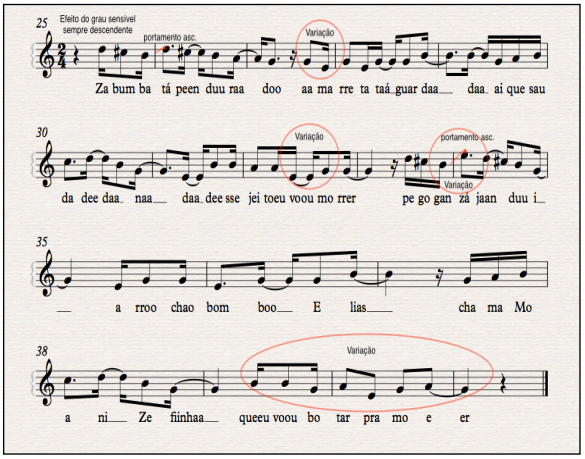
De imediato percebe-se na partitura a presença marcante da síncope que está nos círculos em lilás. Trata-se da síncope libertária que aparece como uma linha de fuga que marca mais uma africanidade latente, um jogo de fazer flutuar os corpos dançantes e não uma inversão da acentuação ocidental, pois aqui o chão flutua quando as mestras com a "forte leveza" de seus cantos dão asas libertadoras. Mas, ao analisar a síncope em invenções poético-melódicas se constata que a língua portuguesa teve que se render as africanidades, isto é, "dobrando a língua" como forma de resistência.

6.7.1 DESCIDAS CARACTERÍSTICAS E PORTAMENTOS

Em seguida, observou-se que essa descida melódica no início da música por grau conjunto é logo seguida de um portamento. Trata-se de uma qualidade expressiva ou entidade sonora característica desse campo semântico que acontece também entre aboiadores e violeiros, sobretudo quando querem dar maior ênfase a uma expressão sentimental, como é o caso da música de Ana que exprime a saudade de fazer coco de roda.

São combinações de entidades sonoras ancestrais que culturalmente delineiam o coco de roda com a narrativa nordestina. Neste sentido, os portamentos assinalados sempre partem de um modo muito escorregadio entre notas, que antecedem o ponto de chegada, por isso não quis definir a nota de saída, pois esta oscila num efeito vocal que se arrasta livremente numa subida por várias frequências. A ideia da composição ficou em aberto, no que diz respeito à definição tonal ou modal. O fato é que Ana do Coco (2021) demonstra total domínio desse campo semântico, sobretudo, quando cantou a música novamente e imprimiu algumas variações como na imagem abaixo:

Imagem 29 – Ausência da sensível em "Zabumba"



Fonte: Do autor, 2021

Pode-se observar que esse coco de roda de Ana do Coco (2021) se apresenta como uma melodia variante extraída e elaborada, a partir desse campo semântico que aureola o Nordeste brasileiro. Nesse processo, a mestra Ana demonstra ter um total

domínio no campo da composição e improvisação, ou seja, sua música não apresenta uma melodia monótona acompanhada de uma base rítmica.

Os campos melódicos composicionais de Ana do Coco (2021) e Vó Mera (2020) que se desdobram entre improvisos, mas que partem de um plano de organização, isto é, desse campo semântico que ora discuto. Partem desse plano, mas sempre jogam este para improvisações que deslocam a lógica da monotonia. Isso é o que fortemente caracteriza a natureza aberta e fluída da proatividade cotidiana do coco de roda.

Com efeito, reitera-se que a própria performance cotidiana é de natureza aberta, nunca pronta e acabada, ela é um "plano de consistência"?? que possui um conjunto de qualidades expressivas que garantem tal consistência territorial, ainda que temporária. Essas qualidades expressivas é que formam esse campo semântico melódico como se este fosse um plano de organização sonora, como se referiu Deleuze e Guattari (2007).

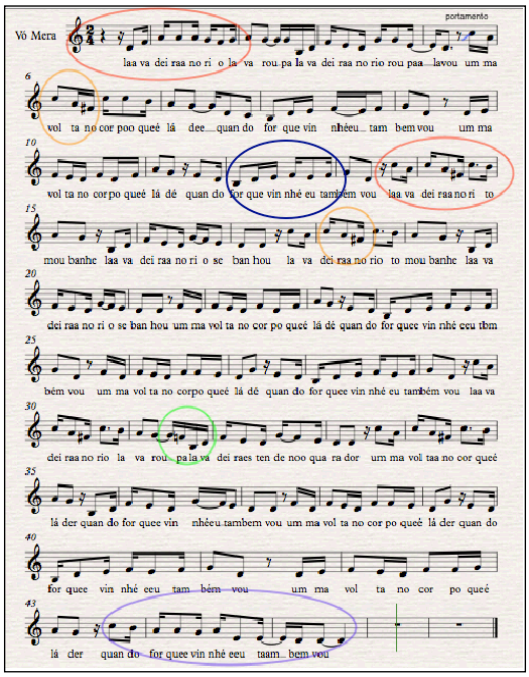
Partes dessas expressões são os valores étnicos apresentados e as entidades sonoras que se apresenta e formam o campo melódico. No entanto, tais entidades sonoras também são valores étnicos. Mas, no que diz respeito aos seus exercícios de composições musicais, as mestras botam em uma encruzilhada esses dois planos, ou seja, interseccionam o plano de organização com o plano de consistência. Mas, é preciso opor esse "plano de organização sonora" do "plano de consistência da perfomatividade cotidiana", isto é, o primeiro parte dos valores étnicos ancestrais que são as entidades sonoras e o segundo é o próprio movimento das vicissitudes contemporâneas das mestras que irão arrastar o plano de organização sonora para suas invenções do cotidiano, por isso há uma consistência temporária onde a performatividade cotidiana se vale perenemente de intersecções com esse plano de organização, mas que não cansa de transformá-lo em novas composições, conforme Deleuze e Guattari (2007).

Mas, esse plano de organização não é propriamente um conjunto de regras, normas, isto é, um método de composição do coco de roda. Trata-se muito mais de uma "metodologia empírica" que parte de uma gramática própria do coco de roda. O domínio desse campo semântico reforça o status de protagonistas das mestras no coco de roda. Agora, o coco de roda "Lavadeira" de Vó Mera, mencionada no capítulo anterior. A mestra utiliza de toda a sua habilidade improvisadora para cantar essa música. Nesse momento sua voz foi gravada, a capela, durante uma pesquisa de campo. Constatei que Vó Mera percorre facilmente por esse campo semântico nordestino,

também entre improvisações, isto é, parte de um plano de organização arrastando-o para suas vicissitudes contemporâneas. Isso é a natureza aberta da performatividade cotidiana. Segundo Vó Mera (2021):

> Eu faço minhas músicas pensando em qualquer coisa... na minha vida o coco é tudo... tudo de bom mesmo... por isso eu faço sempre... a vida pra mim nunca foi fácil e se não fosse o coco teria sido muito mais difícil... mas hoje eu tô aqui, né? Deus é muito bom pra mim (VÓ MERA, 2021).

A música da lavadeira como já foi mencionada por ela mesma no capítulo anterior, remonta uma época em que Vó Mera trabalhava nesse ofício, o que prova que sua perfomatividade cotidiana no coco de roda atravessou toda a sua vida, isto é, Vó Mera não deixou de fazer coco de roda antes de ser reconhecida como mestra em sua maturidade. Na imagem abaixo pode-se ver o coco Lavadeira em breve análise.

Imagem 30 – Partitura do Coco Lavadeira

Fonte: Do autor, 2011

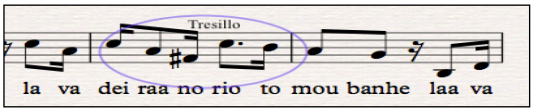
Na imagem acima pode-se observar as síncopes como são facilmente encontradas no decorrer de toda a música, por isso não foi marcado novamente para não

pulverizar a figura. Os círculos que estão em vermelho indicam variações melódicas sobre a mesma letra, não as marquei todas, mas pode-se constatar que as variações percorrem todo esse coco de roda de Vó Mera, em que a melodia nunca segue um padrão fechado. Os círculos em laranja demonstram a ação por grau conjunto que só acontece novamente na descendente, qual foi observado na música anterior de Ana, criando um típico efeito melódico dessa semântica modal nordestina.

