



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

Guilherme Vieira Sperb

SABERES DO CHÃO: criação musical no coco e na ciranda da Paraíba

João Pessoa
2026

Guilherme Vieira Sperb

SABERES DO CHÃO: criação musical no coco e na ciranda da Paraíba

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Centro de Comunicação, Turismo e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração:
Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador:
Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz.

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S749s Sperb, Guilherme Vieira.
Saberes do chão: criação musical no coco e na
ciranda da Paraíba / Guilherme Vieira Sperb. - João
Pessoa, 2026.
266 f. : il.

Orientação: Luis Ricardo Silva Queiroz.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Criação musical. 2. Etnomusicologia. 3. Música
popular - Paraíba. 4. Ciranda. 5. Coco de roda. I.
Queiroz, Luis Ricardo Silva. II. Título.

UFPB/BC CDU 78(813.3)(043)



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

DEFESA DE TESE

Título da tese: **“Saberes do chão: criação musical no coco e na ciranda da Paraíba”**

Doutorando: GUILHERME VIEIRA SPERB

Tese aprovada pela Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ**
Data: 12/02/2026 00:19:17-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Dr. LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ
Orientador/UFPB

Documento assinado digitalmente
 **VINÍCIUS EUFRÁSIO DE OLIVEIRA**
Data: 11/02/2026 12:27:48-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Dr. VINÍCIUS EUFRÁSIO DE OLIVEIRA
Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente
 **FABIO HENRIQUE GOMES RIBEIRO**
Data: 11/02/2026 13:05:12-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Dra. FÁBIO HENRIQUE RIBEIRO
Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente
 **LUCIA POMPEU DE FREITAS CAMPOS**
Data: 10/02/2026 13:44:48-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Dra. LÚCIA CAMPOS
Membro Externo à Instituição / UFMG

Documento assinado digitalmente
 **VANILDO MOUSINHO MARINHO**
Data: 11/02/2026 11:28:00-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Dr. VANILDO MOUSINHO MARINHO
Membro Externo ao Programa / UFPB

João Pessoa, 10 de fevereiro de 2026

AGRADECIMENTOS

A todos os mestres e mestras de coco e ciranda da Paraíba desse e de outros tempos que construíram essa tradição tão poderosa, em especial aos Mestres Ivan e Luiz Cirandeiro e às Mestras Odete de Pilar, Rita de Caiana, Ana do Coco, Tina, Cida de Caiana e Rita Zabumbeira. A Mestre Penha Cirandeira pela especial proximidade, sou grato a generosidade e entrega com que canta seus cocos e cirandas por onde passa.

A este *chão* chamado Paraíba, com seu povo e seus lugares. A energia de sua natureza e de seus caminhos.

A meus pais Sergio e Eunice.

A Maria Laura Stabach, a Taqui, *gracias por siempre*

Ao “Coletivo Estrela D’Alva” nas figuras de Zé, Juliana, Willa, Becken, Lucila e Zai. A Zé Silva pelos muitos ensinamentos transmitidos, e pelas várias oportunidades de aprendizado junto aos mestres e mestras.

Ao grupo de estudos “Coco Acauã” nas figuras de Arthur, Lua, Del, Bruna, Edryelle, Diego, Israel, Chico e Polly. A Arthur Costa pela disponibilidade constante na construção da pesquisa e, também, pelas muitas vivências oportunizadas

A todos os grupos potiguara que construíram o Festival Garapirá, em especial ao grupo “Flor de Laranjeira”, nas figuras marcantes de Marilene Lourenço, Marilene Pereira, Mestre Miguel Farias, Deco e Anciã Mariinha

Ao meu orientador Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz e a banca avaliadora: Profa. Dra. Lucia Campos, Prof. Dr. Fábio Ribeiro, Prof. Dr. Vanildo Marinho e Prof. Dr. Vinícius de Oliveira

A todos(as) os(as) professores(a) do PPGM da UFPB, em especial às etnomusicólogas Profa. Dra. Eurides Santos, Profa. Dra. Adriana Fernandes e Profa. Dra. Nina Graeff. Agradecimento especial ao secretário Ian Nichola Costa de Araújo.

A todos(as) colegas da UFPB e às amizades que pude fazer em João Pessoa.

Ao Maracatu Quilombo Nagô, em especial ao Mestre Marcílio.

A todas as energias que cuidam de mim e guardam pelo meu caminho.

A Loba e Moro, família peluda. Companhia maior não há.

*Pra quem nunca reparou
Em tamanha parecença
Cirandeira e curandeira
É uma letra de diferença
(Poeta Anônimo)*

*Chorei porque não sabia
Que o cirandeiro é quem diz
Aquilo que eu sempre quis
Em forma de poesia
(Anderson Miguel)*

RESUMO

O coco e a ciranda da Paraíba são tradições musicais que, além de serem práticas sociais colaborativas em comunidade, abrigam saberes musicais ancestrais compartilhados territorialmente. O objetivo principal do trabalho é identificar e analisar os processos, dimensões gerais e aspectos específicos que constituem a criação musical nos fenômenos musicais estudados. Territorialmente, o trabalho abrange diferentes contextos de performance, desde o Cariri até o Litoral Norte, passando por cidades, quilombos e terras indígenas. Como base metodológica, utiliza-se uma abordagem etnográfica, com observação participante como principal ferramenta investigativa para a identificação de grupos, mestres(as), repertórios, e das práticas performáticas como um todo, buscando compreender os saberes musicais nesses contextos tradicionais. Complementam a metodologia a pesquisa bibliográfica e documental. Discute-se, também, no seio do trabalho etnomusicológico, o zelo por relações éticas de cooperação e devoluções práticas aos contextos pesquisados, dialogando com o campo da etnomusicologia colaborativa. A trajetória da pesquisa, ancorada sobretudo no mergulho etnográfico, mobilizou discussões sobre patrimônio, identidade étnico-racial e a reflexão sobre a participação das pessoas e das músicas estudadas na indústria cultural e na fonografia contemporâneas, apontando diferentes usos sobre a propriedade das vocalidades musicais criativas representadas. A partir da identificação e análise de diferentes processos criativos, a tese apresenta como conclusões principais a emergência da indissociabilidade dos processos de transmissão musical e de criação, onde, em uma poética adaptativa, a centralidade da voz e da corporalidade desdobram-se em uma autoralidade performática emanada de uma musicalidade em trânsito, produtora de identidades localizadas como respostas ao mundo. Em seus resultados, o trabalho alcançou a possibilidade de registrar e analisar a produção recente de cocos e cirandas no território paraibano.

Palavras-chave: Coco; Ciranda; Criação Musical; Paraíba; Etnomusicologia

RESUMEN

El coco y la ciranda de Paraíba son tradiciones musicales que, además de prácticas sociales colaborativas dentro de las comunidades, albergan conocimientos musicales ancestrales compartidos territorialmente. El objetivo principal de este trabajo es identificar y analizar los procesos, las dimensiones generales y los aspectos específicos que constituyen la creación musical en los fenómenos musicales estudiados. Territorialmente, el trabajo abarca diferentes contextos de interpretación, desde la región de Cariri hasta la Costa Norte, pasando por ciudades, quilombos y tierras indígenas. Como base metodológica, se utiliza un enfoque etnográfico, con la observación participante como principal herramienta de investigación para identificar grupos, maestros, repertorios y prácticas performativas en su conjunto, buscando comprender el conocimiento musical en estos contextos tradicionales. La investigación bibliográfica y documental complementa la metodología. El estudio también discute, dentro del marco etnomusicológico, la importancia de la cooperación ética y de las devoluciones prácticas a los contextos investigados, interactuando con el campo de la etnomusicología colaborativa. La trayectoria de investigación, basada principalmente en la inmersión etnográfica, impulsó debates sobre el patrimonio, la identidad étnico-racial y la reflexión sobre la participación de las personas y la música estudiada en la industria cultural contemporánea y la fonografía, señalando diferentes usos de la propiedad de las vocalizaciones musicales creativas representadas. A partir de la identificación y el análisis de diferentes procesos creativos, la tesis presenta como principales conclusiones el surgimiento de la inseparabilidad de los procesos de transmisión y creación musical, donde, en una poética adaptativa, la centralidad de la voz y la corporeidad se despliega en una autoría performativa que emana de una musicalidad en tránsito, produciendo identidades que se ubican como respuestas al mundo. En sus resultados, el trabajo logró la posibilidad de registrar y analizar la producción reciente de cocos y cirandas en el territorio de Paraíba.

Palabras clave: Coco; Ciranda; Creación Musical; Paraíba; Etnomusicología

ABSTRACT

Coco and ciranda from Paraíba are musical traditions that, in addition to being collaborative social practices within communities, harbor ancestral musical knowledge shared territorially. The main objective of this work is to identify and analyze the processes, general dimensions, and specific aspects that constitute musical creation in the musical phenomena studied. Territorially, the work encompasses different performance contexts, from the Cariri region to the North Coast, passing through cities, quilombos, and indigenous lands. As a methodological basis, an ethnographic approach is used, with participant observation as the main investigative tool for identifying groups, masters, repertoires, and performative practices as a whole, seeking to understand musical knowledge in these traditional contexts. Bibliographic and documentary research complements the methodology. The study also discusses, within the ethnomusicological framework, the importance of ethical cooperation and practical contributions to the researched contexts, engaging with the field of collaborative ethnomusicology. The research trajectory, anchored primarily in ethnographic immersion, mobilized discussions about heritage, ethnic-racial identity, and reflection on the participation of the people and music studied in the contemporary cultural industry and phonography, pointing to different uses of the ownership of the creative musical vocalizations represented. Based on the identification and analysis of different creative processes, the thesis presents as its main conclusions the emergence of the inseparability of musical transmission and creation processes, where, in an adaptive poetics, the centrality of voice and corporeality unfolds into a performative authorship emanating from a musicality in transit, producing identities located as responses to the world. In its results, the work achieved the possibility of recording and analyzing the recent production of cocos and cirandas in the Paraíba territory.

Keywords: Coco; Ciranda; Musical Creation; Paraíba; Ethnomusicology

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Lançamento do livro "Na embolada do coco", 2023, João Pessoa, Paraíba.....	21
Figura 2	Montagem de fotos – Construção de um ganzá pelo pesquisador....	52
Figura 3	Aparência do canal do <i>YouTube</i> do projeto “Saberes de Roda”	54
Figura 4	Anotações do diário de campo do pesquisador.....	57
Figura 5	Quilombo Caiana dos Crioulos em Novembro de 2022 – Mestra Cida com o microfone, e a zabumbeira Rita de Caiana brincando com uma garrafa no momento da dissolução da roda de coco e ciranda.....	59
Figura 6	Mapa do pesquisador com indicação dos espaços visitados.....	60
Figura 7	Reuniões periódicas com as lideranças indígenas dos grupos de coco e ciranda para a realização das duas edições do Festival Garapirá.....	67
Figura 8	<i>Print</i> da rede social do secretário de turismo de João Pessoa em 2025.....	71
Figura 9	Exemplo de divulgação das atrações do último Carnaval em João Pessoa.....	73
Figura 10	Tabela do Censo 2022 do IBGE para “Cor ou Raça” em números absolutos na Paraíba.....	75
Figura 11	“Soldado da Guarita” interagindo com “Mateus” e Mestre Miguel – “figuras” (personagens) do cavalo-marinho – Festa do Motorista – Maio/2022 – Pedras de Fogo – Paraíba.....	76
Figura 12	“Instrumentos do Toré e Cabaçal de São Francisco/Vitalino José”, S.Francisco, Vila de S.Miguel, Mamanguape (PB), em 11/05/1938..	84
Figura 13	Apresentação de coco.....	89
Figura 14	Apresentação de coco.....	89
Figura 15	Bizunga – Foto extraída da página “Rede Sociocriativa do Coco de Roda”, de Alagoas.....	90
Figura 16	Coco – Itabaiana – 1938.....	91

Figura 17	“Samba de Coco de Zé Zuca” (Queimadas-PB) no II Encontro de Coco de Roda, Ciranda e Mazurca da Paraíba, em Barra de Mamanguape em 2023.....	92
Figura 18	Casa de Farinha de Caiana dos Crioulos (2022).....	94
Figura 19	Dona Lenita no documentário “A brincadeira dos cocos” cantando “Vai lavar roupa, mulher”.....	102
Figura 20	Coco n.º 72 – “Não Vá, ôh Mulher”.....	104
Figura 21	Lavadeiras (peixinhos), à beira do rio Beberibe, Olinda-PE, década de 1920.....	105
Figura 22	“João Fulô – Tocadores de côco” Praia de Tambaú, João Pessoa (PB) – 30/03/1938.....	107
Figura 23	Luiz Saia, Ademar Vidal (folclorista e Procurador da República no Estado da Paraíba), José Maris (Sec. do Interior do Estado da Paraíba) e León F Praia de Tambaú, João Pessoa (PB) – 30/03/1938.....	107
Figura 24	Coco n.º 243 – Chorei (Paraíba).....	108
Figura 25	Descrição de Andrade a Maroeira.....	109
Figura 26	O Jornal (PB) – Ed. 96 – 18/03/1924.....	110
Figura 27	Coco n.º 169 – Passarinho da Lagoa – Avoa já! (Paraíba).....	112
Figura 28	Divisão classificatória – Altimar Pimentel.....	116
Figura 29	Versos de Caninana.....	117
Figura 30	“Caninana” transcrito por Mário de Andrade.....	118
Figura 31	Capa do LP “Olha o palavrão!!!” (1992), das irmãs emboladoras paraibanas Terezinha e Lindalva.....	121
Figura 32	Transcrição de Motor de Goiana em “Hoje a noite é maior” (2018)...	131
Figura 33	Transcrição de Meu bombo é gemedor”: (1) Coco Novo Quilombo/ (2) Biu Roque/(3) Lia de Igarassu.....	136
Figura 34	Dendezeiro, por Antônio, Coco do Mestre Benedito (Cabedelo/PB).....	139
Figura 35	Dendezeiro, por Mestre Dadá, da Aldeia Cumaru, no II Festival Garapiá.....	139
Figura 36	Dendezeiro, por Zefinha de Cumaru, no documentário do I Festival Garapirá.....	139

Figura 37	Diagrama – Perfil melódico da interpretação de Mestre Dada.....	140
Figura 38	Diagrama – Perfil melódico da interpretação de Zefinha.....	140
Figura 39	Diagrama – Perfil melódico da interpretação de Antônio.....	141
Figura 40	Mapa com as localidades dos exemplos musicais.....	142
Figura 41	Zé de Nana – Lia de Igarassu (tom original).....	143
Figura 42	Eu saí do Mar pra fora – Penha Cirandeira e Ana do Coco.....	144
Figura 43	Zé de Nana – Lia de Igarassu (transposto).....	144
Figura 44	Avião da Viúva – Caiana (transposto).....	145
Figura 45	Avião da Viúva – Herdeiros de Zumbi (Sibaúma-RN).....	146
Figura 46	Coco do pneu – Cila do Coco (Olinda-PE).....	149
Figura 47	Odete de Pilar em apresentação na Usina Energisa (João Pessoa, 2023).....	150
Figura 48	Itabaiana – 30/05/1938.....	152
Figura 49	“E canto esse” – Melodia “maior”.....	153
Figura 50	“E canto esse” – Melodia “menor”.....	153
Figura 51	Transcrição de “Serena serená” (Odete de Pilar).....	157
Figura 52	Transcrição de trecho inicial de “Olê Olá”, presente em Ayala; Ayala (2000).....	161
Figura 53	“Festa da Penha” – Peixada de Dona Veva (2023).....	166
Figura 54	Transcrição de “Cirandeiro, me arrume outra Maria” (Mestre Joca)..	168
Figura 55	Transcrição de “Rio Gramame está muito poluído” (Mestre João)..	169
Figura 56	Transcrição de “Eu vou me embora e você fica chorando” (Penha Cirandeira)	170
Figura 57	A dupla de cirandeiros Penha e Cícero.....	172
Figura 58	Mané Baixinho.....	172
Figura 59	Recorte do Jornal A União de 31/12/2011 com as atrações de CP do Réveillon.....	173
Figura 60	Transcrição de “Ouro em Pó” (Mané Baixinho).....	175
Figura 61	Transcrição de “Vem ver, meu amor” (Penha Cirandeira).....	175
Figura 62	Print do canal “Saravá Sete” onde Mestra Penha canta coco-ponto “Coquê”.....	176

Figura 63	Tina tocando com Mestre Inácio das Três Lagoas e brincantes – Bairro dos Novais/ 2023.....	181
Figura 64	Mestra Midinha, Mestra Ana (ao centro) e Mestra Tina em Vivência no Bairro dos Novais (2025).....	181
Figura 65	Transcrição de “Mãe África” (Novo Quilombo).....	186
Figura 66	Cartaz da Campanha da Fraternidade de 2000.....	187
Figura 67	Localização do Quilombo de Caiana no Estado paraibano.....	189
Figura 68	Mapa dos Quilombos da Paraíba 2025.....	190
Figura 69	Casa Margarida Maria Alves.....	192
Figura 70	Fichas usadas pelos trabalhadores da cana-de-açúcar.....	192
Figura 71	Quadro no interior da capela de Santa Luzia, no quilombo de Caiana.....	196
Figura 72	Quadro no interior da capela de Santa Luzia, no quilombo de Caiana.....	196
Figura 73	Nevinha (em primeiro plano) e Rita (ao fundo com o zabumba), apresentando-se na Usina Energisa (João Pessoa/PB) em Dez/2022.....	199
Figura 74	Foto enviada por Rita de Caiana.....	201
Figura 75	<i>Flyer</i> de difusão do evento com as vinculações institucionais.....	203
Figura 76	Rita Zabumbeira no III Festival Garapirá.....	205
Figura 77	Cartaz do Bloco “As Calungas” – 2026.....	209
Figura 78	Mulheres zabumbeiras (Dona Xoxa, Zefinha de Cumaru e Rita Zabumbeira) no encerramento da III edição do Festival Garapirá.....	213
Figura 79	Ao centro, Mestra Tina, Alessandra Leão, Odete de Pilar e Ana do Coco (lado a lado da esquerda para a direita) em apresentação do disco <i>Acesa em</i>	232