O círculo verde demonstra a única vez que essa nota sustenizada foi baixada, ou seja, trata-se de uma ocorrência que ficou conhecida como "terça neutra" que é outra qualidade expressiva dessa semântica. O círculo em azul escuro demonstra a presença marcante do tresillo no coco de roda, isto é, mais uma marca afro diaspórica. O círculo em lilás indica que Vó Mera tem uma consciência segura do fechamento da sua música quando a mesma prepara um final criando esse desenho melódico que se difere totalmente de todos os outros anteriormente apresentados. Saliento que já ouvi esse coco cantado por Vó Mera dentro da mesma atmosfera melódica, mas seguindo por outras variações. Trata-se de um domínio do campo semântico, provando que o território do coco de roda pode ser compreendido também como um campo consistente de criações e improvisações melódicas.

6.7.2 O TRESILLO E A TERÇA NEUTRA

O tresillo é um grupeto de fórmula rítmica encontrado comumente em músicas afro diaspóricas. Mas, foi em Cuba que essa fórmula passou a ser chamada de tresillo pelos musicólogos daquele país caribenho. No Brasil, para tal paradigma Mário Andrade cunhou a expressão "síncope característica" por ter encontrado sua forte presença na cultura musical afro diaspórica brasileira.

Imagem 31 – Trecho do tresillo

Fonte: Do autor, 2021

Para o etnomusicólogo Carlos Sandroni (2002, p. 102):

> Trata-se da fórmula conhecida internacionalmente como "ritmo de habanera". O termo é enganoso por dar a entender que foi a habanera que introduziu este ritmo na música latino-americana. Na verdade, a habanera é apenas uma das manifestações daquele na música em questão (SANDRONI, 2002, p.102).

Com efeito, no coco de roda essa fórmula rítmica também se faz presente. É o que estou compreendendo como entidades sonoras ancestrais. Ao compreender dessa forma é que se busca uma libertação de análises, com base na perspectiva europeia, pois se trata de uma qualidade expressiva proveniente da música africana que merece ser observada de uma perspectiva afro diaspórica. Desse modo, corroborando com Argeliers León (1984, p. 283), "[...] os acentos não foram deslocados, mas a música se libertou de acentos regulares e constantes, e no mesmo espaço acomodou-se um novo sentido rítmico [...]". No entanto, aqui não será aprofundada tal questão, na perspectiva da música do coco de roda, o que basta neste momento a constatação dessa qualidade expressiva, ou seja, mais uma entidade sonora afrodiaspórica presente nas músicas de Vó Mera e Ana do Coco (2021).

Sobre a terça neutra pode-se dizer que é um efeito sonoro que de certo modo desestabiliza a ideia rígida de afinação ocidental. Quem primeiro apontou essa ocorrência na música da cultura popular brasileira foi o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto (2001, p. 12), no seu estudo sobre pífanos do Nordeste. Mas, no coco de Vó Mera (2020), Lavadeira, acima analisado, tem-se uma indução que nos leva a uma ideia de centro "tonal-modal" em "ré maior" (usando tais termos aspados por conveniência). No entanto, constatou-se em testes sonológicos que a nota "fá#3"soou ora abaixo e ora acima da frequência de 184, 7 Hz, que seria o padrão temperado dessa nota na escala de ré.

Desse modo, a terça por vezes soou ambígua, ou melhor, "neutra". Desse modo, na descida nos faz sentir que o fá é sustenido e na subida nos faz sentir que o fá é natural. Portanto, a terça neutra foi gerada pela ação da mestra de acordo com as suas necessidades idiossincráticas quando das suas criações melódicas dentro do seu território musical.

É um campo semântico que possui de fato um plano de organização, que é perenemente interpelado pelas ações da performatividade cotidiana que é o plano de consistência. A terça neutra é mais um efeito que pode ter siso herdado dos povos islamizados que chegaram no Brasil. Tal entidade sonora pode ter sido fruto de um hibridismo. No entanto, percebe-se que ausentar a presença negra muçulmana em investigações que visam aprofundar tais questões podem gerar instabilidades científicas e até mesmo velamentos epistêmicos.

6.7.3 A IMPROVISAÇÃO

A citação do livro "Os Cocos" de Mário de Andrade (2002, p. 47-48) apresentada no capítulo anterior revela que:

> Engrácia Maria da Conceição, velhuca, mulata escura. Nascida em Ingá do Bacamarte, se criou na cidade da Paraíba. Mulher vivida, cantadeira gabola, se dizendo invencível no desafio, tradição bem pra polícia trancafiá-la na Correição. Voz aberta, feia, regularmente musical. Nenhuma timidez. Anotação fácil apesar de certa incerteza na linha sonora sempre improvisatória (ANDRADE, 2002, p. 47-48).

Ao ler essa passagem do livro de Mário de Andrade (2002) logo se percebeu essa "certa incerteza na linha sonora". Ao gravar as músicas das mestras se percebia uma certa regularidade na linha melódica. No entanto, pensa-se que iria encontrar o que comumente é conhecido por mestras e mestres de "solfas", "sofras" ou mesmo "sofas". O que se percebe é que mesmo partindo de uma intenção já conhecida, isto é, uma solfa, de um plano de organização, estas agem por liberdades improvisadoras demonstrando que há um total domínio desse campo semântico que lhes garantem navegar seguras nas suas linhas melódicas improvisadas.

A reflexão que surgiu foi: Como definir nas duas músicas uma linha melódica "padrão", que determinasse uma sofra? Ao ouvir Vó Mera (2020) percebe-se que é uma ação impossível, mas, se por acaso escolhermos uma linha x ou y, exerceria uma ação positivista. Neste sentido pensa-se que esse campo tão variante pode ter incomodado Mário de Andrade (2002) naquele momento. Com efeito, essas mestras exercem ações

criadoras, mesmo partindo de linhas melódicas padrões pertencentes a esse campo semântico. Há um incrível jogo de improvisações que prova que essas combinações melódicas merecem estudos mais aprofundados, para além das tentativas de encontrar mitos de origem. A prática da improvisação apareceu nas duas mestras, tornando-se um dos pontos fortes de suas singularidades. O improviso é algo que se diferencia logo de imediato do preconcebido, ou seja, da composição[23] apesar desta ser uma forma de elaboração momentânea, portanto, não é algo como se referiu Costa (2002, p. 6) "[...] a priori, nem a posteriori, ou melhor, sua existência é absolutamente efêmera [...]". É um diálogo estabelecido temporalmente, em que as mestras extravasam suas capacidades criativas, a partir das entidades sonoras, isto é, valores étnicos já internalizados, quando não se trata de uma forma de improvisação livre de padrões prévios. É a coexistência das ancestralidades com as adversidades contemporâneas, onde essas mestras utilizam suas capacidades idiossincráticas.

É, portanto, segundo Honsbawn (1996, p. 213), uma música instável e singular, assim como "[...] o jazz é o produto dos (as) seus (suas) músicos (musicistas) e cantores (cantoras). O (a) executante é o centro desse mundo. É preciso, portanto, descobrir quem é esse homem ou, mais raramente [não raramente], quem é essa mulher, artista de jazz (coco) [...]". Segundo Geertz (1989, p. 37):

> Torna-se humano é torna-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas (GEERTZ, 1989, p. 37).

A improvisação na cultura nordestina quando analisada romanticamente costuma-se dizer que, "nós somos naturalmente assim, isto é, vivemos apenas de improvisos". Engana-se, mas, ao contrário são criações complexas, que podem fugir da percepção menos aguçada para compreender nossas peculiaridades. Portanto, outra hipótese que levanto agora é de que as criações melódicas de Vó Mera (2020) e Ana do Coco (2021) faz-se pivô central dos seus cocos de roda. Isso demonstra que o coco de roda resiste também uma ideia vaga de que sua é música ritmicamente forte com

[23] Composição aqui entendida num sentido de uma elaboração sistematizada e grafada para ser executada a posteriori.

melodias simplórias. No entanto, partindo das criações melódicas e poéticas que o coco de roda explode em batuques. As criações melódicas possuem entidades sonoras como linhas de continuidade, isto é, um plano de organização que garante a consistência da performatividade cotidiana que tem uma natureza volátil.

Trata-se de um campo de forças concomitantes que imbricadas geram uma usina criativa de fazer coco de roda. Esse campo farto e fértil da cultura nordestina se valeu e se vale de várias ressignificações, portanto, sua semântica deve ser estudada a partir dela mesma.

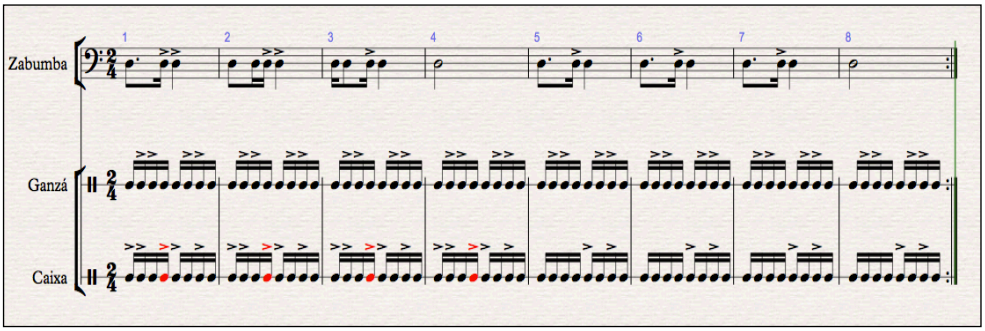
6.7.4 A INSTRUMENTAÇÃO

A instrumentação utilizada pelos grupos Ana do Coco e Vó Mera guardam semelhanças comuns ao estado da Paraíba, sendo: bumbo, caixa e ganzá. Entraremos agora brevemente na encruzilhada da trama dos tambores. Trata-se de uma semântica que guarda e transmite entidades sonoras que expressam valores para além das palavras, isto é, um sentimento do espaço tempo musical. Para Ana do Coco:

> *É a ancestralidade essas realidades... porque eu fico pensando assim... os instrumentos por exemplo, para mim é uma coisa mágica porquê... pra aquele instrumento está tocando um animal foi sacrificado, né? Ali tem um couro... ali tem uma parte do instrumento que chama se a alma, né? Na montagem do instrumento tem a alma, tem o couro, tem o cipó... então é muita força junta... muita energia, né? Dos animais, da natureza... ali naquele instrumento é muita energia, me arrepio todinha aqui só em falar (risos)... então, é muita energia que você dá e recebe... a energia que vem do povo, né?... o povo chega e diz... Mestra!!! como se eu fosse uma coisa do outro mundo assim... sei lá (risos) e isso tudo é essa troca de energia muito grande... é o pé no chão... é essa coisa da terra... Lá eu estou lidando com a cultura, né? e fora do palco eu tô lidando com o dia a dia... com a vida, com as lutas que a gente trava no quilombo... não são poucas... e essas lutas vão para o coco... e sai do coco também (ANA DO COCO, 2020).*

Abaixo pode-se observar uma breve análise dessa amalgama, que alicerça a circularidade da dança do coco de roda.

Imagem 32 – Trecho da partitura



Fonte: Do autor, 2021

Observa-se que o sentimento do zabumba é versado, sobretudo, no tresillo como uma forma de "ostinato orgânico". Orgânico porque há um plano de organização de onde os percussionistas partem dos "costumes", mas também para um jogo de improvisações que gera uma polirritmia tão conhecida por todas/os. Abaixo, a caixa e os ganzás seguem a polirritmia catártica. Salienta-se que, as transcrições não enfocaram as variações profusas que essas (es) instrumentistas provocam no ato das suas performances. Nesse momento, me bastei ao que poderia ser o plano de organização, pois, transcrever as improvisações do plano de consistência poderia gerar ideias vagas sobre como são esses acontecimentos que são por natureza criações livres, portanto, "nunca são"' nesse momento improvisador quando estão "sempre sendo".

A polirritmia é algo retoricamente enfatizado na música afrodiaspórica onde tudo parece girar tão somente em torno disto. Mas, essa estrutura de repetições pode nos revelar significados e significantes profundos, pois o efeito catártico provocado pelos ostinatos na dança do coco de roda é agregador e pode simbolizar uma amarração de laços rompidos, sobretudo, elos que se unem para se afirmarem na circularidade da vida quilombola. Por isso, a polirritmia precisa ser entendida a partir de seus efeitos no corpo e na alma dos brincantes. Nesse estudo não foi aprofundado tais questões, mas, segundo Hall (1996) percebe-se os valores como "códigos secretos" de suma importância, uma vez que essas entidades sonoras recuperam memórias e unem quilombolas elevando suas autoestimas às lutas cotidianas.

6.7.5 A CORPORALIDADE PERCURSIVA

Compreendo por corporalidade percussiva a ação de todos os corpos no ato das performances que se dá entre as mestras, cantoras/os, tocadoras/es e dançarinas/os. Pois todos esses corpos produzem partículas sonoras, ou seja, corpos amalgamados formando a áurea musical do coco de roda. Nesses processos, os corpos entram em devir-coco, não que se tornem tambores como já foi explicado sobre a condição de estar em devir. Trata-se de uma simbiose que emite partículas que tomam formas de negritudes, isto é, de entidades sonoras que atingem a todas/os, e a forma que estas afetam pode se diferenciar para cada pessoa.

Trata-se de um pulso interseccionado que exprime uma força étnica que não quer parar de existir. Nesse processo, o canto traz consigo esse pulsar dentro do verbal (as letras), no entanto, as letras, isto é, a poética toma formas onomatopaicas que em intersecção com os tambores dizem coisas numa outra ordem de percepção quando movem o "ritmo interno" dos corpos que dançam e também emitem sons, formando uma amalgama de partículas de entidades sonoras. Por isso o coco de roda se dá sobretudo na corporalidade, pois são corpos producentes em todas as etapas do fazer coco. Essas partículas rítmicas não obedecem a uma ordem fixa, elas são uma africanidade em diáspora livre, são deusas que atravessam séculos. Trata-se de africanidades não verbais que fortalecem a negritude nos corpos e nas almas de quem com elas se envolvem por filiação ou contágio no coco de roda. Por isso, essa música se dá num plano de consistência entre variações rítmicas de improvisos que quebram a ideia de um motivo central, pois que são devires-negra que dançam em profusões, ou melhor, por intersecções e não por uma ordem determinada e cartografada, mesmo tendo uma mestra que opera por impulsos flutuantes.

Desse modo, o coco de roda é um devir-negro-musical que opera na forja étnica quilombola. Portanto, o coco jamais se configuraria apenas como uma forma de entretenimento, sobretudo por ser um batuque de terreiro que pulsa incessantemente na conquista e defesa das terras de pretos/as.

Um devir-negro que baila em resistências com vozes e tambores em punho evocando entidades sonoras que imprimem valores étnicos na alma negra para o autorreconhecimento e conquistas territoriais libertárias. São resistências remanescentes, desdobramentos de lutas que transformaram o fel da colonialidade escravocrata em mel, para alimentar a positividade de nossas negritudes que seguem em uma luta que ainda não terminou.

CONCLUSÃO

Escrever essa tese de um modo interseccionado configurou-se, sobretudo, em um ato político-científico. Foi uma escrita que se deu em uma encruzilhada de saberes afrodiaspóricos, onde mulheres pretas protagonistas do coco de roda paraibano conquistam o espaço acadêmico, para contar parte de suas histórias de vidas negras interseccionadas. Para tanto, estas mestras acessaram de um modo sublime e sedutor, por meio de seus cantos e batuques de terreiro, este pesquisador que vos escreve, pois, como disse no início da tese, estas estiveram e estão aqui não como objetos de estudo, mas, como sujeitas exercendo um poder sociopolítico, isto é, epistemologias em devires-negra exercendo o status absoluto de suas negritudes femininas.