LISTA DE SIGLAS

AACADE	Associação de Apoio aos Assentamentos e Comunidades Afrodescendentes da Paraíba
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CCSP	Centro Cultural São Paulo
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
CP	Cultura Popular
CT	Cultura Tradicional
Embrapa	Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária
FUNAI	Fundação Nacional do Povos Indígenas
INCRA	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
NUPPO	Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular
PANCs	Plantas Alimentícias Não-Convencionais
PB	Paraíba
PE	Pernambuco
PEC	Proposta de Emenda à Constituição
RN	Rio Grande do Norte
STF	Supremo Tribunal Federal
TI	Terra Indígena
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

SUMÁRIO

1	<u>INTRODUÇÃO</u>	16
2	<u>A CRIAÇÃO MUSICAL E SEUS PILARES INVESTIGATIVOS NO CAMPO DA MÚSICA: DO CONHECIMENTO PRODUZIDO À CONSTRUÇÃO DA PESQUISA</u>	27
2.1	Revisão de literatura	27
2.1.1	A “criação musical” na literatura acadêmica.....	28
2.1.1.1	<i>Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – Perspectivas contemporâneas gerais</i>	29
2.1.1.2	<i>Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - Perspectivas contemporâneas especializadas</i>	37
2.2	Etnomusicologia e criação – pluralidade de fenômenos	40
2.3	Metodologia de pesquisa	47
2.3.1	Da representação escrita da música – transcrições.....	61
2.3.2	Colaboratividade da pesquisa.....	63
3	<u>MÚSICA E CULTURA TRADICIONAL NA PARAÍBA</u>	68
3.1	“Cultura popular” – trajetória e atualidade	68
3.2	Dimensões gerais, estrutura e contexto da cultura popular da paraíba: o coco e a ciranda – transversalidade	74
4	<u>AS MANIFESTAÇÕES ESTUDADAS E SUAS MÚSICAS</u>	82
4.1	Performance do coco e da ciranda	82
4.2	Corpo da voz: corporalidade e centralidade da voz no fazer musical, autoralidade em performance	95
4.2.1	Tiragens, respostas e motes.....	95
4.2.2	Recado.....	100
4.2.3	Trajetoória histórica de registro.....	105
4.2.4	Pés, quadras e emboladas de roda – formas de versar.....	116
4.3	Musicalidade em trânsito – ferramentas da criação – “Essa ciranda eu trouxe do Cariri”	126
4.3.1	Um mote e três cocos.....	134
4.3.2	Dendezeiro – Melodias-semente.....	138
4.3.3	Integrando o mapa.....	141

5	<u>RESPOSTA AO MUNDO – PESSOAS E LUGARES QUE CRIAM NA PARAÍBA.....</u>	150
5.1	“Eu sei o que eu achei nesse mundo” – Odete de Pilar.....	150
5.2	Coquistas, cirandeiras e cirandeiros da Usina, da Mata e da Praia..	164
5.3	“Dou um brado a mamãe África que é a mãe da mãe do Brasil” – Quilombo do Ipiranga.....	181
5.4	“No quilombo de Caiana, só não dança ciranda quem não quer”.	189
5.5	Paraíba – Terra indígena.....	202
6	<u>E AGORA? AUTORALIDADE E REPRESENTAÇÃO.....</u>	214
6.1	Dimensões da memória.....	214
6.2	Esse coco é de quem mesmo?.....	215
6.3	<i>Feats and Beats</i>.....	223
6.4	Patrimônios e alianças produtivas.....	226
6.5	Compositoras, por que não?.....	228
7	<u>CONCLUSÃO.....</u>	232
	REFERÊNCIAS.....	235

1 INTRODUÇÃO

Se tudo isso der certo, será política. Se tudo isso der certo, será poesia. Escrevemos, pesquisamos, corremos mundo atrás de possibilidades. A palavra vale, mas parece mais valer ainda se é capaz de transformar-se em outra sorte de coisa, algo que transcenda nossa individualidade e nosso vão comprometimento com poderes concretos ou simbólicos instituídos através de nosso processo histórico. Essa é minha esperança quando me lanço no desafio de pesquisar e apresentar meus singelos resultados à apreciação coletiva.

Com isso em mente, antes de embrenhar-me propriamente no tema da pesquisa, gostaria de tomar licença para iniciar esse percurso narrativo, atendo-me, antes, aos seus desejos, refletidos nos porquês do investigar. Dessa forma, pretendo alcançar o tema como consequência dessa busca. Para a etnomusicóloga Angela Lühning (2014), não é mais o ineditismo de um tema que o torna relevante, “mas a sua necessidade política e até urgência social/cultural que, pelo menos, devem ser cogitadas como aspectos importantes na delimitação dos possíveis temas” (Lühning, 2014, p. 19).

Discutindo assuntos emergentes para a área, a autora vai além ao defender que os projetos de pesquisa não podem se basear apenas pela ideia de que o tema em si “se justifica por ser bem elaborado, metodologicamente consistente, teoricamente ancorado, entre outros, apelando assim à chamada excelência acadêmica, que virou uma categoria quase à parte” (Lühning, 2014, p. 19).

É por isso que espero, sinceramente, que essa entrega ao trabalho, se, porventura, devedora na referida “excelência acadêmica”, sirva para provocar algum tipo de mudança real na vida de quem congrega os repertórios aqui chamados ao protagonismo, ou que, ao menos, possa suscitar esteio para sua dignificação. Ou, quem sabe ainda, timidamente, aportar reflexões que desembarquem em novas propostas para a educação musical da criação musical popular. Se tudo isso falhar, será um atualizado repositório de observações e reflexões sobre essas músicas...

Para estabelecer um norte (ou um sul) indicador do objetivo de pesquisa e para que esta reverbere na atividade prática de seu entorno social, é preciso explicitar lugares de partida, focados em uma demanda vivenciada, ou seja, uma pergunta genuína, nascida de um dilema real e palpável na vida do pesquisador em sociedade.

Ao longo de minha formação musical, transitei de um início bastante vinculado ao estudo instrumental para o atual estágio de minha vida artística, na qual me constitui como docente e, especialmente, compositor de música popular, tanto em música instrumental, em música para a dança, como também no universo da canção.

Durante o preparo de aulas nas quais a criação musical era o foco central, as questões relacionadas à transmissão no ensino começaram a surgir de maneira muito presente. Sentia que o ensino da criação não deveria passar necessariamente por experiências e recursos didáticos que fossem apenas a transmissão do processo pessoal do compositor-educador. Além disso, sentia que tampouco deveria passar simplesmente pela apreciação e cristalização de processos de imitação e incorporação acrítica de recursos de compositores populares consagrados, majoritariamente concentrados na chamada MPB, acessados por meio da análise de repertório cancional canônico, fonograficamente representado, como principal ferramenta. Perguntava-me: por que essa música, e não outra, se torna talvez a principal referência no ensino formal de música brasileira popular?

Ulhoa (1997) faz uma análise da construção desse espaço autônomo da música brasileira popular como um território de disputas e tensões, quando, em diferentes momentos históricos, surgem papéis específicos e uma “hierarquia de legitimidades cujo objeto de disputa é a identidade da música brasileira” (Ulhoa, 1997, p. 89). Para a autora, gêneros como a Bossa Nova e a Tropicália, ao incorporarem aspectos de estilo da chamada “música culta” e retrabalharem “elementos de rusticidade” da chamada música tradicional, conquistaram seu prestígio inaudito através dessa estratégia de legitimação, algo que teria ocorrido em processo similar pelos compositores “eruditos” do movimento modernista algumas décadas antes. Sandroni (2004, p. 34) debate a trajetória de categorias como “popular”, “folclórico”, além de expor a fragilidade da legenda “MPB” nos dias de hoje a partir da emergência de artistas das culturas tradicionais, como “Selma do Coco” ou “Mestre Salustiano”, que imprimem seus lugares e perfis sonoros “de folguedo” em uma participação fonográfica não transfigurada¹:

¹ Na seção 6 desta pesquisa, discuto brevemente a participação de artistas das culturas tradicionais estudadas em fonogramas e na chamada “indústria cultural” na contemporaneidade, buscando ampliar a discussão sobre capital cultural, patrimônio e sociedade.

De fato, a MPB inteira é, em grande parte, resultado de um processo de elaborações e agenciamentos de materiais e práticas musicais “folclóricas”. (Não vai nisso nenhuma crítica: ao contrário, muito do que há de maravilhoso nela está na maneira como conseguiu combinar, a estes processos, as injunções e os recursos da indústria cultural, do saber musical acadêmico e da criatividade de seus artífices.) Mas esse grande movimento de “tradução cultural”, devido a suas circunstâncias históricas, recalcava aqueles materiais e práticas, ao mesmo tempo que os transfigurava (Sandroni, 2004, p. 34).

Mais recentemente, Dantas (2016) irá justamente discutir os processos históricos de legitimação da MPB e da, hoje chamada, “Nova MPB”, através da análise articulada dos processos de seleção em editais públicos com o jornalismo cultural na esfera social.

Atualmente, as interpretações sobre a formação da identidade musical hegemônica brasileira e os respectivos pressupostos dessa historiografia através do conceito de “mediação cultural” (Vianna, 2002) vêm sendo, ao menos no contexto carioca, revistos e discutidos na História por Lima (2022). Nesse sentido, os silenciamentos e epistemicídios (Carneiro, 2005) na constituição dessa identidade encontram, em Freire (2020), uma discussão afro-centrada na análise de arquétipos de artistas negros da atualidade e na reeducação de novos lugares de escuta na relação entre música e comunicação (Queiroz, 2020). Todas essas transformações e redefinições emergentes das teorias feministas e decoloniais nos últimos anos se entrecruzam nos diálogos entre criação musical e relações de gênero (Rosa; Nogueira, 2015) e encontram muita pertinência na reformulação das bases da própria educação formal (Rufino, 2019; Souza, 2019; Queiroz, 2023; Queiroz, Dantas; Marinho, 2024).

Independentemente da análise interpretativa que se faça sobre a história da música popular do Brasil e seus efeitos hierárquicos, seria hoje difícil negar que a chamada “MPB” ocupa um lugar de centralidade na educação musical formal brasileira. Sem negar em nenhuma medida seu potencial artístico, cabe aqui ressaltar que quiçá, além de abordar na educação esses repertórios com seus modos próprios de aprendizagem e pertinências específicas, seja também importante reposicionar nossos ouvidos, e indagar com nossa capacidade sensitiva para as perspectivas de criação de outras manifestações dentro da imensa diversidade da música brasileira, evitando replicar homogeneizações. São algumas dessas possíveis lacunas do olhar

acadêmico sobre a música da nossa sociedade que a presente pesquisa busca preencher e aliviar.

Cabe também reconhecer que a capacidade de criar conteúdos musicais originais independe necessariamente de habilidades formadas a partir de extensa experiência formal de educação musical e que a mesma pode emergir e persistir no tempo em diferentes instâncias sociais. Esses saberes, também formados, e “soltos” no mundo, carregam corporalidades, ancestralidades e “patrimonialidades” que contribuem no alargamento da compreensão sobre a criatividade musical e engrandecem nossa dimensão cultural. Culturas que são corpos, são fés, são a vida das pessoas no tempo. Um pensamento ancorado nos conhecimentos preconizados por Leda Martins (2003, 2021, 2021b) no empoderamento da ancestralidade do corpo e do que conceituou como “oralitura”².

A busca por indagar e conhecer sobre esses saberes da criação musical nos contextos da música tradicional do Brasil faz meu caminho cruzar-se com o caminho do Coco e da Ciranda da Paraíba. Um mergulho em busca dos saberes musicais desse chão chamado Paraíba, Estado com nome de rio³, situado no Nordeste brasileiro, na parte mais oriental das Américas. Afinal de contas: o que é criar nessas músicas?

Ainda que as teorias contemporâneas inseridas no marco da pós-modernidade tendam a pensar os indivíduos como descentrados dentro de uma globalização mediatizada, e atravessados pela cultura de maneira multidimensional (Pelinski, 2000), uma festa de coco e ciranda em uma aldeia indígena ou quilombo a muitos quilômetros de qualquer centro urbano, iluminada por uma única lâmpada incandescente⁴, traz, de maneira explícita, algo de uma realidade bastante “imediada”. Nesse momento, o tempo cronológico parece suspender-se (Gadamer, 1985), e, de certa forma, brinca-se e festeja-se como há muito se fazia. Se algo dessa sedução pelo ancestral e “imediado” da sociedade revela intenções de pesquisa, não há necessariamente a idealização de um lugar primitivo genuíno, mais próximo de uma romântica “verdade”.

² O diálogo dos conceitos de Leda Martins com os fenômenos investigados será abordado de maneira mais contextual na seção 5.

³ A raiz etimológica de maior aceitação é pelo qual são consideradas as palavras na língua tupi pa’ra = “rio” + a’iba = “ruim, difícil de navegar”, originando, então, o topônimo Paraíba, como atribuição inicial a um rio localizado na região. <https://antigo.paraiba.pb.gov.br/index-92.html>

⁴ Mestres Pimbó e Didi e dançadores de Gado Bravo na Aldeia Estiva Velha (Marcação/PB) - <https://www.youtube.com/watch?v=4UzzpFzWdxY>

Ora percebida em Carvalho (1928) como monotonia⁵ poética, os versos de coco e ciranda guardam, em minha percepção investigativa, uma célula estética de alta carga poética concisa hiperconcentrada, que opera no que irei chamar mais tarde de “resposta ao mundo”. “Olha a chuva chovendo / A goteira pingando / Meu bem abre a porta / Que eu tô me molhando”, cantados atualmente pelas cirandeiras do Quilombo Caiana dos Crioulos, em Alagoa Grande, Paraíba, são um exemplo de construção verbal poética simples, desadjetivada e muito imagética que será capitalizada por Tom Jobim⁶ no célebre “Águas de Março”, como recurso expressivo de desenvolvimento lírico (“é o pingo pingando, é o vento ventando etc). Sem pretender entrar no mérito das acusações de plágio feitas a Jobim nesse caso⁷, quero apenas exemplificar os possíveis “elementos de rusticidade” retrabalhados, referidos por Ulhôa (1997).

Tampouco estou aqui para fazer demasiados juízos estéticos. Apenas considero que a música que será aqui estudada não precisa ser colocada como mais ou menos “rústica” ou “monótona”, mas, sim, entendida, socialmente, como uma força que sua própria lírica é capaz de exaltar e simbolizar na figura de uma mulher potente: “Dói, dói, dói ô mulher / Dói no coração / A mulher que dança o coco, ô mulher/ Pega o sol com a mão”⁸.

A propósito, na Paraíba, é notável o protagonismo (Carvalho, 2023; Santos; Silva, 2018) das mulheres de ascendências africanas e originárias nos cocos e cirandas (Silva, 2021). Além de sua prática musical, muitas delas operam como lideranças e articuladoras de seus conjuntos e comunidades. Através da fotografia a seguir, há um retrato dessa centralidade feminina por ocasião do lançamento do livro⁹

⁵ Ora, sabendo-se que a campanha civilisadora do humanitaríssimo jesuíta [José de Anchieta] começou pela poesia, fácil é compreender ter nascido a poesia popular da espontânea inspiração indígena, em contacto com a influência religiosa. Um parenthesis: a propósito da monotonia indígena em poesia, temos ainda hoje prova nos celebrados côcos sertanejos do Norte, aonde a concepção é escassa e o vocabulário paupérrimo: “Bem-te-vi derrubou, Gamelleira no chão”. Isto é tirado em solo pelo mestre dos côcos; respondendo em choro [coro] a roda dos dançadores que fazem trejeitos com o corpo, dando palmas rythmadas: “Derrubou, derrubou, Gamelleira no chão”. Ou então neste outro exemplo, também do mesmo brinquedo: “Toca fogo no sapé p’ra nascer fulô...” Respondem: “Para nascer, para nascer P’ra nascer fulô” (Carvalho, 1928, p. 16)

⁶ “Só poderia ter sido escrita por ele, mas toca no limite de uma arte sem autor, que cai no ouvido como uma fruta cai do galho, perfeita e livre de personalidade.” (Nestrovski, 2003, p. 133)

⁷ Duas notas na Folha de São Paulo de 2001 trazem o tema à discussão, com as referências específicas dessa polêmica. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2505200120.htm>

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2805200106.htm>.

⁸ Versos escutados, tanto ao vivo como em fonogramas, da voz de Odete de Pilar, coquista e cirandeira da Paraíba que será referida na seção.4.

⁹ Disponível em: <https://www.atuacomunicacao.online/naemboladadococo>.

“Na Embolada do Coco” (Marins; Muccillo, 2023), realizado em junho de 2023, na Usina Cultural Energisa, na capital do Estado.

Figura 1 – Lançamento do livro "Na embolada do coco", 2023, João Pessoa, Paraíba



Fonte: Acervo da pesquisa.

Da esquerda para a direita: Mestra Penha Cirandeira (com faixa azul e branca nos cabelos), Odete de Pilar (de verde), Rita Zabumbeira (de lado ao fundo), Mestra Cida de Caiana (de azul), Dona Senhorinha (de óculos), Mestra Ana do Coco (de branco com uma flor no cabelo), Mestra Edite de Caiana (de rosa), Mestra Cícera (com zabumba azul), Vó Mera (de chapéu), Lindalva Emboladora (de rosa) e Mestra Tina (com pandeiro na mão). Algumas dessas mulheres paraibanas acompanham-se tocando a zabumba enquanto cantam, contrariando uma tendência de participação histórica masculina nesse instrumento, como é o caso das mestras: Penha Cirandeira de Várzea Nova, Santa Rita; Rita Zabumbeira de Mataraca, litoral norte do Estado; Zefinha, indígena da Aldeia Cumaru, em Baía da Traição; Dona Xoxa, da Aldeia Tracueira, em Baía da Traição, e Rita de Caiana, quilombola de Caiana dos Crioulos, Alagoa Grande, dentre outras.

De onde saíram esses versos que chegam até nossos ouvidos pelas vozes desses(as) coquistas e cirandeiros(as)? Como chegaram até aqui? Coriolano de Medeiros (Medeiros, 1994), em 1941, ainda que sua produção escrita não enalteça essa porção cultural da realidade paraibana, tece uma crônica do coco praticado no bairro do Tambiá, em João Pessoa, Paraíba:

As brincadeiras findavam, e até os cocos da Rua do Grude perdiam o entusiasmo, e só não cessavam também, porque o coco naquela artéria era espécie de moto contínuo, ou mercadoria de real necessidade...Quando homens e mulheres cansavam, os meninos prosseguiam (Medeiros, 1994, p. 49).

Real necessidade, mais que um simples divertimento sem finalidade, o coco atravessa gerações e parece ser um artefato cultural, produto e produtor de relações sociais dos povos brasileiros. Divertir-se criando é talvez a possibilidade de se expressar em uma necessidade ritual. Uma música que resistiu, ao menos em seus contextos performáticos tradicionais, a uma tentativa de purificação dos fatos sonoros (Ochoa, 2006), desdobrando-se em significados poéticos e suscitando a investigação dos impulsos criadores dessas comunidades. Sobre o entrelaçamento de criatividade e comunidade, Blacking (1973) considera que:

A preocupação pelo som como um fim em si mesmo, ou em fins sociais para a obtenção de um fim, são dois aspectos da criatividade que não podem ser separados, e ambos parecem estar presentes em muitas sociedades (Blacking, 1973, p. 99).

Na Paraíba, muitos trabalhos têm se debruçado sobre relações performáticas das músicas nas suas respectivas comunidades, entrelaçando análises sobre transmissão e práticas musicais, seja no coco de roda e ciranda (Ayala; Ayala, 2000; Barbosa, 2022; Melo, 2011; Ribeiro, 2017, Santos, 2014), na cantoria de repente (Rodrigues, 2022; Sautchuk, 2009), na nau catarineta (Nader, 2008; Ribeiro, 2017), nas tribos indígenas (Clemente, 2013), nas bandas de pífano (Braga, 2009; Santos; Silva, 2018), na embolada (Marinho, 2016) e no Cavalo-marinho (Lima, 2008).

Em alguns contextos, como a embolada ou a cantoria de repente, a relação entre criatividade e seus detentores é mais evidente e fácil de ser traçada pelas características da prática. Já no coco e na ciranda, essa possibilidade não está tão acessível. A partir desse reconhecimento e da consciência dos trabalhos existentes sobre a prática, emerge, portanto, o principal problema de pesquisa: o que se entende por criação nesse contexto? Quais seriam os possíveis processos envolvidos? Como se expressam? Há singularidades e nuances a serem contempladas? Quais seriam

seus representantes nos dias atuais? À raiz dessas perguntas começam a se desenhar os contornos de uma pesquisa...

Nasce, então, o objetivo geral: compreender a criação musical em manifestações do coco e da ciranda da Paraíba, considerando os processos, situações e demais práxis culturais que caracterizam esse universo musical.

E, como objetivos específicos, compreender: diferentes processos característicos de criação musical nas músicas estudadas; a criação como mecanismo intrínseco da transmissão musical; os caminhos de criação próprios da vocalidade musical no coco e na ciranda paraibanos; as perspectivas de “originalidade” de criadores e criadoras no território paraibano; os diferentes contextos de performance inter-relacionando diferentes processos e fenômenos; a presença das pessoas e das músicas dessa cultura tradicional da Paraíba na fonografia contemporânea, e na chamada indústria cultural.

Metodologicamente, assim como Carvalho (2002) sugere uma “etnografia da sensibilidade” para buscar entender as transformações nas experiências de escuta e consumo de música na contemporaneidade, estou sugerindo uma abordagem que encaro como uma “etnografia da criação musical”. Sob um olhar transversal da Etnomusicologia, pretendo estender um pequeno mapa do criar musical em um universo de referência: um apanhado de mestres e mestras de Coco e Ciranda da Paraíba na atualidade.

Estratégia que se constrói com foco em processos e dinâmicas diversas e inter-relacionadas, mais que em um exame e análise detalhados dos contextos, e do desenrolar da performance em si. Cabe ressaltar também que a centralidade do estudo será direcionada à construção poética e aos domínios da voz na enunciação das músicas, embora reconheça e enalteça que a criação musical permeia a performance como um todo, na corporalidade da dança, dos toques instrumentais e das relações sociais interativas.

Portanto, somando-se ao processo “etnográfico”, manifestado na observação participante, as estratégias metodológicas para o desdobramento do trabalho foram as seguintes:

1) Pesquisa bibliográfica; 2) Observação participante; 3) Pesquisa documental. As discussões metodológicas e seus respectivos processos decisórios estarão presentes na segunda seção, mais especificamente no tópico “2.3 – Metodologia da pesquisa”.

Formalmente, a segunda seção do trabalho é destinada às discussões das dimensões teóricas, metodológicas e a construção do problema de pesquisa: “2.1 – Revisão de literatura” será o espaço destinado à revisão da literatura produzida sobre criação na grande área de Música, revisando, especialmente, as interpretações e compreensões das subáreas de Educação Musical e Composição, deixando a revisão específica da disciplina na qual esta pesquisa se insere para a seção “2.2. – Etnomusicologia e criação – pluralidade de fenômenos”. Como desfecho dessa seção aponto, brevemente, em “1.4 – Colaboratividade da pesquisa” vinculações do trabalho de campo da pesquisa com as perspectivas da etnomusicologia dita “participativa” contemporânea.

As seções 3 e 4 destinam-se a contextualizar, de maneira geral, os fenômenos identitários da pesquisa. Na seção 2, “Música e cultura tradicional na Paraíba”, reviso a produção acadêmica sobre o coco e a ciranda da Paraíba e busco discutir criticamente a categoria chamada “cultura popular” em diálogo com o contexto vivenciado. Na quarta seção, “As manifestações estudadas e suas músicas”, descrevo e analiso as características performáticas dessas músicas, refletindo sobre a terminologia própria dos contextos, sua instrumentação típica, sua construção poética traduzida em materialidades vocais e sobre suas conseqüentes possíveis ferramentas de transmissão como curso da criação, a partir da trajetória histórica de registro dessas manifestações.

Especialmente na quinta seção, “Resposta ao mundo – pessoas e lugares que criam na Paraíba”, o colorido criativo aparece, e são analisadas diferentes perspectivas da criação musical em vários contextos, que saem do Cariri, passam pelo Agreste e Brejo paraibanos e desaguam na Zona da Mata e no litoral, passando por cidades, quilombos e terras indígenas. À medida que ia desbravando o território e deparando-me com as diferentes situações de performance dos mestres e mestras da Paraíba, passei a perguntar-me: como colocar tanta coisa linda para dentro de uma tese de doutorado, ou, ainda, como deixar tantas maravilhas de fora? Essa questão passou a orientar a formatação da pesquisa, e a mesma passou a refletir a própria natureza itinerante do trabalho de campo. Quero levar o leitor a passear um pouco comigo nesse processo de investigação, discernindo diferentes pessoas e lugares.

O leitor mais academicamente orientado poderá ponderar que cada um dos mestres e mestras aqui convidados(as) na referida seção, uma vez tratados(as) e analisados(as) pormenorizadamente, poderiam, cada um(a), constituírem-se em

material suficiente para teses de doutorado individualizadas, mas não vejo outra maneira de tratar a criação nessas músicas sem incluí-los(as) a todos(as) neste trabalho. Será o caso de que sejam trazidos(as) em futuros trabalhos, em uma corrente investigativa sem final aparente.

Já na sexta seção, “E agora? Autoralidade e representação”, busco abrir brevemente algumas discussões que envolvem a participação das músicas estudadas na chamada indústria cultural e na fonografia contemporânea, algo que comecei a desenvolver durante o doutorado em Sperb (2023, 2024). Ainda que não tenha sido o foco inicial da pesquisa, o trabalho de campo suscitou fortemente a necessidade de endereçar-me a reflexões que envolvem patrimônio, propriedade artística e autoralidade.

Tugny (2024), no prefácio de “Desafios para a Consolidação da Etnomusicologia no Nordeste”, ao enaltecer o lugar dos saberes da aliança indígena-quilombola na presencialidade da construção do conhecimento, resume a assimetria de participação étnico-geográfica brasileira:

Se em um momento inicial esta ressonância da cultura do nordeste se formulava nas regiões mais ricas do Brasil – sul e sudeste – construindo um imaginário de sua identidade nacional, por outro, os povos desta região, apesar de sua vitalidade artística, musical, cultural, ficaram afastados dos processos de produção de discurso sobre si mesmos e sobre a sociedade nacional como um todo (Tugny, 2024, p. 11).

Longe de querer estabelecer uma relação de paternalismo (Nascimento, 1978), proclamando-me uma voz representante dos povos estudados, apenas quero irmanar-me na possibilidade de seguir tentando desfazer as construções hegemônicas. Se bem há uma tremenda desvantagem em investigar um território palpavelmente novo, há também algum tipo de privilégio em poder participar desse lugar com os olhos e ouvidos frescos de quem não está acostumado a seus caminhos mais correntes e sabidos. É também algo notável a capacidade de permear-se por entre as gentes, sendo um anônimo desconhecido. O fato é que, no movimento febril do ganzá, buscando com o ouvido a frase certa para “responder o coco”, aprende-se muito. É imersão real, em uma tentativa de “ser” essa música.

Para ser suficiente a uma grande abrangência de conteúdos, e para que se possa estabelecer um entrelaçamento das referências deste “chão”, escolhi diferentes

esferas criativas do coco e da ciranda da Paraíba para a pesquisa de campo. Essa escolha se deu, principalmente, pela vontade contra-hierarquizante de expandir as perspectivas sobre a criação musical, ao colocar em evidência as perspectivas musicais de pessoas da chamada tradição popular. Deu-se também pela evidente e fortuita proximidade com o lugar e campo de pesquisa do Programa de Pós-Graduação da UFPB, e, sobretudo, pela grande identificação que nutro por este tipo de produção. Aqui na Paraíba estou sendo formado como pesquisador e pessoa. Sinto o imperativo de retribuir a este lugar, com seus povos e caminhos, uma devolução mais imediata, que permita dialogar com a realidade circundante ao território universitário.

2 A CRIAÇÃO MUSICAL E SEUS PILARES INVESTIGATIVOS NO CAMPO DA MÚSICA: DO CONHECIMENTO PRODUZIDO À CONSTRUÇÃO DA PESQUISA

Sob um olhar amplo, a criação musical parece ser um dos temas mais visitados, direta e indiretamente, pelas distintas áreas que compõem o estudo e a prática de música, formal e informalmente. Cria-se uma maneira de acompanhar uma canção ao violão, improvisa-se livremente, cria-se uma interpretação para a música escrita, cria-se um arranjo para um coral, cria-se uma cantiga para educar e educa-se criando, sobretudo. Sob o olhar da pesquisa acadêmica em música, a criação é acessada por diferentes caminhos e com distintas dimensões conceituais e práticas, produzindo ampla literatura.

As áreas de Composição, Educação Musical e Performance transitam entre diferentes visões específicas sobre a centralidade da criação musical em suas práticas educativas, ora entronando-a como uma ação idealizada e artisticamente restrita, ora reconhecendo suas diversidades de expressão na cultura.

2.1 Revisão de literatura

A função primordial da revisão de literatura é a de encontrar trabalhos que façam diálogos pertinentes com a pesquisa em exercício, ou mesmo justifiquem a pesquisa por preenchimento de lacunas. Também atua na possibilidade de mapear modelos paradigmáticos de pesquisa da área pertencente ao trabalho, bem como de áreas próximas, representando uma grande quantidade de dados a ser avaliada.

O sociólogo Howard Becker (2015) reflete que a revisão pode levar o pesquisador à sedução de adotar “ideias convencionais como premissas não examinadas de sua pesquisa. A estimável atividade da ‘revisão da literatura’, tão cara aos corações das bancas de tese, nos expõe ao perigo dessa sedução” (Becker, 2015, p. 16). No entanto, essa fundamentação teórica através da literatura, desde que crítica, é essencial no sentido de revelar o que já foi pesquisado, possibilitando caminhos tanto de aderência como divergência ou expansão do conhecimento produzido.

No caso de um trabalho etnográfico como o que aqui se desdobra, a construção de conhecimento na pesquisa emerge, também, em grande parte do campo. Não se

trata de aplicar uma teoria específica a um contexto, mas possibilitar, equilibradamente, que a teoria também seja fundamentada a partir dos dados de um território de descobertas.

O ambiente acadêmico é, por vezes, curioso. Por todas as salas e por todos os congressos que visitamos, escuta-se “transdisciplinaridade”! Somos constantemente convencidos de que as discussões disciplinares são antigas e desnecessárias. No entanto, os “modelos” são exponencialmente replicados. Ao escrever-se um trabalho acadêmico, estamos incitados a responder o que as disciplinas e subáreas produzem especificamente, atendendo aos anseios avaliativos de nossos pares, e justificando um trabalho em nossa área específica do conhecimento.

A partir dessas reflexões, pretendi, em meu processo de revisão, atender tanto a uma resposta contemporânea da literatura brasileira de teses e dissertações na área de música, atendo-me a uma busca temática por “criação musical”, bem como a respostas mais amplas com buscas a partir de temas pertinentes aos fenômenos.

2.1.1 A “criação musical” na literatura acadêmica

A ferramenta de busca utilizada para responder a esse anseio de ilustrar o “estado da arte” na contemporaneidade do Brasil foi a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), pertencente ao Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Quando se quer estudar a “Criação musical”, estamos diante de um problema para a tarefa de revisão, uma vez que o tema em questão talvez seja um dos mais transversais da área de artes e ciências humanas, uma vez que é aspecto inerente de qualquer fenômeno musical. Está presente nas estratégias de ensino-aprendizagem da “Educação”, nos processos de interpretação na área de “Performance” e nas abordagens analíticas da “Musicologia/Etnomusicologia”, emancipando-se como área na “Composição”.

Uma busca pouco específica como '**criação música**', sem separação por aspas ou qualquer outro recurso de filtragem, resulta em uma amostragem de **2.223** trabalhos. Dar conta dessa avalanche de dados praticamente mudaria os rumos da pesquisa em termos de objetivo, além de traduzir um uso pouco eficiente da ferramenta.

2.1.1.2 Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – Perspectivas contemporâneas gerais

Usando o descritor geral “criação musical”, com aspas, com um recorte temporal de dez anos (2015-2025), a fim de explicitar uma revisão que abarque resultados de uma bibliografia recente, encontraram-se **128** resultados. A partir da análise das publicações, realizei a classificação dos resultados em cinco grupos: 1) Composição; 2) Educação; 3) Instrumentos, 4) Análise; 5) Avulsos.

1) Composição

Das propostas que se dedicam à composição, diversos são os trabalhos identificados com a área de pesquisa artística, como Thomasi (2022) Silva (2021) e Almeida (2024). No caso de Bezerra (2025), essa pesquisa pessoal é investida a partir da análise da linguagem específica do compositor violonista paraense Sebastião Tapajós.

A preocupação com a definição das linguagens e estéticas da criação musical é um aspecto caro à área, seja à luz do dialogismo bakhtiniano em Vasconcelos (2019), ou na composição acusmática em Esteves (2024), na qual se conceitua o espaço como um modulador do som, excitador da escuta no fazer composicional.

Nesse sentido, os debates sobre os aspectos processuais da criação buscam definir relações entre composição e escuta em Tort (2015), a improvisação no processo composicional em Sant’anna (2020), a linguagem da improvisação livre, através de metodologia etnográfica em Moreira (2019), bem como trabalhos que abordam a colaboração entre compositor e intérprete como Carvalho (2019), Silva (2017) e Rezende (2024), e na interação entre compositor e coreógrafo em Lucas (2016).

Na área de Sonologia, Valente (2020) discute a própria síntese sonora instrumental através de “modelo físico”, e Perez (2021) analisa as ferramentas próprias do fazer musical, como instrumentos tradicionais, equipamentos eletrônicos e softwares de programação, entendendo a presença da materialidade como operativa nas várias instâncias do processo criativo.

Além da criação no arranjo vocal popular (Menezes Junior, 2016) e no violão popular (Pansica, 2022), no universo da criação em canção, Silva (2022) desenvolve práticas exploratórias de processamentos interativos de áudio, e Araújo (2024), em interface com a psicanálise lacaniana.

Pode-se dizer que há uma tendência bastante forte na arte em estabelecer relações estéticas dialógicas com outras artes. Nesse tipo de intersecção, definida como “transmidialização” em Onofre (2020), Padilha (2022) explora a função dramatúrgica na criação musical e o modo com o qual se vincula com o trabalho de composição dos movimentos do ator-animador na encenação, enquanto Airoidi (2022) e Menezes (2024) exploram analiticamente as relações entre som e imagem.

Moiteiro (2015), por outra parte, aborda as relações de gênero no processo de criação musical no Brasil, enquanto Carneiro (2019) desenvolve trabalho articulado interdisciplinarmente tratando da pedagogia feminista no contexto musical da UFBA.

O emergente campo da composição musical para *games* aparece em Ofilsan (2024), Silva (2023) e Moraes (2023). Nesse viés, no escopo de teses que tratam da relação da criação com a tecnologia, podemos destacar a interação criativa entre computador e músico na improvisação melódica em Leite (2020), e Monnazzi (2018) na concepção de um sistema de criação musical interativo controlado por performance coreográfica esportiva.

Nogueira (2024) analisa a transformação da criação musical em séries e filmes de animação, em relação retroalimentar entre tecnologias e processos criativos. No mesmo sentido, Santos (2019) trata das trilhas no cinema através da tecnologia MIDI, e Lisounenko Neto (2020) dos *softwares* de notação para a composição.