A questão que implicou essa pesquisa foi como as mulheres com seus protagonismos de liderança produzem e fortalecem suas negritudes e de suas comunidades. Para tanto, foi necessário acessar a memória das mestras, ou seja, acionar um dos valores étnicos mais importantes para que por meio de seus discursos memoriais compreendermos suas árduas jornadas de vida, até alcançarem a condição de mestras da cultura popular, no território contemporâneo do coco de roda paraibano.

Com efeito, a questão foi sendo respondida no decorrer da tese, sobretudo, quando passamos a entender a partir de suas falas sobre alguns momentos marcantes de suas vidas. Momentos estes que demonstram que seus protagonismos vêm sendo construídos pouco a pouco, desde sua primeira infância, entre processos de aquilombamentos cotidianos, onde seus devires-negra vêm provocando dobras, nas suas submissões primárias para o vir a ser mestra. Para tanto, elas demonstraram que os "valores étnicos ancestrais", que trazem consigo foram e são fundamentais para esses constructos cotidianos, sobretudo, porque estes estão perenemente em intersecção com suas "vicissitudes contemporâneas", pois, como disse Ana do Coco (2020) *"[...] ser mestra é um exercício diário [...]"*.

Nessa jornada, acredito que o problema de pesquisa teve sua compreensão ampliada quando descobri que é justamente nessa intersecção cotidiana dos valores étnicos, com suas adversidades contemporâneas, que seus devires-negra eclodem em

forças para si e para suas comunidades. É quando elas se tornam Matripotências que transbordam em afetividade, cooperatividade e espiritualidade por meio de suas musicalidades. De fato, compreender essa intersecção cotidiana dos valores étnicos, com as adversidades das mestras foi crucial para a ampliação do problema de pesquisa.

As hipóteses levantadas foram também sendo respondidas no decorrer da tese. Dentre elas, ressalto a performatividade cotidiana do coco de roda. As mestras por meio de seus discursos sobre suas práticas diárias, demonstraram que o coco de roda nasce de seus inúmeros afazeres que passaram a ser entendidos como performances eventuais, sobretudo, quando este afazer implicava o coco de roda, como fala Ana do Coco (2021): *"[...] eu estava preparando a semente do baibutá para fazer azeite... aí me veio a vontade de fazer um coco de roda [...]".*

Isso que Ana e Vó Mera mencionaram inúmeras vezes em seus discursos ficou entendido como uma forma de performar o coco de roda, que vai desde a compor, arrumar a festa, arrumar o som da festa, ensaiar para as apresentações, preparar as roupas, preparar os instrumentos, tudo isso implica o coco de roda. A profusão diária desses acontecimentos, ou seja, dessas performances eventuais é que ficou entendido como a performatividade cotidiana. Penso que essa hipótese ficou clara, sobretudo a partir dos discursos das mestras.

Em seguida, a hipótese de que o coco de roda gerou o protagonismo das mestras, em intersecções com suas vicissitudes contemporâneas, foi sendo respondida no decorrer de todas as falas das mestras. Essa hipótese parece ter uma clarividência nata. No entanto, ela precisaria ser confirmada, a partir dos discursos originais, sobretudo para compreendermos as idiossincrasias desses protagonismos. Desse modo, penso que essa hipótese ao vir sendo respondida no decorrer dessa jornada, ela suscitava também a compreensão a respeito das singularidades de nossas negritudes femininas e consequentemente quebrando o mito das generalizações sobre mulheres negras. Com efeito, essa hipótese foi ampliando a percepção para outras questões que dizem respeito principalmente sobre as heterogeneidades negras, que se unem por problemas ancestrais, como o racismo e o sexismo, mas, guardando as devidas singularidades. Portanto, compreender parte das idiossincrasias dessas mulheres negras foi fundamental, visto que, a trajetória dos protagonismos de Ana do Coco e Vó Mera guardam particularidades, que enriquecem o panteão das histórias de mulheres negras brasileiras. Considero esse como um dos maiores frutos dessa tese, isto é, histórias de

vidas que ampliam a enciclopédia feminina negra do Brasil. No entanto, penso que essas histórias podem e devem ser ampliadas para além dessa tese.

Nessa encruzilhada, a hipótese de que o coco de roda participa proficuamente das conquistas e defesas das terras de pretas/os também foi confirmada a partir dos discursos das mestras. Ficou claro que Ana do Coco volta ao seu território quilombola aos dezoito anos de idade, depois de morar desde os doze anos de idade na cidade do Rio de Janeiro e se depara com um cenário de guerra, onde havia interesses políticos escusos querendo roubar suas terras quilombolas para fins de comercialização imobiliária indevida. Ana nos deixou claro que foi nesse âmbito que ela conheceu profundamente o coco de roda.

Portanto, segundo Ana do Coco (2021) havia *"[...] o coco de roda para brincar, mas também havia o coco de roda para fins de atividade política nos assentamentos... isso até motivava os trabalhadores e trabalhadoras às lutas...era uma brincadeira dentro das lutas (risos)"*. A hipótese foi ficando clara a partir das falas de Ana, mas se reforçou ainda mais com Vó Mera. Nessa direção, compreendi por reflexão sobre os processos de quilombismos contemporâneos, que Vó Mera conquista um território negro para si e para sua prole através do coco de roda num processo de aquilombamento. Com efeito, trata-se de Matripotências que deixaram claro que suas lutas não terminaram e não se resumem a elas em si por serem expansivas.

O transbordar acontece justamente por estas estarem cotidianamente trabalhando os valores étnicos ancestrais interseccionados, com suas vicissitudes contemporâneas. Essa hipótese também suscitou outras questões que não serão respondidas nesse momento, tais como: Como a comunidade do Quilombo do Ipiranga compreendem a liderança de Ana do Coco, partindo para tornar o coco de roda de fato uma atividade que pode gerar retornos financeiros, ainda que seja em uma perspectiva de Economia Solidária? Não deu tempo levar essa questão adiante, sobretudo, por conta da pandemia do novo Sarscov2, vírus que ceifou a vida de muitos. Mas, compreendi que de fato o coco de roda passa da esfera do entretenimento, quando alcança lugares de lutas que conquistam e defendem também dignidades, isto é, territórios pessoais de vida, pois como bem diz Vó Mera (2018*), "[...] como mestra do coco eu sempre me senti mais valorizada, viu? [...]"*. De fato, ficou claro que fazer coco de roda para essas mulheres pretas é estarem vivas e proativas, pois, como nos fala Ana do Coco (2020):

> *Eu me sinto poderosa, visse... eu com um microfone na mão... eu me sinto tão danada... eu não tenho medo de nada... é uma sensação muito boa, né?... eu digo assim, gente, façam a experiência, peguem aqui... eu queria que vocês nesse mês fizessem... fulana venha fazer esse trabalho que eu faço aqui na frente... elas dizem, não só você tem jeito para fazer isso... eu digo, mas eu aprendi fazendo e vocês têm que aprender também se eu precisar viajar um dia não vai ter a festa porque eu não vou estar aqui? Eu desde minha adolescência quando eu venho do Rio de Janeiro ao lado de minha mãe... eu entro na Pastoral da Terra, além de ser secretária eu também cantava nos movimentos, né?... nos carros de som... na Romaria da Terra... Missa na TV... nos assentamentos... e isso foi me dando essa coragem de lidar com o público de estar à frente lá... as vezes era uma multidão imensa e eu lá... (risos) (ANA DO COCO, 2020).*

As forças dos protagonismos de liderança dessas mulheres de fato comprovaram essa hipótese, que parecia obvia, mas, precisava também ser entendida dentro das devidas singularidades, a partir de suas falas. E isso também causou uma ampliação para outras questões ligadas as particularidades das lutas.

Com efeito, essa hipótese amplia a percepção das ações do coco de roda para além das festas comunitárias e abertas ao público de todas as idades. As cosmopercepções das mestras demonstraram que o coco de roda é um performatividade cotidiana de luta, de afirmação de negritudes, de conquista e defesa territorial de si e de suas comunidades, isto é, um exercício de cooperativismo, que ainda se expande para conquistas e defesas de outros territórios negros por intersecção. Portanto, ao compreender o coco de roda para além do entretenimento, ampliei minha percepção acerca dessa manifestação cultural, que vem delineando territórios negros participando de suas conquistas e causando desalienações sociopolíticas e econômicas, quando esse povo se faz existir em terras sustentavelmente produtivas.