Eventualmente, a criação surge nos trabalhos como aspecto liminar com a interpretação em Lima (2024), e com a pesquisa de diferentes materiais sonoros em percussão em Maia (2023).

O trabalho de busca é árduo e melindroso, no sentido de que demanda uma atitude e atenção plenas para o drible das armadilhas da busca sistemática por palavras chave. Em alguns casos, os trabalhos figuram na busca apenas pela presença de referenciais no resumo que contemplam expressivamente a criação musical (como o de Keith Swanwick), como no caso de Placido (2025).

Os trabalhos com foco na composição utilizam, em grande medida, a metodologia de “memorial de composição”, associadas a estratégias analíticas, e, muitas vezes, às chamadas “autoetnografias”. Mesmo que não se queira endereçar integralmente à questão, cabe questionar-se brevemente sobre como processos metodologicamente tão específicos e tão pessoais no desenvolvimento de estéticas próprias refletem em avanços para a grande área de Música socialmente.

Por outro lado, a partir da revisão dessa categoria, foi possível observar, positivamente, que a área já lida com demandas contemporâneas do mundo do trabalho, como a criação para trilhas várias, nas quais estéticas divergentes aos cânones históricos da área podem desenvolver-se, em consonância com novos recursos tecnológicos. Contudo, com poucas exceções mencionadas, as pesquisas destinadas à composição, em geral, encontram-se ainda muito atreladas à criação acadêmica canônica, sem demasiadas concessões ao universo da composição nas possíveis estéticas da música popular.

Retrospectivamente, no que tange ao diálogo entre a área de Composição e a de Etnomusicologia, Lima (2004) observa as áreas ainda muito atreladas às “amarras que as prendem ao projeto da modernidade”, incapazes de alinhar critérios em uma compreensão musical cultural tão alargada e abrangente (no artigo, dispõe categorias distantes, tais como: *bagpipes*, China, Peru, Gregório I, Candomblé e Austrália). O autor aponta que o “forró que a etnomusicologia e a composição musical estão dançando em torno da criação musical” está carregado de tensões vinculadas à especificidade de seus olhares. Ao trazer Bohlman e Seeger, o artigo observa que a etnomusicologia estaria talvez demasiado focada em seus cânones paradigmáticos de produção de textos, composições de fala e escrita, e limitando seu alcance para com as músicas. Quanto à composição, Paulo Lima reconhece uma relativização do poder historicamente atrelado à redutos composicionais, como o serialismo, por exemplo, a novas compreensões abertas pelo caminho etnomusicológico, mas ressalta a necessidade de uma ação que seja menos orientada ao “descritivo”, e mais ao “processual”:

A estratégia de construir um esboço de processo, para que cada situação específica o preencha e altere de acordo com suas necessidades, parece promissora, a medida em que se prepara para aceitar como relevante qualquer coisa que a interação entre observados e observadores venha a produzir. (Lima, 2004, p. 67)

Precisamente na área de interesse de Composição da UFBA, onde atua Paulo Costa Lima, Bertissolo (2011) orienta-se metodologicamente em diálogo com a etnomusicologia para a imersão no universo da “capoeira regional” em busca de conteúdos musicais gestuais que subsidiem diretamente a composição musical, assim como em Amaro (2019) com o candomblé.

Os trabalhos de Nascimento (2011) e Molina (2014) também evidenciam, retrospectivamente ao período pesquisado na BDTD, a transversalidade da criação nas referidas áreas de Etnomusicologia e Composição na pesquisa em música no Brasil. Ambas as teses compartilham o tema da análise da criação musical como processo global integrante entre composição, arranjo e produção fonográfica, mas situam-se formalmente em diferentes linhas de pesquisa: Molina (2014) em “Processos de Criação Musical” (ECA/USP) e Nascimento (2011) em “Etnomusicologia” (Unicamp).

Nascimento (2011), com análise central sobre o arranjador Cyro Pereira, desenvolveu a ideia de “concriação” em um universo fonográfico, no qual, através do arranjo, gravação e difusão, diferentes níveis de criação são adicionados coletivamente a uma concepção inicial. O autor difere ainda ouvintes “comuns”, com escuta estética, dos “artistas” com escuta “poética”, capazes de engendrar novas obras de arte:

Assim, as noções de Coletivo Autoral, Rede Interpoética e *Continuum Criativo* (esses dois últimos passíveis de surgirem a partir do que seja uma Escuta Poética) vêm contribuir para que tenhamos um horizonte mais assentado e propício à compreensão dos fenômenos culturais subjacentes a essas realizações artísticas, e seu alcance como representações de todo esse estado de coisas, sobretudo a música como campo de conflitos simbólicos (Nascimento, 2011, p. 6).

No entanto, mesmo havendo interesse do conhecimento produzido, é preciso dizer que, apesar da disposição em posicionar a criação no campo social dos “conflitos simbólicos”, chama bastante a atenção a ausência total de trabalhos etnomusicológicos (linha de pesquisa do trabalho) nas referências de Nascimento (2011), ou da presença marcada de metodologia ou análise próprias da área em que se insere academicamente.

Das referidas considerações de Lima (2004), resgato especialmente uma vontade de que o presente trabalho não reflita uma natureza densamente descritiva concernente aos aspectos gerais dos fenômenos que foram vivenciados no decurso da investigação e que podem ser, eventualmente, visitados através de documentos (como vídeos, fotos) que se encontram disponibilizados de maneira virtual por outras pesquisas, ou acessados através de simples consultas *online*. Mas sim, oferecer análises de aspectos específicos que não estejam contemplados nos materiais

audiovisuais, e que sejam ilustrativos de questões relevantes para a apreciação e análise, evidenciando a importância do “processual” sobre o “descritivo”.

1) Educação

Nos trabalhos de Educação, uma possível classificação poderia ser feita quanto à metodologia, por exemplo. Andrade (2019), Mogames (2020) e Colares (2023) são mostras de “pesquisa-ação” em ambiente de ensino, metodologia que se mostrou imensamente recorrente nos trabalhos.

Na primeira infância, Galon (2015, 2021) e Siufi (2018, 2023) abordam a criação musical coletiva com crianças e o papel do docente no processo de mediação. Torezzi (2021) e Machado (2016) também são exemplos de trabalhos encontrados com foco na composição colaborativa. Nunes (2024), por sua vez, buscou investigar similaridades entre as maneiras de anotar e interpretar a escrita nas composições de crianças, e especificamente, Santos (2020) propõe o estudo da criação musical através de vivências com recursos tecnológicos em deficientes visuais

Bertolini (2019) pesquisa a improvisação no contexto de uma orquestra infanto-juvenil, enquanto Andrade (2019) e Souza (2020) no ambiente do canto coral, o último em aplicação da pedagogia Waldorf. A propósito, a área tem uma tendência de investigar a “aplicabilidade” de modelos criativos como em Santos (2015), no qual as propostas de Koellreutter são experimentadas.

Enquanto Oliveira (2025) e Loureiro (2024) são propostas investigativas na educação básica, no ensino superior, Borba (2020) trata da criação musical nas disciplinas de prática de conjunto, e Oliveira (2017) nas classes de violão.

Foi possível identificar trabalhos que englobam a criação musical com foco no desenvolvimento instrumental, como Brietzke (2018) na improvisação ao violoncelo, Amaral (2025) no ensino do pífano em proposta decolonial, e Vasconcelos (2015), com foco na influência da memória musical pessoal na criação em turmas de teclado.

Os recursos técnicos exploratórios da criação no ensino-aprendizagem são abordados em Pereira (2022) através de jogos interdisciplinares, e com o uso do modalismo em Silva (2015). Nesse sentido, destaco a pesquisa de Araújo (2022) na construção de *beats* em interação com a cultura online participativa e o uso de uma metodologia mais “etnográfica”

Os trabalhos encontrados na área de Educação Musical mostram uma tendência avaliativa de conhecimentos e habilidades contextuais de criação para o desenvolvimento futuro de ferramentas e estratégias em contextos de ensino-

aprendizagem, com regularidade apresentando diálogos com a área de Psicologia, com um foco muito detido no desenvolvimento cognitivo e sua relação com o ensino-aprendizagem dos sons e símbolos em diferentes estágios do desenvolvimento humano, ou seja, como as pessoas percebem, aprendem, recordam e pensam sobre a informação musical.

Contribuições da área de Psicologia como Csikszentmihalyi (1997, 1999) e Lubart (2007), e da Educação Musical, como Burnard (2006, 2012a, 2012b), coincidem no entendimento da criatividade como categoria múltipla, como um universo de variantes multifacetadas, desvinculando a ideia de criador solitário para a noção de processos de aprendizagem coletiva e colaborativa da criatividade, imersos em diferentes realidades com traços culturais específicos, identitários e regulatórios. Tais noções gerais serão bastante pertinentes ao universo de pesquisa trabalhado, uma vez que refletem os processos de transmissão coletivos intrínsecos na recriação constante do repertório compartilhado.

Um aspecto notável e muito elogiável nos estudos em Educação Musical é a noção compartilhada de que a criação musical e seu potencial dinamizador pode estar presente, sem postergação, desde os primeiros momentos de apresentação de novos conteúdos musicais a serem ensinados, como observa Nazário (2017): “O ato criativo é procrastinado até o momento em que o conteúdo, com suas normas e padrões, estiver totalmente sob domínio do sujeito” (Nazário, 2017, p. 23). O fator motivacional que nasce do desejo e do papel de jogo da composição também merece ser apreciado.

Retrospectivamente, França e Swanwick (2002) destacam o valor das atividades de composição musical no processo educativo, conjuntamente com atividades de execução e apreciação musical, enquanto Finck (2001), observa um incremento no interesse e participação dos alunos na exploração sonora dos instrumentos musicais e na interação com o grupo na improvisação e composição coletivas. Nessa mesma direção, Green (2002) argumenta positivamente pela presença do ensino da criação de canções na formação superior, entendendo, assim como Bennett (2017), que essa possibilidade é um incentivo para a experiência curricular e profissional do aluno, sendo este consciente da publicação musical, e experimenta as recompensas artísticas e criativas de escrever música original.

A fala da Profa. Dra. Viviane Beineke, intitulada “Criatividades e Diversidades em Práticas Sonoro-Culturais na Ed. Musical Escolar”¹⁰ no seminário virtual “Nas Nuvens” (2025), entrelaça referenciais contemporâneos da área, com diversos exemplos práticos, integrando pilares integrativos de seu estado atual, como a educação pluriepistêmica para a diversidade étnico-racial, anticapacitista e inclusiva em todas as suas possibilidades.

A partir da revisão sobre “criação musical” na área de Educação Musical, na qual o tema é bastante visitado, percebo que, apesar de compartilhar conceitualmente da mencionada perspectiva atual multifacetada sobre a criatividade na Educação Musical e o reconhecimento da mesma como valor de pertencimento para o aprendizado, não seria razoável transpor conceitos usualmente trabalhados em contextos de ensino-aprendizagem de sala de aula para realidades musicais de investigação tão distantes e específicas como as desta pesquisa.

Meus objetivos iniciais, no processo de investigação, em princípio, construíam-se, também, na intenção de projetar e incorporar estratégias de ensino-aprendizagem a partir das pesquisas de campo e de suas análises, mas tais objetivos não puderam ser contemplados devido ao grande contingente de manifestações pesquisadas, e pela pertinência de novos temas importantes que emergiram do trabalho de campo, e que precisaram ser tratados com maior atenção, tais como a representação da música estudada fora de seus ambientes típicos de performance e os consequentes debates que estas questões oferecem e reivindicam na contemporaneidade.

2) Instrumentos

Nesse montante de teses e dissertações encontradas, observam-se trabalhos que tratam da criação através de recursos instrumentais, como a técnica do oboé em Muniz (2024), a análise da trajetória formadora no contrabaixo em Oliveira (2016), a transcrição e a adaptação de obras para trombone em Lima (2017). Enquanto a “escaleta” é o tema de Sant’anna (2024), Freire (2018) aborda a exploração de multifônicos no saxofone como recurso para compositores. Serpe (2017), por sua vez, discute a improvisação livre na viola caipira, enquanto Cury (2021) desenvolve trabalho analítico do material composicional de quatro violeiros.

¹⁰ Criatividades e Diversidades em Práticas Sonoro-Culturais na Ed. Musical Escolar | Viviane Beineke - <https://www.youtube.com/watch?v=6Kfbp9iAu1w>

3) Análise

É possível classificar também um grupo específico de trabalhos que tratam da criação, com foco no viés analítico, seja na análise da improvisação idiomática no piano (Corato, 2024), a criação de grupos de música experimental no sec. XXI (Del Nunzio, 2017), a análise de música popular, com foco na produção de arranjo solo (Martinez, 2021), ou ainda a obra de compositores: Clemente Junior (Venturieri, 2018), Hermeto Pascoal (Carvalho, 2017), Luciano Gallet (Brum, 2017) e a trilha sonora para cinema de Livio Tragtenberg (Mendoza, 2019). Pela via da análise semiótica, encontraram-se trabalhos dedicados à obra de Gilberto Mendes (Cruz, 2017) e Villa-Lobos (Rosário, 2015).

4) Avulsos

Algumas poucas publicações figuram na busca apenas por constarem em uma linha de pesquisa que contém o termo “criação musical”, como Burgani (2017), que trata de uso de madeiras na fabricação de clarinetas. Também é investigada como recurso terapêutico para adolescentes em Costa (2019), ou tratada de maneira mais geral na análise de eventos coletivos de música em Bulim (2023), ou nos processos de transformação das cadeias produtivas de música em Sabetta-Morales (2023), na área de Economia.

Na revisão desse grande manancial de 128 trabalhos, percebe-se uma grande lacuna de trabalhos que tratem da criação musical em universos da chamada “cultura popular”, com exceção do trabalho de Melo (2017) e Farias (2018) que serão tratados a seguir. Vale considerar que a presença da criação pode estar contemplada, por exemplo, como um componente dos fenômenos aprofundados nas etnografias que tratem de manifestações musicais, e que, eventualmente, não são filtradas pela ferramenta de busca pela ausência de um descritor explícito nos dados gerais das pesquisas.

Dessa forma, conclui-se, ao menos em uma visão panorâmica recente de dez anos, que os estudos da criação musical na cultura popular não tem sido fenômenos de estudos sistemáticos de pesquisa no Brasil, com a profundidade e as nuances que os temas merecem nos dias de hoje. As abordagens acadêmicas dessas temáticas como contribuição para a formação em música são ainda embrionárias e muito necessárias no país, uma vez que lidam com uma infinidade de fenômenos sociais que, apesar de serem musicais em sua constituição, ainda não encontram uma

reverberação à altura nos estudos da área, encontrando espaço em outras áreas das ciências humanas.

2.1.1.2 – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – perspectivas contemporâneas especializadas

A seguir, passo a revisar a literatura encontrada na referida busca específica na BDTD, e que estabelece relação direta com o trabalho. Reconhecendo que a presente revisão analítica flerta com aspirações quantitativas, o aspecto qualitativo do pesquisador em interação com a ferramenta de busca permite lançar-se ao grande universo de dados com maior objetividade. O exercício de usar diferentes descritores possibilitou uma abordagem qualitativa da ferramenta de busca que, através do olhar crítico do pesquisador, ambiciona driblar amostragens muito expressivas e não tão relevantes.

Um recorte facilitador de filtragem é direcionar a pesquisa, sem delimitação temporal, para trabalhos que tratem da criação musical pela sub-área da “etnomusicologia”, campo específico de minha investigação.

Usando “criação musical” + “etnomusicologia”, foram encontrados nove resultados: **Música**: Cintra (2013), Melo (2017), Moreira (2019), Silva (2012); **Artes**: Moraes (2014), Venturieri (2018); **Interdisciplinar em Ciências Humanas**: Farias (2018); **Antropologia Social**: Poglía (2021) e **Psicologia**: Cavagnoli (2018)

Dessa amostragem, Cintra (2013), Moreira (2019) e Venturieri (2018) encontram-se distantes da temática da pesquisa. Por outro lado, Silva (2012), Farias (2018), Melo (2017), Moares (2014), Poglía (2021) e Cavagnoli (2018) são trabalhos que se vinculam à temática do presente trabalho e aos processos de criação próprios desses contextos, uma vez que se debruçam sobre uma coleção de performances musicais na chamada “cultura popular”.

A tese de Silva (2012) aborda a tradição junina paraense dos “Cordões de Pássaro”, em que a criação musical ocorre ciclicamente nas renovações anuais do enredo e da música que entrelaça o Cordão Corrupião:

Nesse grupo, o passado e o presente se fundem, na medida em que as músicas da comédia (década de 1970) são mantidas enquanto que as demais músicas são renovadas em todas as apresentações de três maneiras: novas melodias entram no repertório, as antigas são

atualizadas com a criação de improvisos e músicas são criadas a partir de composições pré-existentes (Silva, 2012, p. 171).

O próprio processo de composição das músicas através do uso de gravação descrito Silva (2012) no fazer de Dona Nalzira guarda semelhanças com Dona Marina Lucia na dissertação “Grupo Cultural Encanto do Quilombo’: uma etnografia da prática musical”, de Farias (2018), bem como na criação de Mestra Ana e Rita de Caiana em meu trabalho.

Farias (2018) reconhece a existência de diferentes etapas no processo de composição dos autores discerníveis no repertório do grupo. A referida Dona Marina Lucia grava letra e melodia da toada, e depois “vai com os meninos” apresentar sua produção individual aos músicos que tocam violão e contrabaixo, para que, juntos, possam harmonizar: “Neste caso podem ocorrer mudanças naquilo que é apresentado por Dona Lucia, a mudança pode ser no ritmo ou gênero musical, tentando encaixar um ritmo que combine com a música (letra)” (Farias, 2018, p. 129).

O relato revela uma construção coletiva que, ao mesmo tempo, socializa a criação, sem retirar a espontaneidade individual contida no processo relatado por Dona Marina Lucia a Farias (2018), no qual enfatiza que suas músicas retratam o movimento quilombola pela titulação do território, bem como músicas contra a discriminação e o preconceito.

Assim como Silva (2012), Poglia (2021), em sua tese “A música em jogo: performances musicais na capoeira angola”, também objetiva entender como ocorre a chamada “mudança musical” (Nettl, 2006) nas performances estudadas. Em seu caso, é o de compreender como as articulações entre convenção e invenção são mobilizadas pelos autores capoeiristas, estabelecendo parâmetros para a criação musical de acordo com os fundamentos da prática.

O autor discute a “fixidez” de melodias no repertório e, através de análise da produção fonográfica das últimas décadas, identifica a emergência de uma relação de autoria, “com temas individualizados e narrativa linear distintivamente das composições modernas em relação aos cantos mais tradicionais” (Poglia, 2021). Como bem observa Poglia (2021), as transformações no campo social ecoam reiterativamente na modificação dos cantos e das temáticas de criação na afirmação da negritude na capoeira e na participação na luta antirracista através da música mais recente, dialogando com algumas das composições encontradas durante meu estudo

na Paraíba. Ainda que seja da área de Antropologia Social, a tese apresenta um diálogo muito presente com a literatura da etnomusicologia e configurou-se como uma publicação de grande relevância para a discussão dos fenômenos tratados aqui.

Enquanto a dissertação de Moraes (2014) investiga o repertório criativo e social de Dona Onete para elucidar o quanto à cultura, à religião e aos costumes locais estão presente no Carimbó Chamegado, Melo (2017), a partir de entrevistas a diferentes cantadores de grupos de Samba Junino em Salvador, classifica as características do processos de criação, em categorias, que, apesar de potencialmente interessantes, não encontraram no trabalho um grande desenvolvimento para além da análise do discurso dos participantes: criação a partir de um tema dado, com uma produção elaborada; criação sob a luz da inspiração divina; o plano místico/espiritual; criação com base no cotidiano; coletivamente – transformação em apresentações/performances ao vivo; predileção pela forma responsorial – interação entre música e audiência; uso de vocalizes para desenvolver melodias; poesia de conteúdo com mais volume.

Todos esses fenômenos musicais se encontram genericamente representados nas análises de Cavagnoli (2018), na tese “O sonoro na partilha do sensível”, ainda que o autor estabeleça um recorte espaço-temporal específico. Seu trabalho, através da obra de Jacques Rancière, lida com o aspecto transversal do “sonoro”, interseccionando-se a transformação do campo social, em possibilidades ambíguas da música, operando ora para reiterar consensos ou para tensionar hierarquias e desigualdades e possibilitar a gênese de variações na disposição hierárquica da sociedade, operadas em meio a processos de “subjetivação política”, observável também nos fenômenos de minha investigação.

Em uma busca, sem recorte temporal de “criação musical” + “cultura popular” (ambos com aspas), foram encontrados cinco resultados. Nessa lista, alguns trabalhos se repetem com a lista anterior. Dentre as novidades, há um trabalho (Farias, 2011) da área de “Ensino de Ciências” com nenhuma vinculação. Entre os itens da área de História, Martins (2008) e Santos (2015) oferecem um debate periférico ao tema uma vez que abordam a construção política das estéticas da MPB em Caetano Veloso e Edu Lobo, e do Movimento Armorial, respectivamente. Santos (2015) se comunica mais com o território e com a música da presente pesquisa, uma vez que lida com a criação de um movimento que se construiu a partir das sonoridades ditas

populares ou tradicionais, tensionando relações de “autenticidade”, “modernidade” e “tradição” no contexto nordestino e nacional.

Optou-se, também, por realizar buscas combinatórias de “criação musical” com temas de interesse da pesquisa como “voz”, “autoria” e “autoralidade”. Curiosamente, o sistema de busca não entregou trabalhos contemporâneos pertinentes sobre a voz brasileira em uma perspectiva mais étnico-racialmente centrada como o da cantora Ilessi Silva (2022). Igualmente, Vilas (2005, 2007, 2008, 2015 e 2021) vem discutindo sistematicamente as vocalidades em cena a partir de intersecções com o trabalho etnomusicológico no ambiente do quilombo.

A presença das referidas literaturas avaliadas como confluentes com a presente pesquisa será trazida ao diálogo nos momentos oportunos de análise e estará disseminada ao longo do texto de maneira específica.

2.2 Etnomusicologia e criação – pluralidade de fenômenos

Como caminho epistemológico, a Etnomusicologia oferece a possibilidade de estudo de singularidades que, *a posteriori*, produzem pluralidades de entendimento, mais do que um conceito unificador ao redor da perspectiva de criação musical. Através dessa observação itinerante de diferentes contextos de produção, emergem diferentes concepções sociais sobre a criação de música original.

Em um ponto-chave de “posição comum para o campo”¹¹ (Wade, 2006) na trajetória da Etnomusicologia que passa a desvincular-se criticamente de uma proposição de estudo e análise das “músicas não-ocidentais” como objetos musicais distanciados de seus contextos sociais, Merriam (1964) irá inaugurar a noção de música “na cultura” ou “música como cultura” estabelecendo categorias principais de usos e funções da música (Capítulo X): desfrute estético; entretenimento; comunicação; representação simbólica; resposta física; assegurar conformidade às normas sociais; validação das instituições sociais e rituais religiosos; contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura (Merriam, 1964).

Merriam (1964) trata, especialmente, da criação musical no “Capítulo IX – Processo de Composição” do célebre “Anthropology of Music”, construindo suas considerações em reflexão sobre as análises anteriores de Bruno Nettl. Os autores

¹¹ “kind of Standpunkt for the field” (Wade, 2006, p.192).

convergem na ideia de que não é possível generalizar sobre as técnicas de composição das “músicas primitivas” em contraste às músicas da “alta cultura”, reconhecendo que os processos das sociedades “não letradas” são menos discutidos conscientemente e, principalmente, que a criação, por mais que possa ocorrer em um nível coletivo, ou refletir a coletividade cultural de um grupo humano ou mesmo de uma nação, ocorre, em todo caso, por contribuições individuais específicas, mesmo que não possam ser apontadas categoricamente a partir dos fatos sonoros compostos:

A composição parece claramente ser o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos e não parece ser radicalmente diferente entre povos letrados ou não letrados, salvo a questão da escrita. Toda composição é consciente no sentido mais amplo da palavra quando é vista do ponto de vista analítico. Os compositores podem ser indivíduos comuns, especialistas ou grupos de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para a maioria da sociedade (Merriam, 1964, p. 184).

Tais compreensões, ainda que carregadas de termos abandonados nos dias de hoje, direcionam as perspectivas de entendimento da disciplina já nos anos 1960 para estudos menos generalistas e objetificadores das culturas estudadas, como, por exemplo, os estudos do “folklore”, que, no Brasil, tem um claro modelo no compositor Luciano Gallet (1934).

Sobre técnica e processos, Alan Merriam enumera diferentes possibilidades constitutivas e evidencia mecanismos que serão caros para o universo do coco e da ciranda aqui estudado, como a recriação e a relevância da elaboração de textos em pé de igualdade às estruturas melódicas:

As técnicas de composição incluem pelo menos o seguinte: re-elaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a re-criação, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição, e a composição vinda da idiossincrasia individual. A composição de textos é tão importante quanto à estrutura sonora. A composição envolve aprendizado, está sujeita à aceitação ou rejeição pública, e é, portanto, parte do processo de aprendizagem que contribui, por sua vez, para os processos de estabilidade e mudança (Merriam, 1964, p. 184).

Merriam considera que os processos composicionais são sempre “conscientes” em alguma medida, mesmo reconhecendo o pouco conhecimento que

se tinha na época sobre criações em estados de “transe” ou fortemente inspiradas por elementos “sobrenaturais”.

A propósito, nas teses e dissertações brasileiras da área de Etnomusicologia que tratam da criação musical revisadas até agora, o trabalho de Montardo (2002) sobre os Kaoivá, Nhandeva e Mbya guarani de Mato Grosso do Sul e Santa Catarina traz reflexões sobre a característica ética na criação musical desses povos, e no entendimento da composição como entrelaçada a outros planos de consciência.

Enquanto, na construção burguesa ocidental, a partir da oposição das ideias de “reprodução” coletiva dos povos subalternizados e a ideia de “produção” do autor individual, constitui-se a noção de propriedade intelectual (Hafstein, 2013), no universo de pesquisa de Montardo (2002), essa relação se dá, principalmente, pela dialogia com o cosmos: os indígenas não se consideram donos das canções. Os cantos podem ser apreendidos pelos sons da cachoeira, sons de instrumentos ou através da transmissão de mestres, mas, principalmente, são recebidos por merecimento. O número de canções recebidas pelo xamã depende do seu cumprimento das interdições alimentares e do comportamento do seu grupo, bem como o tamanho do repertório é um dos marcadores do nível de iniciação do xamanismo. Aqui a criação é revelação de outro plano, e não invenção. Também no contexto de povos originários, Piedade (2013), propicia o estudo da criação sob a cosmovisão dos Wauja do alto Xingu que entendem o processo de criação como uma visita espiritual nos sonhos, e que pode ser materializada espiritualmente em som.

A propósito, é preciso dizer que, no universo da presente pesquisa na Paraíba, há, eventualmente, uma intersecção da vivência no coco e na ciranda com o domínio religioso da Jurema Sagrada, no qual a criação dialoga com os referidos estados de “transe” ou outros planos de consciência. Tais encadeamentos serão realizados quando pertinentes a pessoas da prática que tenham notável trânsito entre esses mundos, como por exemplo, a mestra Penha Cirandeira, na seção 4.

Thomas Turino (1989) enfoca-se justamente nos processos de composição coletiva dos Aymara no Peru para sua festa anual celebratória, identificando a criação grupal de novas peças como fator de diferenciação e até mesmo de competição dos diferentes ensembles, em cujos “processos de composição comunal, todo o conjunto é considerado o compositor, e a contribuição dos indivíduos para a criação não é reconhecida publicamente” (Turino, 1989, p. 22). Mesmo quando o modelo de composição é individual e realizado de maneira prévia ao encontro grupal, a melodia

é submetida naturalmente à possibilidade de alteração e revisão pelo conjunto humano:

As pessoas usam material que ouviram no rádio ou em cassetes, além de peças executadas por outros conjuntos locais. Frequentemente, o material será compartilhado entre as diferentes tradições instrumentais dentro da mesma comunidade. Este tipo de empréstimo musical de fora da comunidade não é considerado imitação, e os “Conimeños” não vêem contradição entre esta prática e o valor atribuído à originalidade grupal (Turino, 1989, p. 23).

Para Turino (1989, p. 2):

No nível pragmático, o comportamento musical é um comportamento social. Longe de surpreender, portanto, que o resultado formal das atividades musicais articule os mesmos modos de ser e disposições que se encontram em outros campos da prática (Turino, 1989, p. 2).

O pesquisador trata de buscar relações de coerência entre os valores estéticos aparentes na performance e na composição com os princípios norteadores da organização social e comportamental das comunidades. As decisões musicais compartilham com as decisões grupais solidárias de organização, o caráter não direto e não confrontacional, de natureza primordialmente não verbal e em um padrão que evita conflitos.

Tais noções sobre uma criação “sem propriedade” são bastante pertinentes para as interpretações dos processos de criação realizados no universo do coco e da ciranda da Paraíba, uma vez que estes ocorrem em um processo contínuo de recriação e transformação, igualmente “não confrontacional”, paralela a uma ideia de registro, arranjo, gravação e difusão, e sem a possibilidade categórica de proclamar-se necessariamente uma invenção inicial.

Já a etnomusicóloga Maria Elizabeth Lucas (2000) enxerga, na criação musical, a concorrência de relações de disputa entre persistência e modificação musicais socialmente contextualizadas, quando examina as estratégias dos compositores ao longo dos anos nos festivais competitivos de música “nativista/gauchesca” no Rio Grande do Sul, em uma via dupla, na qual indivíduo e grupo se constituem retroativamente:

Nesse sentido, a canção que lida com os parâmetros semânticos, afetivos e cinéticos da comunicação de forma condensada, pode expressar modos sociais e individuais de pensamento e ações que, por meio do consumo, passam a ser socialmente organizadas, distribuídas e incorporadas. As canções nativistas são, portanto, um registro das experiências de vida contemporâneas (Lucas, 2000, p. 56).

No que tange à palavra cantada, Seeger (2014), ao buscar revisar comparativamente distintos tipos de entoação, fala e canto em diferentes etnias da música indígena das Américas, escreve que a canção parece ser um “gênero musical central” e o “tipo mais importante de atividade musical” para a maioria dos povos ameríndios, ressaltando que, eventualmente, “as sensibilidades européias contrastam consideravelmente com as da comunidade local” (Seeger, 2014, p. 22), onde, por exemplo, para os Kisêdjê (Suya) a definição de canção não está associada necessariamente a um maior grau de estruturação de texto e entoação. Inicialmente, para referir-me aos cantos estudados no coco e na ciranda, cogitei tomar para meu trabalho o termo “canção” nessa compreensão alargada de Seeger, alheia à tendência de associar o termo unicamente à canção popular ou a “canção de câmara”. Porém, resguardei-me a usar apenas os termos “coco” e “ciranda” em referência a cada uma das peças analisadas.

Cabe ressaltar que, nesse ponto específico, refiro-me ao coco e à ciranda no seu contexto de brincadeira tradicional. O coco gravado amplamente, difundido a partir dos anos 1950 nas obras de Jackson do Pandeiro ou Jacinto Silva (José, 2021), adquiriu, sobretudo, um formato de canção nos moldes de forma e arranjo do mercado fonográfico brasileiro de sua época. Aqui não será possível revisar com atenção a grande genealogia de participação do coco na fonografia brasileira, ainda que seja tema de grande interesse para estudos futuros.

Devido à longa continuidade de estudos sobre coco e a ciranda no território paraibano, desde Mário de Andrade (2002, 2015) no final da década de 1920, e as “Missão” de 1938 (Toni, 2008), assim como Pimentel (1978, 2004, 2005); Ayala e Ayala (2000); Santos (2014); Ribeiro (2017), é possível colocar esses repertórios tradicionais como canonicamente construídos (Nettl, 2010) a partir da pesquisa.

Os trabalhos mais recentes se detêm principalmente nas questões sobre memória social, aspectos comunitários e interacionais, e investem seu olhar sobre os

repertórios, principalmente, através de aspectos “comportamentais” da transmissão cultural na performance, com foco na comunicação e aprendizagem.

Reconhecendo a enculturação musical como chave fundamental nessa compreensão, Queiroz e Marinho (2017, p. 66) tecem interessantes observações sobre a natureza da transmissão cultural, cara aos processos de aprendizagem, e, consequentemente, da criação em quaisquer contextos:

o conteúdo que vai ser transmitido e as estratégias utilizadas para sua transmissão passam por uma seleção cultural definida pelo grupo ou pela sociedade detentora do conhecimento. De tal forma, as diferentes culturas criam estratégias, momentos e situações particulares para o desenvolvimento e a assimilação dos conhecimentos e saberes musicais (Queiroz; Marinho, 2017, p. 7).

O entrelaçamento entre Educação Musical e Etnomusicologia concernente à criação e à transmissão musicais é trazido fortemente no trabalho de Campbell (2003), e pode ser visibilizado em contexto específico na Paraíba nos trabalhos de Nader (2005) e Ribeiro, Araújo e Queiroz (2016). De maneira muito pertinente, Patricia Campbell (2003) reconhece perguntas compartilhadas entre educadores musicais e etnomusicólogos, além de um movimento destes últimos a uma condição de “tábula rasa”, uma trajetória de aprendizes “outsiders” rumo a um mergulho investigativo em desconhecidos sistemas musicais:

Com e sem colaboração, ou reconhecimento ao saber acadêmico dos educadores musicais, alguns etnomusicólogos estão estudando a própria razão de ser da educação musical, os processos de ensino e aprendizagem de mestres e aspirantes. À medida que mudaram suas lentes da música apenas para os criadores de música, os etnomusicólogos desenvolveram um processo de observação participante que transformou os estudiosos em estudantes iniciantes de um sistema musical e, por essa mesma natureza, foram atraídos em questões de pedagogia da música, treinamento e sistemas educacionais. As travessias de fronteira, ao que parece, estão acontecendo em ambas as direções (Campbell, 2003, p. 17).

Esta última tendência de entrelaçamento é extremamente cara para este trabalho, uma vez que o mesmo se lança a buscar entender como criam, na Paraíba, mestres e mestras da cultura tradicional no intento de desvelar um sistema musical particular de características específicas. O compartilhamento de interesse dessas áreas no valor dos mergulhos etnográficos promove, na visão dos autores Queiroz e

Marinho (2017), um “alargamento do conceito de música e de musicalidade”, e a consequente “problematização dos conhecimentos e saberes dominantes”, principalmente no âmbito do ensino formal de música. Esse pensamento parece resumir, precisamente, minha busca investigativa ao procurar devotar minha percepção para espaços desvinculados de um contexto fortemente escrito e formal de aprendizagem musical. Afinal de contas, não são essas criações e visões de mundo tão legítimas para a educação sobre criatividade musical quanto uma canção fonograficamente produzida?

Mais recentemente, no Brasil, mais que uma tendência de aproximação de pesquisadores a realidades de saberes não hegemônicos, há de fato um movimento que integra os objetivos basilares da Etnomusicologia (pela via da Antropologia) e da Educação no sentido de promover o ingresso antirracista e pluriepistêmico desses saberes na universidade de uma maneira não apenas simbólica ou indireta, mas através do chamado “Encontro de Saberes”, inaugurado na Universidade de Brasília a partir de 2010 (Carvalho; Albernaz, 2022).

Ainda sobre a transmissão cultural, alguns trabalhos da área de Psicologia abordam aspectos dinâmicos e moventes dessa transmissão, como Pontes e Magalhães (2003) na recriação colaborativa na transmissão de brincadeiras entre crianças e adolescentes e Breschigliari (2010) na “transformação” das tradições em um grupo jongueiro, abordando as tensões entre oralidade e escrita, formalidade e informalidade e a importância da religiosidade para as diferentes gerações integrantes.