Essa hipótese me levou a uma quarta hipótese, derivada da terceira, que diz respeito ao coco de roda poder causar uma desalienação autêntica, a partir de uma práxis da negritude. De fato, as mestras exercem essas práxis da negritude, no entanto, essa hipótese é inspirada no que Fanon (2008) compreende como "[...] uma forma da pessoa negra participar ativamente da esfera sociopolítica e principalmente econômica [...]", pois, para esse pensador as questões do racismo passam de fato pela esfera da alienação, sobretudo econômica. Portanto, se você consegue uma emancipação, ou mesmo uma desalienação dessas esferas você causou uma ruptura desse processo alienante, que colocam as pessoas negras na base da pirâmide social, inclusive, fazendo-as acreditar na inferioridade nata.

Mas, se o coco de roda eleva a autoestima, participando proficuamente das lutas por conquistas de terras e espaços urbano, onde as mestras criam mecanismos que buscam outras formas de sobrevivências econômicas para além da lógica de mercado capitalista neoliberal, essas práticas podem ser compreendidas como uma forma de desalienação autêntica. Portanto, acredito que essa hipótese também foi confirmada.

Uma outra hipótese que surgiu no decorrer do trabalho foi a de que, o coco de roda se configura como um fazer artístico afrodiaspórico, onde as criações melódicas são o pivô central, ou seja, mesmo tendo a base rítmica como um chão de suporte, penso que esse chão recebe as sementes melódicas plantadas pelas mestras Ana do Coco e Vó Mera que desabrocham em cocos de roda originais, pois mesmo partindo de alguma melodia já existente no campo semântico nordestino, estas conseguem imprimir suas próprias marcas poéticas e melódicas num jogo de improvisações. Outro sim, que pode comprovar essa hipótese que coloca a melodia do coco como pivô central, é porque, quem dá o mote e conduz as performances são as melodias e improvisos das mestras. No entanto, acredito que essa hipótese fica em fermata para maiores desenvolvimentos em outras jornadas, isto é, em outras encruzilhadas da vida acadêmica e empírica.

Nesse percurso, objetivo principal movido pela questão central, foi compreender se as mestras realmente transbordavam seus protagonismos negros de liderança para além do próprio coco de roda, ou seja, seus desdobramentos sobretudo, para suas comunidades em forma de ações sociais. Esse objetivo foi alcançado, primeiramente quando constatei esse transbordar, a partir das ações de Vó Mera dentro da sua "Casa de Cultura Vó Mera", isto é, um espaço que, segundo ela, tem como um dos objetivos centrais, *"[...] ajudar pessoas carentes do meu bairro que necessitam de ajuda, meu filho... essa casa não é minha... é de todos nós... com meu trabalho de mestra no coco eu posso ajudar mais pessoas [...]"*. Em seguida, constatei que Ana do Coco também vinha e vem transbordando o seu protagonismo de mestra, a partir de inúmeras ações de cooperatividade, a exemplo do "Coletivo Aqualtune", onde constatei que esse projeto social tinha o objetivo de levar jovens negras (os) às universidades e, sobretudo, às compreensões do que é ser negra (o), nas esferas sociopolíticas e econômicas brasileiras. Com efeito, acredito que o meu objetivo principal foi atingido.

No que se refere aos objetivos específicos, um deles foi justamente compreender o coco de roda como uma "performatividade cotidiana". Isso gerou uma hipótese que de certo modo já foi respondida, mas quero reforçar que para atingir esse objetivo foi

fundamental o trabalho de campo com observação participante, onde eu pude ver Vó Mera e Ana de Coco em plenas ações de organização das suas vidas enquanto protagonistsa do coco de roda. Nesse processo, assisti mais de um ensaio virtual de Vó Mera; ajudei Ana do Coco a consertar e organizar o som para suas apresentações. Com efeito, nesse interim de trabalho de campo foi que pude de fato perceber em maior profundidade essa performatividade cotidiana. Portanto, penso que esse objetivo também foi alcançado.

Outro objetivo específico se referiu a compreender o coco de roda como uma ação de luta na contemporaneidade, sobretudo, entendendo que esta condição é uma herança e continuidade das batalhas ancestrais. Esse objetivo foi explicitado em uma das hipóteses citadas anteriormente. Mas, reitero que isso foi ficando clarividente, a partir dos discursos das mestras sobre suas vidas desde suas tenras idades. Segundo Ana do Coco (2021), *"[...] conheci o coco dentro das lutas camponesas do nosso próprio quilombo... não tenho como separar isso... o coco é arma de defesa também [...]"*. Segundo Vó Mera (2021): *"[...] enquanto vida eu tiver eu luto com meu trabalho de mestra e agora comendadora da cultura também [...]"*. Portanto, elas comprovaram e comprovam mais essa hipótese, de que o coco de roda vai além de folgares e dando-me a certeza de objetivo alcançado.

Outros objetivos, a exemplo de perceber o efeito dos desdobramentos das mestras em outras mulheres das suas comunidades, não foi possível ser alcançado, sobretudo, por conta do vírus Sarscov2, que espalhou muito rápido entre a população, e as entrevistas de campo tiveram que ser bruscamente reduzidas e até mesmo interrompidas. Do mesmo modo, os objetivos de compreender o coco de roda, como um fenômeno intergeracional e interseccional, com outros movimentos de lutas femininas da cidade de João Pessoa (PB) e do Conde (PB), também não foram alcançados pelos mesmos motivos causados pelos efeitos pandêmicos.

No tocante à metodologia, ficou claro que busquei uma linha descolonizadora para exercer uma escrita decolonial interseccionada. A metodologia da pesquisa, centrada no sujeito, exige, sobretudo, que o trabalho de campo seja extremamente bem executado, haja vista, que as falas das sujeitas, isto é, suas cosmopercepções são a base epistemológica mais importante. Nesse contexto, não só a escuta atenta se torna imprescindível, como também a observação participante onde é possível perceber parte de suas ações de mestras durante suas performatividades cotidianas. Mas, por conta do

advento da pandemia isso foi feito a duras penas. No entanto, parte dessa minha percepção havia sido alcançada a partir de frequentações anteriores, isto é, antes mesmo da pesquisa de campo propriamente dita. Contudo, digo que essa metodologia foi fundamental, sobretudo, porque havia e há linhas de interseccionalidades natas, com as sujeitas pesquisadas.

A interseccionalidade aqui foi entendida e desenvolvida como ferramenta metodológica, a partir do feminismo negro, onde pude perceber nitidamente qual era o meu grau de aproximação interseccional com Vó Mera e Ana do Coco, e isso não foi difícil de encontrar, pois, bastou eu olhar para dentro de mim, de minha família e de minhas ancestralidades. Ser interseccional é antes de tudo estar comprometido com as causas negras que nos atravessam. Ser interseccional é sentir que os valores étnicos de cooperatividade e espiritualidade, são substâncias que nos preenchem afrodiasporicamente, para compreendermos que nossos aquilombamentos necessitam de entrecruzamentos livres de preconceitos.

Para tanto, a bibliografia a ser utilizada teria que ter também um caráter interseccional. Por isso existe uma forte presença de autoras e autores negras/os com suas capacidades e percepções filosóficas e cientificas que brotam sobretudo da alma negra para os inúmeros âmbitos sociais. Nessa jornada, evitei um academicismo e busquei dialogar com algumas epistemologias viscerais, provindas de dentro dos quilombos brasileiros. Nessa árdua jornada foi importante os diálogos com as orientadoras Eurides Santos e Nina Graeff, pois, elas indicavam pontos cruciais de intersecção nas obras utilizadas. Nesse processo, as cosmovisões de Grada Kilomba, Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí, Frantz Fanon, Lélia Gonzales, Sueli Carneiro, Judith Butler, Deleuze e Guattari, não vieram para suplantar as cosmopercepções das mestras Vó Mera (2020) e Ana do Coco (2021), mas, sim para entrarem em uma encruzilhada dialógica, que ampliou minha percepção sobre as mestras e o coco de roda. Foi a partir dessa encruzilhada dialógica, que minha escrita foi se desenvolvendo em uma intersecção comprometida, antes de tudo com Vó Mera (2020) e Ana do Coco (2021), mas também com a etnomusicologia e com o campo das ciências sociais em geral.

Com efeito, me tornei aqui, um sujeito/pesquisador interseccionado, ou diria melhor, aquilombado. Pode-se se dizer que hoje é um lugar de privilégio. Mas, um lugar de privilégio alcançado com duras batalhas. E nessa jornada, esse lugar foi acessado por essas vidas negras, que se uniram para continuar defendendo nossos espaços territoriais

de conquistas afrodiaspóricas. Tratou-se de uma coletividade interseccional, um aquilombamento de forças defensoras de uma herança cultural que nos dá identificação étnica e nos possibilita construções de territorialidades negras livres dos abusos da colonialidade moderna.

Por intersecção, as matripotências de Vó Mera e Ana do Coco ensinaram a este pesquisador o que é ser negro em constructos diários, para além de uma ordem meramente discursiva. E esse ser negro compreendeu que o fazer científico precisa assumir compromissos reais com o que se está sendo pesquisado, pois, se estou pesquisando orquídeas, quero que essas orquídeas permaneçam visceralmente vivas para que, as abelhas que eu já havia pesquisado tenham de onde extrair o pólen para produzirem mel e espalhar mais orquídeas na natureza. A metáfora foi para dizer que as orquídeas negras, que deram vida a essa tese são matripotências, em muito podem ensinar a vivermos em um mundo mais equânime, sobretudo, nesse momento da história brasileira, onde um fascismo perverso tenta nos calar, mas não conseguirão.

A partir das histórias de vidas femininas negras, no território do coco de roda, acredita-se que o trabalho pode contribuir para ampliar as visões sobre as manifestações culturais afrodiaspóricas. Para tanto, sugiro ser necessário que nós cientistas sociais, adentrem nos processos de desconstruções eurocêntricas, sem necessariamente desprezar teorias europeias, não se trata de uma escolha em detrimento de outra, mas, de compreender que o conhecimento científico já estabelecido não é a única verdade a ser utilizada e aplicada em campos empíricos.

Conhecimento é de fato a substantivação do verbo conhecer. Portanto, para conhecer o que pretendemos estudar é necessário, sobretudo quando se trata de realidades de vidas humanas, uma ação dialógica onde nossos ouvidos seja a pipeta coletora das essencialidades originais. A escuta é necessária para que não repitamos pseudas verdades científicas, como as que tanto massacraram os povos negros. Revisitar as culturas afrodiaspóricas, que teceram e tecem a múltipla malha da cultura brasileira é antes de tudo um ato de respeito à dignidade humana. Mas, faz-se necessário deixar as negritudes falarem por si como estas já vêm fazendo no samba, no coco, no maracatu, no funk, no tambor de crioula, no samba de roda, no choro. A Academia precisa aprender cada vez mais a dialogar com a realidades ditas “empíricas”, isto é, quebrar os muros das “verdades absolutas”.

De certo modo, esta tese se desdobrou em algumas questões, mas, só conseguiu responder algumas. Com efeito, algumas questões empíricas só poderão ser resolvidas em pesquisas futuras. Espero que as afirmações feitas e questões levantadas gerem debates e pesquisas futuras sobre a multiplicidade cultural afrodiaspórica, que necessita ser entendida a partir de dentro, isto é, ouvindo as vozes autóctones que podem nos trazer com mais acuidade a verdade sobre os fatos.

A tese tratou, sobretudo, de observar uma pequena parte da condição humana negra no Brasil, partindo de lugares de falas femininas negras, que versaram sobre seus trânsitos sociais, a partir de suas capacidades produtivas, ou seja, seus devires-negra que se transformam em matripotências desejantes, dentro de seus processos de aquilombamentos cotidianos. Dito isto, acredita-se que são de estudos singulares, que se pode ter uma compreensão múltipla e menos falsa hegemônica das negritudes aquilombadas brasileiras. Um conjunto de estudos sobre os protagonismos musicais femininos negros é que pode nos conceber um panorama dessas forças protagônicas, que há séculos vêm construindo grande parte da cultura brasileira.

Finalizando, mesmo acreditando que as conclusões desse estudo poderão ser aplicadas em algumas outras comunidades quilombolas, hesito a tal amplitude, sobretudo porque desse modo estaria correndo sérios riscos de apagar epistemologias afrodiaspóricas múltiplas que compõem os aquilombamentos contemporâneos. Generalizações só geram homogeneizações injustificadas. Portanto, acredito numa ciência comprometida sobretudo com as vidas humanas.

REFERÊNCIAS

ADOTEVI, S. **Négritude et négrologues**. Paris: Union Générale d'Editions, 1972.

ANDRADE, M. **Os cocos**. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.

AKOTIRENE, C. Interseccionalidade. In: **Feminismos Plurais**. Djamila Ribeiro (org.). São Paulo: Pólen, 2019.

AYALA, M. I. N; AYALA, M. **Cocos:** alegria e devoção. Natal (RN): Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2000.

ALMEIDA, C. P. Sementes crioulas, da ancestralidade para a atualidade: o protagonismo dos saberes tradicionais do povo quilombola de Lagoa do Peixe. In: **Mulheres quilombolas**: territórios de existências negras femininas / organização [de] Selma dos Santos Dealdina. São Paulo: Sueli Carneiro: Jandaíra, 2020.

ALMEIDA, S. L. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

ALVES, A. A. D. **Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela. El País On Line**. Disponível em: https://bit.ly/30mQpfV . Acesso em: 23 set. 2021.

ALVARENGA, O. **Os cocos**. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.

ARRUTI, J. M. **Mocambo**: antropologia e história do processo de formação quilombola. Bauru, SP: Edusc, 2006.

BARIZÃO, D. F. Lutas de uma vida inteira moldam as políticas públicas. In: **Mulheres quilombolas:** territórios, identidade e lutas na construção de políticas públicas. São Paulo. Fundação Rosa Luxemburgo, 2020.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução: Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N. e GROSFOGUEL, (orgs.) **Decolonialidade e pensamento afro diaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. Disponível em: https://bit.ly/3Dk8cCE . Acesso em: 8 jan. 2020.

BUTLER, J. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. Trad. Rogério Bettoni. 1a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUTLER, J. **El gênero em disputa**. El feminismo y la subversión de la indentidad. Traducción Ma. Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2008.

BUTLER, J. Sex and Gender in Beauvoir´s Second Sex. In: **Yale French Studies, Simone de Beauvoir**: Witness to a Century, no 72, Winter 1986.

BLACKING, J. **How musical is man?** 5 ed. Seattle: University of Washingon Press, 1995.

CACCIATORE, O. G. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1977.

CARNEIRO, S. **Mulheres negras e poder**: um ensaio sobre a ausência. Revista do Observatório Brasil da Igualdade de Gênero. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, Brasília, 2009, p. 52.

CARNEIRO, S. **Raça estrutura classe no Brasil**. Entrevista, Revista CULT, nº 223, Ano 20, maio 2017.

CARNEIRO, S. **Enegrecer o feminismo**: a situação da mulher negra na américa latina a partir de uma perspectiva de gênero. Disponível em: https://bit.ly/3owx9or. Acesso em: 24 mai. 2017.

CARNEIRO, A. S.; FISCHMANN, R. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2005.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis (RJ): Editora VOZES, 1998.

COLETIVO DE MULHERES DA CONAQ (2020). Disponível em: https://bit.ly/3bMWRPp . Acesso em: 1 nov. 2021.

COLLINS, P. H. **Interseccionalidade**. Trad. Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

COLLINS, P. H. e COSTA, M. C. **Black feminist thought**: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment 100 RECIIS. R. Eletr. de Com. Inf. Inov. Saúde. Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.100-102, jul.-dez., 2008. Disponível em: https://bit.ly/3kEDSeG . Acesso em: 16 nov 2021.

COSTA, R. L. M. **O ambiente da improvisação musical e o tempo**. Per Musi, v. 5/6, p. 5-13, Belo Horizonte: 2002.