No fenômeno da cantoria repentista, Rodrigues (2022) pondera sobre os graus de invariabilidade e variabilidade através de sua transmissão, identificando uma notável expressão da primeira, mas reconhecendo sutilezas da segunda ao longo do tempo:

Na cantoria, esse processo de variabilidade ocorre, por exemplo, na tentativa de reprodução de linhas melódicas de modalidades que se escuta em uma apresentação de cantadores; na forma de executar o instrumento para o acompanhamento da voz; ou, ainda, na própria forma de impostar a voz. Quem dirá que o produto musical escutado não é um produto já alterado? Muito provavelmente, as condições particulares de cada indivíduo trarão mudanças sutis à performance. Esse processo não se percebe em curto prazo, necessitando avaliar em largo espaço temporal (Rodrigues, 2022, p. 131).

Silambo (2023) trabalha também sobre o fluxo cíclico colaborativo do repertório, bem como a sua recriação conforme as contingências do meio na música de Mbira, e no coco de Pernambuco, o trabalho de Rosas (2022), ao investigar o processo formativo e aprendizagem do Coco de roda da Mestra Ana Lúcia de Olinda-PE, classifica a interlocução entre a Mestra e grupo em três categorias: experimentação, respeito e flexibilidade melódica.

Entendo que minha pesquisa busca preencher uma compreensão não tão observada nos estudos sobre “transmissão musical” no coco e ciranda da Paraíba, transicionando de uma noção não apenas qualificadora de “assimilação” para a inclusão de uma perspectiva mais alargada de “criação” em sua constituição, através de elementos de “flexibilidade melódica” territorial que dão conta de um processo “mimético” de transitoriedade criativa, através da oralidade. Penso que a presente pesquisa poderia ajudar a fornecer compreensões mais “exatas” (com todas as ressalvas possíveis) sobre a criação musical através de possíveis mecanismos de transformação desse repertório.

O que há nesse vai e vem de trocas dos seres com o mundo que os antecedeu e que se manifesta no presente? Como a cultura vira cultura de novo, se revira, se recria? O intento de responder algo dessas indagações estará presente nessas páginas.

2.3 Metodologia da pesquisa

A investigação dimensionou-se metodologicamente em três frentes de pesquisa: bibliográfica, etnográfica e documental. 1) Pesquisa bibliográfica: revisão de literatura (com enfoque na etnomusicologia) sobre distintos aspectos que compõem os interesses de debate da pesquisa, tais como criação musical em diferentes linhas de pesquisa, palavra cantada e suas ramificações, cultura popular e memória, trajetória de pesquisa estabelecida na região referente aos fenômenos em questão, entre outros. Aqui é preciso evidenciar que, muitas vezes, os trabalhos dedicados aos fenômenos do coco e da ciranda, encontram-se em áreas alheias à etnomusicologia em si, inclusive externas mesmo à área de Música, produzidos na área de Letras, História, Jornalismo, Dança, Antropologia, e até mesmo da área de Filosofia. Tais apontamentos dão conta de um processo e, por conseguinte, um futuro produto investigativo com um perfil transdisciplinar.

2) Observação participante: conforme manifestado anteriormente, a observação participante vem sendo o principal recurso metodológico da proposta, com diferentes níveis de observação e participação, manifestada em viagens, visitas, festas com convivências em diferentes níveis de proximidade e intimidade. As conversas informais, bem como minha integração aos fenômenos que estabeleço no trabalho de campo, estão respaldadas por minhas memórias e reflexões assentadas em meu diário de campo, como também por fotografias, registros de vídeo e, sobretudo, de áudio.

Por muitas vezes, não consegui manter os passos de tantos acontecimentos na minha memória, seja no diário de campo ou por qualquer meio possível. São então as gravações, sobretudo de áudio, que me lembram por onde passei. Contabilizando as horas de gravação de áudio, cheguei em um número superior a 82 horas. Essa alta amostragem me permitiu cotejar junto à pesquisa documental e à bibliografia os repertórios mais correntes entre os grupos pesquisados.

Logo abaixo, apresento um quadro com a cronologia detalhada das gravações de campo, realizadas com um gravador de mão da marca Zoom, modelo H2n. Salvo algumas exceções quando segurei o gravador com as mãos circulando pelo ambiente, minha estratégia foi a de posicionar o mesmo em um ponto que pudesse captar, sobretudo, as vozes cantadas.

Quadro 1 – Cronologia das gravações de campo

	Ocasão	Local	Data	Duração total
01	Lançamento “Acesa” – Alessandra Leão	Vila do Porto – João Pessoa-PB	30/03/2022	4 min
02	Festa da Penha Sant’Ana – Mestra Carminha, Mestra Penha, Grupo de Gado Bravo, Ciranda dos Tupinambás, Mestre Inácio	Praça da Praia da Penha - Pessoa-PB	29/07/2022	205 min
03	Palestra Joan Saulo do Monte e Odete de Pilar	NUPPO/UFPB – João Pessoa-PB	24/08/2022	85min
04	Festa da Penha – Coco de Mazurca do Congo, Ciranda do Sol, Coco da Barra de Mamanguape, Mestra Penha, Mestra Carminha, Mestre Inácio	Praça da Praia da Penha - Pessoa-PB	16/09/2022	143 min
05	Encontro de grupos “Grupo Resgate a cultura – Barra de Camaratuba e “Coco e Ciranda da Aldeia Estiva Velha”	Barra de Camaratuba-PB	13/11/2022	56 Min

06	Caiana dos Crioulos – “Vivenciando Caiana”	Quilombo Caiana dos Crioulos – Alagoa Grande-PB	20/11/2022	40 min
07	Natal da Usina - Caiana dos Crioulos – Grupo “Desencosta da parede”	Usina Energisa – João Pessoa-PB	29/12/2022	20 min
08	Natal na Usina – Grupo Novo Quilombo	Usina Energisa – João Pessoa-PB	29/12/2022	9 min
09	Encontro de grupos na Aldeia-Estiva Velha – “Coco da Barra de Camaratuba” e “Coco e Ciranda da Aldeia Estiva Velha”	Aldeia Estiva Velha – Marcação-PB	Janeiro/2023	140 min
10	Coco da Barra – Festival do Peixe Boi	Barra de Mamanguape-PB	14/01/2023	5 min
11	Apresentação – Mestra Penha	NEC - Núcleo de Extensão Cultural da UFCG – Cajazeiras – PB	Março/2023	67 min
12	Apresentação – Mestra Penha	Praça em Monteiro-PB	Março/2023	18 min
13	Grupo Novo Quilombo e Grupo “Zeca do Rolete”(PE)	Quilombo do Ipiranga – Conde-PB	25/03/2023	76 min
14	Festa da Penha – Mestra Penha, Mestra Carminha e Ciranda da Alegria (Mestre Acelino e Dona Maria)	Peixada de Dona Veva – Praia da Penha – João Pessoa-PB	15/04/2023	176 min
15	I Festival Garapirá 2023	Aldeia Laranjeira – Baía da Traição-PB	12/08/2023	490 min
16	Odete de Pilar na Sala Vladimir Carvalho	Usina Energisa – João Pessoa-PB	13/08/2023	53 min
17	II Encontro de Coco de Roda, Ciranda e Mazurca da Paraíba	Barra de Mamanguape-PB	14/10/2023	265 min
18	Festa da Penha – Lindalva e Condor, Grupo de Gado Bravo, Mestra Penha, Mestra Carminha	Peixada de Dona Veva – Praia da Penha – João Pessoa-PB	20/01/2024	168 min
19	Reunião Mobilização grupos – Salvaguarda dos Cocos do Nordeste	IFPB – Santa Rita-PB	09/03/2024	147 min
20	Reunião Mobilização grupos – Salvaguarda dos Cocos do Nordeste	IFPB – Monteiro-PB	16/03/2024	120 min
21	Ocupação Garapirá 2024	Usina Energisa	31/05/2024	104 min
22	Festa da Penha – Mestra Carminha, Luiz Cirandeiro, Ciranda da Alegria, Afoxe Sesi Egbe	Peixada de Dona Veva – Praia da Penha – João Pessoa-PB	08/06/2024	178 min
23	São João de Caiana	Quilombo Caiana dos Crioulos – Alagoa Grande-PB	24/06/2024	103 min
25	II Festival Garapirá 2024	Aldeia Laranjeira – Baía da Traição-PB	31/08 e 01/09/2024	1.110 min

26	Vivência com Mestra Midinha (Coco de Mazurca do Congo), Mestra Ana (Novo Quilombo), Mestra Tina e Mestre Naldinho (Ciranda do Sol)	Bairro dos Novais – João Pessoa-PB	24/08/25	130 min
24	III Festival Garapirá 2025	Aldeia Laranjeira – Baía da Traição-PB	30 e 31/08/2025	1.190 min
TOTAL				4930 min

Fonte: Elaboração própria (2025).

Entendo que, cada vez mais, as pesquisas não deveriam ser um inventário das práticas estudadas, uma vez que as mesmas perdem qualquer tipo de controle quando são lançadas publicamente ao mundo. Os acervos etnomusicológicos, historicamente, foram fruto de indevidas apropriações, como aborda Feld (2014) em um caso que envolveu a própria UNESCO.

O próprio percurso etnográfico sinalizou-me, através do conhecimento de histórias pregressas, com a necessidade de cautela nesse sentido. Dessa forma, decidi limitar consideravelmente no trabalho a participação de áudios ou vídeos produzidos na etnografia. As gravações de campo serviram para um registro interno das situações de performance, operando sobretudo para a identificação do repertório de cada grupo ou mestre(a). De igual maneira, as descrições de campo não buscam a ampla exposição. Optei em trabalhar com o que já é “público e notório”, inclinando a pesquisa para uma abordagem bastante mais documental.

Isso se deu pelo fato de que um número considerável de músicas gravadas em campo está também registrado em fonogramas produzidos pelos próprios grupos ou coletivos locais, além do fato de a performance dos grupos estar documentada em uma ampla coleção de vídeos disponíveis *online*.

3) Pesquisa documental: Diferentemente das fontes que emergem da própria pesquisa e que são geradas pelo pesquisador durante os registros, a pesquisa documental fez-se necessária para orientar os caminhos da investigação, e sobretudo, para a corroboração de informações que foram sendo levantadas pela observação e pela revisão bibliográfica, além de estabelecerem marcos de referência da historicidade performática desses sons.

Após um período inicial de escuta de fonogramas, passei a cotejar esse reconhecimento com as gravações de campo, a fim de estabelecer uma Identificação geral do repertório, aos poucos enveredando para um conhecimento mais específicos desse manancial musical segmentado por grupos e/ou mestres (as) específicos (as).

Como se verá nas seções subsequentes há um grande número de documentos utilizados, como audiovisuais, que reúnem entrevistas, filmagens dos espaços de performance estudados, e documentários, todos hospedados em páginas *online*. Há também um grande número de fonogramas pesquisados, dos quais destaco as gravações realizadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938.

As transcrições se mostraram necessárias para a possibilidade de visualizar, e sobretudo evidenciar, a variabilidade das melodias dentro da mesma performance ou em performances distintas, a fim de poder traçar a maior ou menor estabilidade de melodias e letras. As discussões e inquietudes sobre seus procedimentos serão trazidos na seção a seguir.

Das três categorias metodológicas citadas, sinto que a que carece de maior atenção é, de fato, a frente etnográfica, desenrolada em uma observação participante no contexto paraibano. Dessa forma, priorizarei uma descrição mais detalhada do dito processo etnográfico, situando o leitor com o território e suas práticas, as etapas, bem como os dilemas e desafios de uma imersão que foi bastante vertiginosa. Os aspectos desse grande processo que tiveram desdobramentos mais engajados serão tratados na seção seguinte “1.4 – Colaboratividade da pesquisa”.

Tim Ingold (2016) contribuiu no sentido de esclarecer e ampliar as tão discutidas categorias de observação e participação etnográficas e fornecer diretrizes gerais para o desenrolar do trabalho. Articulando um saber poético, no qual o que se revela não é necessariamente traduzível ao plano consciente, Ingold afirma que “como a poesia, a antropologia é uma busca pela educação no sentido original do termo, diferente do sentido que ele veio a adquirir ao ser assimilado na instituição da escola” (Ingold, 2016, p. 408). Reconhece a perspectiva de uma necessidade de co-construção do conhecimento, a construção coletiva “ombro a ombro” com as pessoas convidadas a participar da pesquisa.

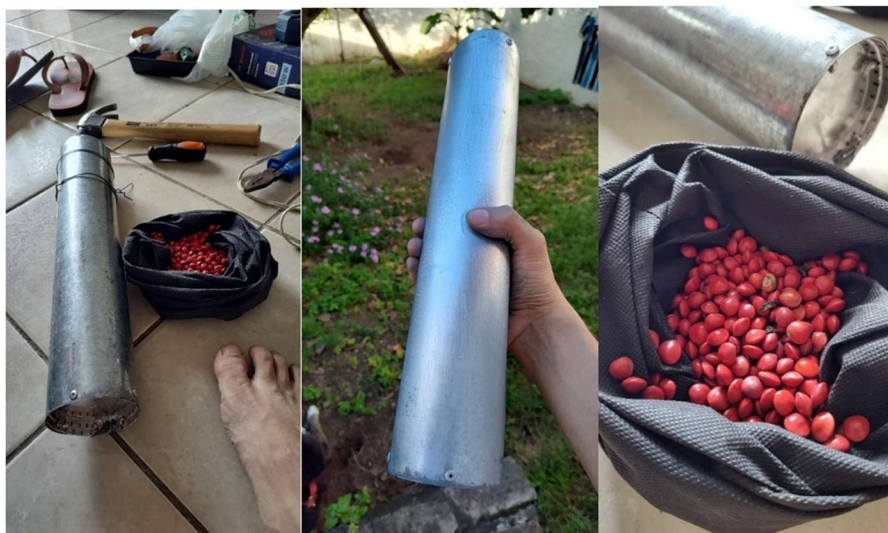
Fabian (2014), na mesma direção, desfaz em suas palavras a aparente ambivalência do embate objetivo (positivo) *versus* subjetivo e ancora a intersubjetividade como a mais objetiva das metodologias etnográficas. Dialogando com o que observo em Ingold, ele afirma que sua experiência o fez dar “um passo da etnografia comunicativa para a performativa”, afirmando que a mesma “não estava um passo afastada do ponto inicial, mas um movimento em direção ao seu núcleo e uma compreensão mais profunda do tempo e do 'timing' na pesquisa etnográfica, uma

compreensão que possa dar um significado mais preciso da ideia de conhecimento co-produzido. (Fabian, 2014, p. 204)

Nessa chamada à ação, minha intenção foi realmente buscar estar presente em todos os eventos de coco e ciranda de que tinha notícia. Desde o início tentando aprender musicalmente da maneira mais rápida possível, lançando-me a performance e tratando de incorporar vivencialmente os conteúdos que estava disposto a estudar. Como músico, essa imersão participativa teve seus ensinamentos específicos das práticas, como aprender, balançando o ganzá, a responder os cocos a partir de um aprimoramento da escuta ativa, da incorporação de repertório. Também dos movimentos de dança, do estabelecimento de vínculos com os grupos e mestres. Em resumo, aprender *como* se participa.

Minha “etnografia da criação musical” teve seus momentos de criação própria, onde passei a ensaiar, em um âmbito mais privado, meus movimentos criativos. Houve, também, um momento específico de grande colaboração com uma das mestras com quem convivi, onde chegamos a compor uma canção juntos, a partir de materiais que produzi antecipadamente aos encontros. Mas, apesar de significativas a nível pessoal, essas experiências permanecerão, por ora, nesses domínios exteriores ao trabalho acadêmico investigativo.

Figura 2 – Montagem de fotos – Construção de um ganzá pelo pesquisador¹²



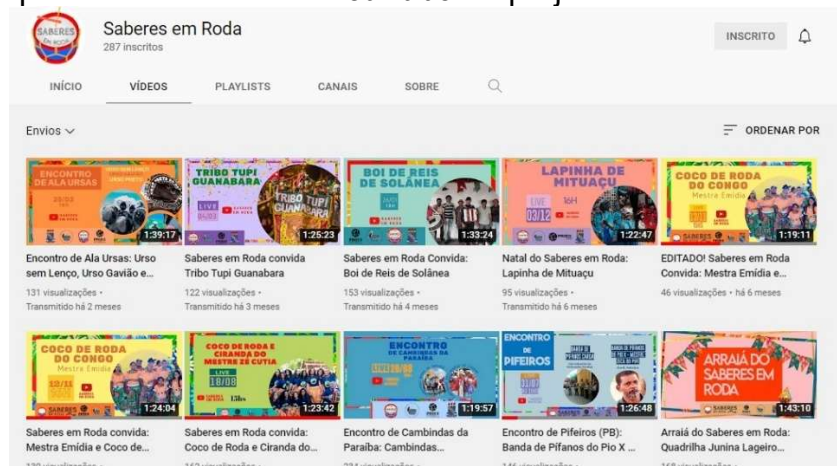
Fonte: Acervo de pesquisa.

¹²Como é possível ver na imagem, bocas de fogão foram rebitadas nas extremidades de uma folha de zinco, que inicialmente foi sujeitada com arames para sustentar a forma. Sementes de “olho de pombo” foram usadas internamente. A orientação para a construção foi dada pelo músico, produtor e pesquisador local Zé Silva.

Como é fácil concluir: nada disso foi feito sozinho. No primeiro semestre (2021/2), ainda durante o período de aulas virtuais, quando o distanciamento social era imposto pela pandemia de Coronavírus, pude começar (à distância) a mapear o panorama atual dos mestres e mestras de coco e ciranda, e aproximar-se dos brincantes, pesquisadores e entusiastas dessas músicas na Paraíba, ainda sem residência fixa no estado. Os tempos pandêmicos aceleraram nossa vinculação com anônimos virtuais, velhos e novos conhecidos das redes sociais. Permitiram processos “etnográficos” virtuais em uma metodologia de pesquisa multissituada (Marcus, 1995), em cujo âmbito a “virtualidade” discutida nos trabalhos de Cooley, Meizel e Syed (2008) e Kozinets (2014) nos possibilita o acesso rápido e público a manifestações de comunidades reais, e realçando essa ferramenta no entendimento dos fenômenos musicais da atualidade.