CRENSHAW, K. **A intersecionalidade da discriminação de raça e gênero**. 2002. Disponível em: https://bit.ly/30sUm29 . Acesso em: 23 jun. 2013.

CURTIN, P.D. **The atlantic slave trade**: a census. Madison: Wisconsin University Press, 1969.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DUARTE, A. **Negros Muçulmanos nas Alagoas**: os malês. Maceió: Editora Caetés, 1958.

DEALDINA, S. S. **Mulheres quilombolas**: territórios de existências negras femininas. São Paulo: Jandaíra, 2020.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. v.1, trad. Aurélio G. Neto, Celia Pinto Costa. São Paulo: ed. 34, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v.4, trad. Sueli Rolnik. São Paulo: ed. 34, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DIOP, C. A. **Civilisation ou barbarie**. Paris: Présence Africaine, 1981.

DIOP, C. A. Nations nègres et cultures. Paris: Présence Africaine, 1979.

DOURADO, L. B. Escravizadas na província da Paraíba: trabalho e opressão na sociedade escravista (1850-1888). In: **Faces da História**, Assis (SP), v.4, n.1, p. 241-258, jan.-jun., 2017.

ELLINGSOM, T. Transcription. In: MYERS, Helen (Ed.). **Ethnomusicology:** an introduction. New York: W.W. Norton e Company, 1992.

EVARISTO, C. **É tempo de nos aquilombar**. Projeto Força Feminina. Disponível em: https://url.gratis/l6d2mD . Acesso em: 20 out. 2021.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. 1. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA), 2008. 191 p. v.1.

FEMENÍAS, M. L. **A crítica de Judith Butler a Simone de Beauvoir**. Sapere Aude – Belo Horizonte, v.3 - n.6, p. 310-339 – 2o sem. 2012.

FERREIRA, L. **Artes musicais na diáspora africana:** improvisação, chamada e respostas e tempo espiralar. Florianópolis: Revista de Literatura do PPGL/UFSC, pp. 55-70, 2011.

FLORENTINO, M. G. **Em costas negras:** Uma história do tráfico atlântico de escravos entre África e Rio de Janeiro (Séculos XVIII e XIX). Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1995.

FOUCAULT, M. In: MOTTA, M. B. (Org.). **Ditos e escritos V**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**: tradução. Pedro Elói Duarte. Lisboa (Portugal): Edições 70, 2013.

GASPAR, L. **Quilombolas**. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: https://bit.ly/30x3MKA. Acesso em: 6 abr. 2021.

GUERRA, P. **Maracatus do Recife**. Fundação de Cultura Cidade do Recife. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.

GEERTZ, C. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, ed. LTC, 1989.

GORDON, L. R. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GONZALES, L. **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HALL, S. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomas Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural e diáspora**. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio, n. 24, pp. 68-75, 1996.

HOBSBAWM, E. **História social do jazz**. ed. 3. Trad. Ângela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOOKS, B. **O feminismo é para todo mundo:** políticas arrebatadoras. Tradução: Ana Luiza Libânio, 3. Edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HOOKS, B. **Olhares negros**: raça e representação. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Trad.: Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOSKOFF, E. **A feminist ethnomusicology**: writings on Music and Gender. Chicago: University of Illinois Press, 2014.

LEITE, I. B. **Os quilombos no Brasil**: questões conceituais e normativas. In: Etnografia Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTEE) Portugal Vol. IV (2), 2000, p. 333-354. Disponível em: https://bit.ly/3FlWqbs . Acesso em 22 dez. 2020.

LEON, A. **Del canto y el tempo**. Havana, Letras Cubanas, 1984.

LIMA, M. V. B. **Liberdade interditada, liberdade reavida**: escravos e libertos na Paraíba escravista (século XIX). Brasília: FCP, 2013.

LOPES, H. T; SIQUEIRA, J. J. e NASCIMENTO, B. **Negro e cultura negra no Brasil**, Rio de Janeiro, 1987.

LÜHNING, A. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa: inquietudes em relação a músicas brasileiras. In: **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. TUGNT, R. P e QUEIROZ, R. C. Belo Horizonte: UFMG, 2006

MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MALDONADO-TORRES, N. et al. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Coleção Cultura Negra e Identidades 1a. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MARQUES, D. L. **Sob a "sombra" de palmares:** escravidão, memória e resistência na alagoas oitocentista. Doutorado em História Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP. São Paulo, 2018

MATTOSO, K. **Ser escravo no Brasil**. São Paulo, Editora Brasiliense. 2a ed., 1988.

MECHERIL, P. **Halb-halb. iza, Zeitschrift fur Migration und Sozial Arbeit**, thema 3-4, 1997.

MENDONÇA, A. G.; e VELASQUES, F. **Prócoro**. Introdução ao protestantismo no Brasil. São Paulo, Loyola, 2002.

MYERS, H. **Ethnomusicology**: an introduction. New York: W.W. Norton e Company, 1992.

MELLO, M. I. C. M. **Iamurikuma**: música e mito e ritual entres os wauja do alto xingu. Tese (Doutorado em Antropologia Social). PPGAS/UFSC, Santa Catarina, 2005.

MOREIRA, T. C. **Música, materialidade e relações de gênero**: categorias transbordantes. Dissertação (Mestrado em Música). PPGM/UFMG, Belo Horizonte, 2012.

MOURA, C. **Rebeliões na senzala**: quilombos, insurreições, guerrilhas. São Paulo: Ciências Humanas, 1981.

MOURA, F.; VICENTE, A. **Jackson do pandeiro**: o rei do ritmo. São Paulo: Editora 34, 2001.

MORAES, P. C. **A festa do Coco das comunidades quilombolas paraibanas Ipiranga e Gurugi**: acontecimento e corponegociações. Orientadora: Valéria Cazetta. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós- Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MUNANGA, K. **Origem e histórico do quilombo na África**. Revista USP, n. 28: 56-63, São Paulo, dez./fev. de 1995/1996.

MUNANGA, K. **Negritude:** usos e sentidos. 3. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

NASCIMENTO, A. **O quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.

NETTL, B. **The study of ethnomusicology:** Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana: University of Illinois, 1983.

NETTL, B. Últimas tendências en etnomusicología, In: **Las culturas musicales**: Lecturas de Etnomusicología. España: Ed. Trotta, 2001.

OYĚWÙMÍ, O. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**; Trad.: Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

O'DWYER, E. C. **Quilombos**: identidade étnica e territorialidade. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

OLIVEIRA, A. L. T. **Cultura de matriz afro-brasileira:** Um estudo a luz da história de vida de Vó Mera. Mestra da cultura popular de João Pessoa. Dissertação de mestrado apresentada no Centro de Ciências Socias da UFPB. João Pessoa: 2019.

PIMENTEL, A. **O coco praieiro**. João Pessoa: Editora Universitária da Paraíba, 1978.

PEREIRA, D. M. A face negra do brasil multicultural. In: **Relações étnico raciais e diversidade cultural.** São Paulo: Coleção de artigos. Org. Bruno Geronymo Felippe, 2018.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber:** eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005a. p. 107-30.

RACY, Ali-J. **A dialectial perspective on musical instruments**. The East-Mediterranean Mijwis. Ethnomusicology. University of Illinois Press v.38, n.31, p. 37-57, 1994.

REIS, J.J.; GOMES, F. S. **Liberdade por um fio**: história dos quilombos no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

REIS, J. J. **Rebelião Escrava no Brasil**: a história do levante dos malês em 1835. 2a ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

RIBEIRO, L. M. P. **Negros islâmicos no Brasil escravocrata.** Revista USP, Edusp: São Paulo, Edição setembro/novembro, 2011, pp. 139-152.

RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, D. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

ROCHA, S. P. **Na trilha do feminino**: condições de vida das mulheres escravizadas na Província da Paraíba, 1828-1888. 2001. 111p. Dissertação Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.

ROCHA, J. M. T. **Folguedos e danças de Alagoas**. Editora: Maceió, 1984.

ROBERTSON, C. E. Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres, in: **Las Culturas Musicales**: Lecturas de Etnomusicologia. España: Ed. Trotta, 2001.

ROSALDO, R. **Cultura y verdad**: la reconstrucción del análisis social. Quito: Abya-yala, 2000.