Meu primeiro contato com as pessoas, e com essa realidade de expressões culturais foi estabelecido com colegas e companheiros/as de faculdade, mas intensificou-se, sobretudo, ao começar a integrar (de maneira virtual) o projeto de extensão “Saberes em Roda”, organizados pela(o) docente Nina Graeff, minha professora da disciplina Etnomusicologia I no Doutorado, e Chico Santana, professor efetivo do Departamento de Educação Musical da UFPB. Com a colaboração primordial do Grupo de Estudos Acauã, o projeto realizou uma série de *lives* com diversos representantes da cultura popular paraibana. Nesse grupo realizei a minutagem de algumas lives e fui convidado a redigir pequenos textos a partir das lives de alguns grupos participantes como o Coco de Mazurca da cidade do Congo de Mestra Emília, e o Coco de Roda e Ciranda do Mestre Benedito de Mestra Têca. A participação nesse projeto de extensão me deu um primeiro panorama geral de manifestações da Paraíba e me aproximou dos grupos de estudos locais que, de certa forma, realizavam a curadoria e a interlocução principal com os mestres e mestras de todo o projeto.

Figura 3 – Aparência do canal do YouTube do projeto “Saberes de Roda”¹³



Fonte: Elaboração própria (2025).

Sobre o grupo de estudo em questão, segundo Silva (2021, p. 2-3):

O Grupo de Estudos Coco Acauã é um coletivo de brincantes e pesquisadores que desde 2016 já vinha disponibilizando áudios, vídeos e demais registros raros das culturas tradicionais da PB a fim de democratizar o acesso a estes materiais através da página do Facebook “Folgedos Paraibanos” e do canal de YouTube “Cultura Paraibana”. A primeira ação concreta se deu pela formação de um grupo de WhatsApp com mestres (as) de todas as regiões da Paraíba. A iniciativa culminou na realização do 1º Encontro de Coco de Roda e Ciranda (2019), e seu respectivo documentário lançado em 2020. Foi também neste ano que se articulou 5 PL’s (projetos de lei), os quais foram aprovados ao longo de 2020 e 2021.

Como não sou um membro interno do grupo não sei informar, no presente momento da escrita, qual será sua conformação exata atualmente. O grupo reúne profissionais da dança, da história, do direito, da psicologia e da música, área em que todos tem relação direta no grupo e/ou fora dele. Durante toda a pesquisa, estive sempre em contato com esse grupo específico de pessoas (em especial o brincante e pesquisador Arthur Costa) que, muitas vezes foram meus interlocutores com os mestres e mestras, além de serem também lentes interpretativas sobre a criação musical local, uma vez que possuem amplo conhecimento sobre o repertório e as práticas.

Logo após minha chegada concreta às terras paraibanas, em fevereiro de 2022, um novo grupo de estudos e produção cultural, o Coletivo Estrela D’Alva, foi

¹³ Canal “Saberes em Roda” - <https://www.youtube.com/@SaberesemRoda>

formado pelo músico, produtor e pesquisador local Zé Silva, a partir de sua saída do “Grupo Acauã”. Um dos atributos mais desafiadores desse trabalho foi lidar com “o campo” com uma realidade muito dinâmica de mudanças: seja na estrutura interna dos grupos de coco e ciranda, dos grupos de estudo, na relação entre produtores e mestres, entre outras.

Busquei sempre construir uma relação harmônica de convivência, deixando às claras minha vontade de poder vincular-me abertamente com diferentes pessoas independentemente da relação que as mesmas tivessem entre si. Com essa diretriz em mente, passei a integrar o Coletivo Estrela D’Alva, a partir do convite de Zé Silva, e segui convivendo com as pessoas e cooperando nos eventos do Acauã. Com “Estrela D’Alva”, realizamos uma série de ações que se articulam com o processo de pesquisa de campo e serão tratadas ao longo da tese.

Nos repertórios, na dança, no toque e na instrumentação há diferenças e continuidades entre os grupos e regiões territoriais da Paraíba. Para que se tenha uma ideia da expressividade e variedade de manifestações: em participação no projeto em desenvolvimento de *“Salvaguarda dos Cocos do Nordeste”*, foi possível evidenciar 122 registros de mestras, mestres ou grupos, ativos e inativos, somente na extensão do território do estado.

Nesse ambiente farto de manifestações, desde o início, um encadeamento de perguntas de pesquisa impulsionava todo o processo: de quem são esses cocos e cirandas? É possível pensar em autores/as no universo do coco e da ciranda? Como se construiu esse repertório? se não são de ninguém, como constituíram-se? Se não é possível pensar em autoria, o que é possível pensar? Todos esses questionamentos precisaram ficar em compasso de espera e deram lugar a: o que é afinal a criação nesse contexto?

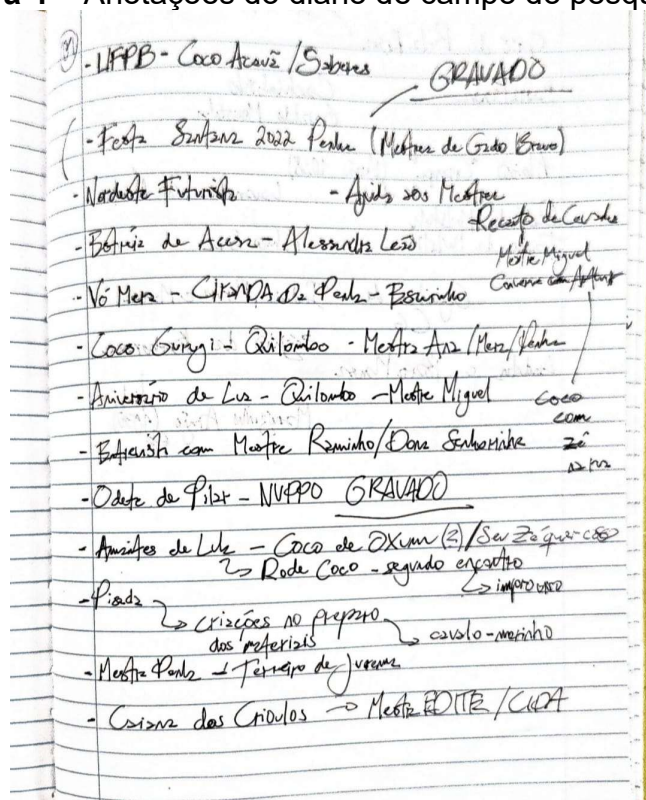
Com essa grande pergunta na cabeça, meu objetivo subjacente era avidamente seguir encontrando as individualidades criadoras. Metodologicamente, com análise de uma amostragem de mais de 100 publicações entre 1976 e 2002, Ruskin e Rice (2012) identificam o estudo de indivíduos como uma norma incorporada na área de Etnomusicologia, mesmo quando estudados em contextos amplos de compreensão cultural e social. Os autores identificam diferentes trabalhos com focos em indivíduos que são separados nas seguintes categorias: inovadores, figuras-chave, músicos “médios”, ou não-músicos. Os autores entendem que “o indivíduo excepcional não necessariamente se separa ou contradiz o consenso sobre cultura” (Ruskin; Rice,

2012, p. 304). Meu estudo alinha-se nessa tendência de inclusão de figuras individuais que poderão desvelar compreensões culturais mais amplas dentro de suas especificidades, sejam elas como mestres/as (inovadores ou figuras-chave, na nomenclatura dos autores) ou, inclusive, como público apreciador e participante, de diferentes gerações.

Os autores reconhecem que a prática de pesquisa dos etnomusicólogos entende a música como arte comunicativa, portanto “públicos e o ato de ouvir deveriam ser objetos legítimos de estudo para uma ciência social interessada na música.” (Ruskin; Rice, 2012, p. 303) Então é preciso não apenas considerar os criadores e criadoras em questão na pesquisa como construtores desse novo conhecimento que brotará da experiência etnográfica, mas também os interlocutores que possam vir a ajudar a construir um novo conhecimento co-criado sobre as obras e sobre os criadores. Em minha incursão, fui aos poucos captando impressões de pessoas que costumam conviver nesses contextos de maneira intensa e que tecem considerações, conjecturas, possibilidades de compreensão sobre essa realidade performática.

A figura a seguir é uma fotografia de uma página de meu caderno de campo que ilustra meu registro dos diferentes eventos que passei a frequentar, sobretudo nos primeiros semestres *in loco* de pesquisa, a fim de obter um panorama das manifestações, e passar a identificar os mestres e mestras, os espaços e a característica da performance, os repertórios, e aprender a participar musicalmente.

Figura 4 – Anotações do diário de campo do pesquisador



Fonte: Acervo da pesquisa.

O evento inaugural foi justamente no pátio da UFPB, com a participação do grupo de estudos Coco Acauã tocando e dançando junto aos coordenadores do “Saberes em Roda”.¹⁴ Como é possível ver no vídeo da nota de rodapé, o ambiente ainda era de muitas máscaras e muito cuidado com a prevenção contra o Coronavírus. Fato que dificultou um pouco o processo inicial “de campo”, com poucas festas e eventos no começo de 2022.

Outro evento importante foi a Festa de Nossa de Sant’ana de 2022, ocorreu no dia 29 de Julho, na barraca de Mestra Carminha, na praia da Penha, e contou com as presenças de Mestra Carminha, de Mestra Penha Cirandeira, os improvisadores Pimbó, Noaldo, Zé Antônio e Didi da cidade de Gado Bravo (PB) que praticam o coco de resposta, o Mestre Inácio das Três Lagoas (João Pessoa) e a Ciranda dos Tupinambás, do bairro de Mandacaru, também de João Pessoa. A gravação de campo

¹⁴Disponível
<https://drive.google.com/file/d/1cIDH1KIIGIkaDY6Php6ijuLzplmHKSTJ/view?usp=sharing>

que fiz foi solicitada pelo grupo Acauã que publicou o material ao seu canal do *youtube* “Cultura Paraibana”¹⁵

O lançamento do trabalho “Nordeste Futurista” da artista Luana Flores foi relevante para conhecer produções colaborativas de artistas de novas gerações com mestras paraibanas (Vó Mera e Mestra Ana). Luana foi integrante de um movimento feminino de criações de coco, chamado “Coco das Manas”, que segundo os registros do canal do grupo, teve sua atividade a partir de 2016¹⁶.

Nesse período, compareci à apresentação em João Pessoa do disco “Acesa”, de Alessandra Leão, quando pude ver as mestras Odete, Tina e Ana pela primeira vez, ainda que em um ambiente de palco, mais “espetacularizado”. Já nos eventos “Amantes de Lula”, conheci o grupo “Seu Zé Quer Coco” que tem o coco pernambucano como expressão, e o “Coco de Oxum”, da líder Laís de Oyá, duas expressões contemporâneas do coco sendo feito por uma nova geração de artistas.

Conheci Vó Mera, na “Ciranda da Penha”, evento organizado pelo célebre músico Escurinho, e conheci o Quilombo do Ipiranga na localidade do Gurugi, município do Conde, vizinho a João Pessoa, onde Mestra Ana e o seu grupo Novo Quilombo se apresentam regularmente.

Particpei como voluntário na “I Pisada de Cavalo Marinho, Boi de Reis e Reisado da Paraíba” junto ao “Coco Acauã”, onde as criações de versos em brincadeiras no preparo dos materiais ocorriam naturalmente. E inclusive acompanhei Mestra Penha em um terreiro de Jurema na cidade de Bayeux.

Apesar da residência em João Pessoa e da concentração das atividades de pesquisa na faixa litorânea, realizei algumas viagens ao interior da Paraíba. Para o célebre quilombo de Caiana dos Crioulos, na zona rural cidade de Alagoa Grande, viajei em uma primeira instância no mês de Novembro de 2022, na celebração do Dia da Consciência Negra em um evento intitulado pelo quilombo como “Vivenciando Caiana”. Também passei a noite de São João em 2024, e realizei uma outra visita avulsa oficiando de motorista das Mestras Tina e Penha em um evento. Tive outros encontros com os grupos ou integrantes dos grupos quando vinham até João Pessoa

¹⁵Festa de Sant’ana 2022 – Canal Cultura Paraibana. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5wckNvkkuq0>.

¹⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/@cocodasmanas1139/videos>.

em apresentações, como Mestra Edite, Mestra Cida e a zabumbeira e compositora Rita de Caiana.

Figura 5 – Quilombo Caiana dos Crioulos em Novembro de 2022 – Mestra Cida com o microfone, e a zabumbeira Rita de Caiana brincando com uma garrafa no momento da dissolução da roda de coco e ciranda



Fonte: Acervo da pesquisa.

Em Março de 2023, fui convidado por Mestra Penha e Zé Silva (então produtor e tocador da mesma) para trabalhar de motorista em uma pequena turnê que me permitiu conhecer o sertão e cariri paraibanos, nas cidades de Cajazeiras e Monteiro, respectivamente. Em Monteiro, visitamos a casa de Mestre Ivan, do Grupo Quitéria Norberto. Também nessa viagem pude conhecer Seu João de Amélia, Seu Dudé, e Beato Vicente, integrantes da Mazurca de Santa Catarina. No começo de 2024, voltei à cidade por ocasião de uma reunião de mobilização dos grupos do Cariri para o projeto de Salvaguarda do Cocos do Nordeste, junto ao Coletivo Jaraguá, responsável pelo processo junto ao IPHAN.

Além dos nomes já citados, a seguir listo os principais grupos observados em um período de 4 anos de pesquisa¹⁷: Coco de Roda e Ciranda da Aldeia Estiva Velha (Marcação – PB), Coco de Roda Novo Quilombo (Quilombo Ipiranga – Conde – PB), Coco de Roda Flor de Laranjeiraa (Aldeia Laranjeiras – Baía da Traição – PB), Coco de Roda Resgate a Cultura (Barra do Camaratuba – Mataraca – PB), Coco de Roda e Mazurca de Gado Bravo – PB, Samba de Coco do Mestre Zé Zuca (Queimadas –

¹⁷Há ainda outros grupos e mestres emergentes que serão mencionados no curso da Tese, especialmente na parte destinada ao Litoral Norte – Paraíba Indígena.

PB), Coco de Roda Atalaia de Forte Velho (Santa Rita - PB), Coco da Barra de Mamanguape (Rio Tinto – PB) e Desencosta da parede (Caiana - Alagoa Grande-PB)

Figura 6 – Mapa do pesquisador com indicação dos espaços visitados



Fonte: Acervo da pesquisa.

Ainda sobre o “lugar” da etnografia, Ingold (2016) pretende uma compreensão mais abrangente e integral que apenas a de “lugar outro”:

Mas, curiosamente, o termo não é extensivo ao que acontece dentro dos confins da academia. Até onde se sabe, nenhum dos colegas antropólogos jamais afirmou estar fazendo etnografia na sala de aula, quando trabalha com seus alunos. No ambiente de seminários, workshops e congressos, antropólogos acadêmicos falam muito sobre etnografia, mas raramente dizem estar fazendo etnografia. É como se a etnografia sempre acontecesse em outro lugar (Ingold, 2016, p. 405).

Nessa perspectiva de Ingold (2016) entendo que não deva haver um recorte idealizado sobre os momentos de experiência etnográfica, mas sim perceber todos os momentos, sejam eles em aula com colegas, em situações laborais ou nos trânsitos cotidianos, como porções igualmente valiosas nesse grande processo observacional, participativo e performativo. Um período de trabalho como educador social em uma ONG, no bairro periférico de Alto do Céu ou minha participação como batuqueiro no Maracatu Quilombo Nagô são exemplos de enredos não diretamente vinculados ao conteúdo da pesquisa, mas que subsidiam uma noção global da sociedade pela qual transito e na qual me engajo.

Quanto à maneira de participar da pesquisa, é preciso ressaltar aqui que não se trata de uma autoetnografia, ou um projeto de pesquisa artística, cujo objetivo seria observar meus processos próprios de criação em inter-relação com os campos estudados, mas refletir os conceitos trazidos pelos agentes em ressonância com minha natureza de pesquisador-criador.

2.3.1 Da representação escrita da música

Um dilema que me inquietou desde o início da pesquisa foi a representação ou ilustração dos fenômenos sonoros no trabalho escrito. Como fazê-lo? Segundo Titon (2008):

A transcrição — isto é, ouvir uma peça musical e escrevê-la em notação ocidental — não só se tornou uma habilidade profissional, como também “transpôs” a experiência vivida, eliminou o mundo real e transformou o que restou (o som) em uma representação que podia ser analisada sistematicamente e comparada com outras transcrições, de modo a gerar e testar hipóteses sobre a origem e a evolução da música. Hoje, não é a transcrição, mas o trabalho de campo que constitui a etnomusicologia (Titon, 2008, p. 25).

Titon se refere ao momento no qual o estudo etnomusicológico era apenas transcrever músicas “não-ocidentais” para compará-las. A presença de uma partitura, de fato, não assegura que o trabalho etnomusicológico com as músicas esteja sendo bem feito. No caso em questão, foi justamente o trabalho de campo que me fez enveredar pela escrita em partitura em alguns casos. O campo mesmo exclamou-me para que eu tivesse muito cuidado ao veicular gravações e vídeos das pessoas da pesquisa. Meu medo foi o de justamente ter alguma gravação minha usada por terceiros para a produção de novos fonogramas, ou para qualquer fim que escape ao controle do pesquisador, dada a natureza pública dos dados. Outrossim, em um contexto de performance do coco e da ciranda, o número de pessoas envolvidas em todo o fenômeno é muito grande, qualquer filmagem abarca o registro de muitas identidades que podem igualmente sentirem-se inconformes com a veiculação não-autorizada.