ROZO, B. **A controvérsia êmico-ético na etnomusicologia**. Etnomusicologia. Um laboratório em etnomusicologia da escola de música da UFBA, Ago. 2006. Disponível em: https://bityli.com/TETYD4 . Acesso em:10 de nov. 2020.

SAMPAIO, H. **O processo de reelaboração dos cocos no movimento de urbanização e desenvolvimento do município do Conde (PB).** Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em Sociologia. Centro de Ciências, Humanas, Letras e Artes da UFPB. João Pessoa, 2001.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro. Rio de Janiero, ED. ZAHAR, 2001.

SANTOS, E. S. **A construção biográfica na cultura popular: narrativas da cantadora de coco-de-roda e ciranda, Vó Mera**. XX Congresso da ANPPOM. Anais. Florianópolis, em 2010.

SANTOS, V. P. **Quilombo pau d'arco e parateca**: quando as vozes negras se (re)envolvem na construção de caminhos para a participação coletiva. In: Mulheres quilombolas: territórios de existências negras femininas / organização [de] Selma dos Santos Dealdina. – São Paulo: Sueli Carneiro: Jandaíra, 2020.

SANTOS, E. S. **Memória social:** a brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB. Revista IEB USP, v. 59, p. 261-282, 2014.

SILAMBO, M. O. Xigubu: um microscópio para entender músicas e lutas de matises africanos. In. **Dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira**. Revista Claves, Vol. 9, n. 14. João Pessoa/PB, 2020.

SILVA, C. P. da. **Coco de roda novo quilombo. Saberes da cultura popular e práticas da educação popular na comunidade quilombola do Ipiranga, na cidade do Conde** – PB. João Pessoa: Editora CCTA/UFPB, 2017.

SILVA, V. **Os modos na música nordestina 2005**. Disponível em: https://bit.ly/3oAmw3I. Acesso em 20 out 2021.

SILVA, C. P. **Coco de roda novo quilombo**. Saberes da cultura popular e práticas da educação popular na comunidade quilombola do Ipiranga, na cidade do Conde (PB). João Pessoa: Editora CCTA/UFPB, 2017.

SILVA, C. **Explosão feminista**. Heloisa Buarque de Hollanda (org.). São Paulo: Companhia da Letras, 2018.

SILVA, M. S. **Lugares institucionais do pensar e fazer da educação do campo: uma rede constituída de várias redes**. Educação em Perspectiva, Viçosa, v. 6, n. 2, p. 227-245, jul./dez. 2015.

SIQUEIRA, J. **O sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa, ed. João Pessoa, 1981.

SOARES, M. C.; MELLO, P. L. O resto perdeu-se? História e folclore: o Caso dos Muçulmanos em Alagoas. In: ROCHA, R. A.; CAVALCANTI, B. C. e SUSSANA C. F. (orgs.). **Kulé Kulé**. Visibilidades Negras. Maceió, Edufal, 2006, pp.14-25.

SOLER, L. **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais** – perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005a. p. 107-30.

TANAKA S. H. **Mulheres na música**: uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. In: Revista Claves/PPGM/UFPB, vol.2018. João Pessoa, 2018.

THE COMBAHEE RIVER COLLECTIVE. **Uma declaração Negra feminista**. Edição Difusão Herética. Tradução por Apoya Mutua, 2012. Disponível em https://bityli.com/G9YhvX. Acesso em 15 fev. 2019.

TRUTH, S. E não sou eu uma mulher? In: **Convenção dos Direitos da Mulher**, 1852.

VEIGA, M. **Entrevista concedida a Hugo L. Ribeiro**. Música & cultura. Revista on-line de etnomusicologia. Disponível em: https://bityli.com/yENUGh . Acesso em: 10 de out. 2020.

VILELA, J. A. **O coco de Alagoas**. Maceió (AL): Departamento Estadual de Cultura, 1961.

VILUTIS, L. **Pontos de cultura e economia solidária**: aproximações e possibilidades. Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: https://bit.ly/3c6Ln9w. Acesso em: 20 out. 2021.

WERNECK, J. **Mulheres potentes construíram nossas lutas, mas é preciso ir além. Portal Geledes**. 17 de julho de 2020). Disponível em: https://bit.ly/2YGRfU0 . Acesso em: 20 ago. 2021.

WELLS, I. B. Horrores sureños: la ley Lynch en todas sus fases. In: JARBADO, Mercedes (Org.). **Femenismos negros**: Una antologia. Madrid: Traficantes de sueños, 2002. Tradução de Mijo Miquel.

ANEXOS

Roteiro das entrevistas:

1. Trajetórias de vida

2. Conquista de espaço, sobretudo através do coco. Como se dá?

3. Como se desenvolve esse protagonismo dentro das trajetórias individuais?

4. Em que momentos da trajetória e como essas conquistas acontecem?

5. Explorar a ascendência familiar, das mulheres, mais, avós bisavós ou outras mulheres importantes

6. Qual o papel dos homens nessa história?

7. Tem diferença pro papel das mulheres?

8. Percebe-se discriminação contra as mulheres em rodas de coco?

9. Homens já vetaram a participação da mulher de alguma forma?

10. Por que que geralmente são mais homens que tocam os instrumentos (e cantam?) Foi sempre assim?

11. O que é esperado do homem?

12. Dança/canta diferente?

13. Ajuda na comunidade?

14. O que faz um mestre ou mestra de coco Mestra e algo recente?

15. Quem pode ser mestre e quem pode ser mestra?

16. Dificuldades de ser mulher no coco/na comunidade/ ou na sociedade paraibana?

17. Experiências de discriminação + de resistência

18. O que que envolve essa liderança?

19. Como organizam seus grupos?

20. Qual seu papel/funções na comunidade?

21. O que é importante transmitir às novas gerações?

22. Que valores seriam importantes os jovens e iniciantes aprenderem e darem continuidade? Em especial as meninas?

23. Relações com outras mulheres do grupo / de outros grupos /outras comunidades (se elas de alguma forma se fortalecem)

24. Tem cocos falando sobre a mulher, sobre suas lutas ou dificuldades? (Tradicionais ou Compostos por elas?)

25. Quais cocos que são importantes pra elas, com significado especial?

Imagem 33 – Pilão da casa de taipa do quilombo do Ipiranga

Fonte: Pilões do Museu do Quilombo do Ipiranga-PB.

Imagem 34 – Barracão do Coco do Ipiranga

Fonte: Do autor

Imagem 35 – Barracão em dia apresentação

Fonte: Do autor

Imagem 36 – Instrumentos usados nas apresentações

Fonte: Do autor

Imagem 37 – Santos

Fonte: Do autor

Imagem 38 – Utensílios domésticos do Museu do Quilombo

Fonte: Do autor

Imagem 39 – Indumentária das celebrações católicas do acervo de Vó Mera

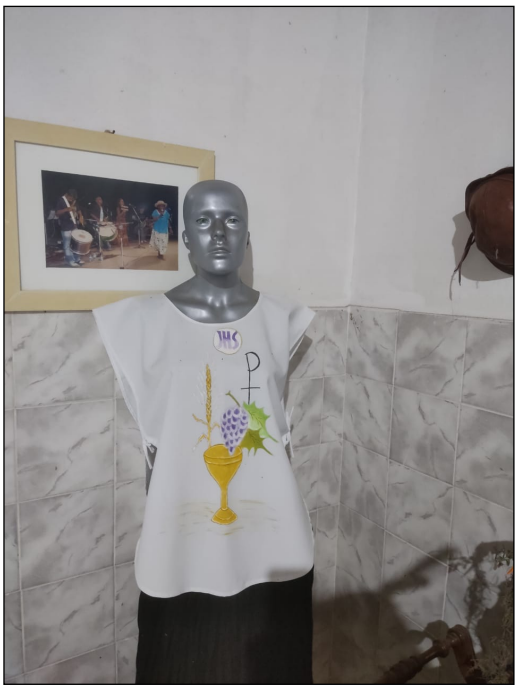


Foto: Do autor

Imagem 40 – Trajes da Umbanda do acervo de Vó Mera

Fonte: Do autor