Dessa forma, resultou-me interessante pensar a partitura, ironicamente, como uma espécie de blindagem à apropriação rápida e imediata que pode ocorrer com arquivos de áudio ou vídeo gerados pela pesquisa. Pensemos por exemplo na faixa

“Odete Remix” (2006) em fonograma homônimo da banda “Chico Correa Eletronic Band”, tendo sido a voz da coquista Odete de Pilar, no coco “Olê, Olá”, retirada do trabalho de Ayala e Ayala (2000).

Por casos como esse é que, além de preferir basear-me em documentos públicos e notórios na pesquisa documental e na articulação dos relatos do campo social, utilizei as transcrições em notação “tradicional” para a materialização escrita da música e sua análise, nesse curioso *loop* aparentemente conservador de uso de partituras.

Algumas ressalvas são necessárias sobre a representação das músicas estudadas através de transcrições escritas. A tentativa de notar em partitura e colocar nome ao que é cantado termina por vezes configurando-se como uma tentativa colonial de caracterizar a música feita no “novo mundo”, em uma determinada escala tonal ou modal, conforme resume Pinto (2001):

Habitado a certas relações de intervalos, principalmente também às afinações diatônicas e temperadas da música ocidental, o nosso ouvido pode, automaticamente, “corrigir” determinadas “desafinações” alheias. Estar “fora do tom” ou “desafinado”, em si já são conceitos etnocêntricos, pois pressupõem que o outro esteja errado pelo fato de estar fora das normas do mundo musical próprio, este sim, supostamente “no tom” e “afinado” (Pinto, 2001, p. 242).

O cantar de Odete de Pilar ou de Mestra Penha, por exemplo, é um cantar no qual as chegadas e saídas de notas, bem como todo o caminho de sustentação melódica não pode ser reduzido ao cartesianismo de “bolinhas e hastes”, mas bem por linhas, como no famoso “Melograph”, usado por Charles Seeger.

Busquei, sem sucesso, algum tipo de notação, ou software, que fosse preciso no registro das alturas no caso da voz com tais requintes de representação visual. O uso de um software como o Sonic Visualiser poderia dar um nível de precisão no registro geral das alturas, mas sua representação visual resulta confusa para a apreciação de melodias em seu desenho. Nas seções nas quais as transcrições aparecem com maior expressão, utilizei um software livre francês chamado “Melograph”, desenvolvido por Pierre Beauguitte e Jean-Marc Delaunay¹⁸ que realiza

¹⁸Disponível em: <https://melographe.sourceforge.net/en/index.html>.

diagramas ilustrativos da coleção de notas e o movimento melódico com arquivos no formato MIDI. Salvo os exemplos recortados de Andrade (2002), todos os demais exemplos musicais escritos são transcrições minhas.

2.3.2 Colaboratividade de pesquisa

No paradigma atual da pesquisa em etnomusicologia no país, o dimensionamento do trabalho é, emergentemente, orientado pela relevância na discussão de temas que tratem da composição da sociedade brasileira, “a inserção de segmentos sociais, identidades, questões de gênero, políticas educacionais e culturais, direitos coletivos de propriedade intelectual ou conhecimentos tradicionais e do uso de tecnologias” (Lühning, 2014, p. 18).

Além da questão temática, a coleta e análise de dados de pesquisa motivada pela incursão dita “etnográfica” pode refletir apenas um olhar colonial de definição de um objeto a ser “demarcado”, “limitado”, “definido”, e, portanto, passível de agência. As estratégias e ferramentas que buscam zelar por relações éticas de cooperação e devoluções práticas aos contextos pesquisados inserem-se no num campo com muitas acepções, como o de etnomusicologia aplicada, participativa, dialógica, colaborativa ou então de empirismo radical, “mesmo que estes aportes teóricos/metodológicos possuam definições diferenciadas e possam ser percebidas ou defendidas como sendo diferentes entre si.” (Lühning, 2014, p. 21) Em Cambria, Fonseca e Guazina (2016), por exemplo, diferentes tipos de devolução e interação são analisados.

Historicamente, a pesquisa liderada por Samuel Araújo e os integrantes do Grupo Musicultura na comunidade da Maré, no RJ é um dos exemplos mais emblemáticos de pesquisa que busca trazer os membros das comunidades inseridas no campo de pesquisa como agentes construtores da mesma, através de extensões universitárias e atuação colaborativa de pesquisa com ONGs dos territórios abarcados. Guazina (2018) aponta para a trajetória de construção da disciplina anterior ao grupo:

Muitos trabalhos significativos e um tanto mais antigos que o Grupo Musicultura também evidenciam a influência freireana no campo etnomusicológico, marcadamente por meio de suas ações

educacionais. Este é o caso de trabalhos realizados por Francisca Marques, que articulavam a educação comunitária com a pesquisa etnomusicológica já no início dos anos 2000 (Marques, 2001 e 2002).

A autora se refere ao trabalho da Dra. Francisca Marques junto ao LEAA – o Rotas da Alforria, em Cachoeira – Bahia, com a presença intensa, por exemplo, de pesquisadores juniores no processo de participação da pesquisa, no registro e na apreciação dos resultados colhidos. Tygel (2006) traz outro exemplo em sua pesquisa sobre as comunidades indígenas no arquivo musical Timbira, no qual todos são agentes da pesquisa, promovendo intensa participação no processo de registro, e na troca de saberes entre os pesquisadores e os pesquisados. Recentemente, Bonilla (2019) é um exemplo de trabalho com as comunidades que comungam o uso da viola de buriti no Tocantins.

É preciso ter atenção para que a pesquisa respeite limites éticos sobre a vida pessoal dos agentes/atores da pesquisa, além de conciliar a possibilidade de atender, com ações concretas, necessidades práticas que emergem da interação investigativa. Desde que cheguei à Paraíba, e me decidi por estudar a música desse lugar, sempre busquei compreender-me como um partícipe real dos movimentos locais de pesquisa, produção, fortalecimento e salvaguarda da cultura paraibana. É preciso dizer com isso que não fui fundador, não inaugurei movimentos, apenas me coloquei como um aliado nas ações que passo a narrar a seguir.

Entretanto, é preciso ressaltar que o desenho da pesquisa não foi, desde seu princípio, diagramado para que funcionasse como uma pesquisa colaborativa, com foco na obtenção de resultados a partir de ações de interação, mas as colaborações aqui descritas são inserções estabelecidas a partir de tomadas de decisão conscientes nesse sentido.

Junto ao “Grupo de Estudos Coco Acauã”, fui voluntário ‘l Pisada de Cavalo Marinho, Boi de Reis e Reisado da Paraíba’ e no “II Encontro de Coco de Roda, Ciranda e Mazurca da Paraíba”. Com Coletivo Jaraguá, trabalhei junto ao projeto de “Salvaguardas dos Cocos do Nordeste” na produção de alguns textos, na organização de reuniões de mobilização, e na pré-produção do “Encontro de Cocos do Nordeste” em Dezembro de 2024.

Já com o “Coletivo Estrela D’alva”, participei da organização de várias edições da Festa da Penha, e colaborei com os contatos institucionais, iniciados pelo Coletivo Jaraguá para a concretização do “Dia Nacional do coco de roda, ciranda e mazurca

da Paraíba” (Lei 15.161, de 2025), junto ao deputado federal Luiz Couto (PT-PB), com o projeto de lei (PL 2.079/2023). O Dia escolhido foi o dia da Festa de Nossa Senhora de Sant’ana, um evento tradicional na Paraíba (PB) que celebra o Dia Municipal do Coco de Roda e da Ciranda (em João Pessoa) comemorado em 26 de julho. A conquista da data estadual ocorreu em 2021 e, posteriormente, instituída nacionalmente em 2025.

Nesse coletivo, realizamos também a inscrição do zabumbeiro Mestre Raminho do Coco da Barra de Camaratuba, na chamada Lei Canhoto da Paraíba, em 2022. A Lei nº 7.694 de dezembro de 2004, visa proteger e valorizar pessoas que contribuam há mais de 20 anos com atividades culturais na Paraíba, Através do Registro no Livro de Mestre das Artes (REMA), concedendo um valor correspondente a (02) dois salários mínimos mensalmente como forma de amparar os mestres e mestras em suas atividades. Apesar dos esforços conjuntos, o Mestre não foi selecionado, infelizmente

A ação de maior vulto desse período junto ao Coletivo Estrela D’Alva talvez tenha sido a realização de três edições do “Festival Garapirá - Encontro de Coco de Roda e Ciranda dos Indígenas Potiguara da Paraíba” junto ao grupo Coco de Roda Flor de Laranjeira, que também esteve na produção do evento. A construção coletiva do Festival Garapirá junto aos indígenas potiguara do litoral paraibano ofereceu uma oportunidade de desenvolver um projeto de celebração anual da cultura do coco e da ciranda nas aldeias. A busca por recursos, nos incansáveis (e infrutíferos) percursos pelas Secretarias de Cultura (Funesc e Secult) da PB trouxe também ares de uma infeliz “etnografia da precarização cultural” da música indígena institucionalmente.

Dentre os visíveis benefícios deste festival pode-se elencar: a interlocução e expansão da capacidade produtiva resultante da interação dos coletivos Estrela D’Alva, Flor de Laranjeira e grupos participantes; movimentação da economia do território com a venda de bombos, instrumentos e arte indígena; interlocução de diferentes povos indígenas do nordeste brasileiro ao longo das diferentes edições; criação de novos grupos de coco e ciranda dentro da terra indígena; renovação de repertório; criação de um marco temporal anual de referência para os grupos.

Em nota jornalística da Funai¹⁹, Marilene Lourenço, uma das indígenas idealizadoras do evento, destaca a importância da colaboração institucional e do engajamento comunitário que recebeu o povo indígena Kapinawá, de Pernambuco, na terceira edição: “É muito gratificante ouvir de pessoas que não são Potiguara sobre o sucesso do evento e o empoderamento das mulheres do nosso território, que lideram e organizam cada detalhe”. A líder destaca que a economia do Festival permanece na Aldeia Laranjeira, espaço sagrado de Dona Maria Barbosa da Silva (Dona Mariinha), onde a alimentação e a arte são produzidos pelos próprios Potiguara. Marilene, lidera o grupo Flor de Laranjeira, que integra a produção diz que: “O Garapirá é fruto de um esforço coletivo, e cada apoio recebido fortalece a nossa ancestralidade, a nossa cultura e o protagonismo indígena”.

Não se quer dizer com isso que produzir eventos dirima as problemáticas do território. De fato, é preciso também problematizar eventuais processos de canibalização (Carvalho, 2010) que podem operar quando as manifestações da música tradicional são espetacularizadas em eventos de grande divulgação. A eventual presença mais numerosa, e especialmente de pessoas externas às brincadeiras pode transformar negativamente o ambiente de performance. No caso em questão, a construção coletiva junto aos indígenas e a curadoria do evento, realizado dentro da aldeia, buscaram sempre promover um espaço harmônico para as práticas, além dos cuidados crescentes ao longo das edições com eventuais apropriações por vídeo, ou mau uso de imagens recolhidas no evento por participantes.

Além disso, as relações de assimetria que persistem entre produtores e participantes dos editais não podem ser ignoradas. Todo e qualquer trabalho colaborativo dessa natureza deve ter em consideração uma justa transferência dos recursos obtidos aos chamados “detentores”. Além disso, o maior desafio parece ser sempre a continuidade, e a persistência cooperativa nos vínculos que se estabelecem pela pesquisa ou pela realização de eventos.

¹⁹Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2025/funai-apoia-iii-festival-garapira-2025-para-valorizar-ancestralidade-potiguara-na-paraiba>.

Figura 7 – Reuniões periódicas com as lideranças indígenas dos grupos de coco e ciranda para a realização das duas edições do Festival Garapirá



Fonte: Acervo da pesquisa.

3 MÚSICA E CULTURA TRADICIONAL NA PARAÍBA

3.1 “Cultura popular” – trajetória e atualidade

Pretendo conciliar, a seguir, uma pequena trajetória da construção e operacionalização do conceito de “cultura popular” com as vivências de meu trabalho de campo que dialogam com os lugares de representação ocupados pelas manifestações compreendidas dentro dessa legenda na Paraíba contemporânea.

Segundo Abreu (2003), o conceito de Cultura (*Kultur / Kultur des Volkes* – cultural popular) está associado ao resgate e manutenção. Na Alemanha do fim do século XVIII, opondo-se ao ideal Iluminista de “Civilização”, os intelectuais da sociedade pequeno-burguesa em ascensão olhavam para as culturas rurais como detentoras das verdadeiras identidades capazes de conformarem-se em patrimônios e essencialidades nacionais, em face às ameaças de mudança promovidas pela industrialização e suas transformações.

Uma disposição herdeira dos conceitos positivistas de diferenciação de instâncias de pensamento racional e irracional dentro do percurso social histórico passou a determinar a ideia de que certos estratos sociais não incorporam de forma homogênea as transformações culturais contemporâneas, mantendo estruturas normativas e comportamentais tradicionais. Nas sociedades complexas e institucionalizadas, as classes populares conservam práticas, concepções e disposições próprias de contextos históricos passados, configurando o que se denomina “persistências” e “sobrevivências” culturais.

Ainda de que fato possa existir dentro de um mesmo ponto histórico cronológico a convivência de práticas mais ou menos arcaicas de comportamento (considere uma cidade brasileira onde o “voto de cabresto” e o “uso de cannabis medicinal” convivem), Garcia (2001) reconhece o período como propício a inauguração de uma pretensa nova ciência:

Abre-se assim o caminho para a definição do folclore como o estudo da “cultura dos incultos”. Unificar e sistematizar os elementos materiais e não materiais exclusivos das classes baixas, constitutivos do “saber popular”, surge como a tarefa do folclore, que teria ainda a possibilidade de evidenciar toda uma nova lógica, própria a esse tipo específico de pensamento (Garcia, 2001, p. 157).

Abreu (2003) pontua que com as categorias associadas à dita cultura tradicional no Brasil dá-se um processo inicial de construção (e imaginação) de uma identidade nacional por via das primeiras gerações dos chamados folcloristas, na virada para o século XX. Conforme identifica a autora, uma relação sempre carregada de tensão, pois “vinha associada a um futuro branqueamento da nação que se pretendia construir” (Abreu, 2003, p. 87).

Em “Estudos de Folclore” (1934), o compositor e folclorista carioca Luciano Gallet ilustra a relação hierárquica da época (leia-se eugenista e racista), quando o folclore e a visão sobre a identidade musical brasileira eram manifestados por uma ótica seletiva: “O material negro entre nós, e o luso também, já começam a constituir passado, tradição, folclore.” (Gallet, 1934, p. 54) Além de trazer a certeza de que essas expressões desapareceriam, no mesmo volume, destaca que o indígena não teria contribuição na formação musical da nossa identidade e que, ao fim e ao cabo, ao citar Sílvio Romero, tudo não seria mais que “forma nova produzida pelos tres factores” (Gallet, 1934, p. 54).

Subjaz, nessas abordagens, um sistema colonial de poder preconizado por Quijano (2005), em cujo âmbito, somos empurrados a enxergar, por exemplo, homogeneidades associadas a uma única categoria racial fenotípica africana: “sucedeu com os povos trazidos forçadamente da futura África como escravos: achantes, iorubás, zulus, congos, bacongus, etc. No lapso de trezentos anos, todos eles não eram outra coisa além de negros.” (Quijano, 2005, p. 116)

Na esfera brasileira de disputas, Penteado Junior (2021) pontua a contraposição dos textos produzidos pelo sociólogo Florestan Fernandes, entre as décadas de 1940 e 1960, ao “movimento folclórico brasileiro” (1947-1964):

Florestan Fernandes contrapunha tal concepção àquela a qual lhe fazia mais sentido na análise do social: a concepção de desenvolvimento dialético, tal qual aparece no marxismo, sustentada pelos representantes do materialismo histórico, que toma os ‘meios populares’ como sujeitos capazes de moverem o e se movimentarem no processo histórico (Penteado Junior, 2021, p. 76).

Quanto aos folcloristas, segundo Abreu (2003), nessa busca pelo “outro” dentro do próprio país, os folcloristas passam a ser criticados a partir dos anos 60 e 70 por não tomarem seus objetos de estudo a partir de trajetórias históricas de estratificação social, racial etc, ou seja, por congelarem e isolarem a cultura de seus contextos

sociais de resistência. O viés, a partir dos atravessamentos e críticas passa a ser outro: “O importante, então, diferentemente da pesquisa folclorista, não seria buscar o que não muda, mas por que muda, como muda e interage com a modernidade.” (ABREU, 2003, p. 93).

Como se verá nas análises musicais de coco e cirandas paraibanos nas seções subsequentes, ainda que exista sim um grau de manutenção de práticas performáticas e costumes sociais, novos atores e novas compreensões e expressões musicais reivindicam a produção de trabalhos de nossa disciplina com “participação ativa nos processos de gerenciamento e representação de si mesmo e de sua cultura” (Lühning; Rosa, 2010).

A arte de cantar, tocar ou dançar o coco é notadamente inserida como pertencente a categorias como a chamada “cultura popular”, “cultura tradicional” ou ainda “cultura de tradição oral”. Lélia Gonzales (1988) remarca o quanto tudo isso pode estar encoberto pelo “véu ideológico do branqueamento” ao dizer que tais “classificações eurocêntricas como “cultura popular”, “folclore nacional” etc minimizam a importância da contribuição negra (Gonzales, 1988, p. 70).

De fato, se analisarmos as populações que conservaram tais práticas como sua expressão artística, vemos que o coco e a ciranda são brincadeiras que atravessaram a realidade colonial, sobretudo pelos corpos dos afro-brasileiros e dos povos originários. Portanto, ainda é necessário um maior refinamento por uma designação mais precisa e menos excludente que a já referida “cultura popular”. Diferentes terminologias como música “afrodiaspórica” (Santos, E.; Sodré De Souza, L.; Santos, M., 2022), “afro-ameríndia”, ou ainda “afro-pindorâmica” (Bispo, 2023) são termos que caminham rumo a desfazer apagamentos étnico-raciais na formação da construção do pensamento sobre a música brasileira, ainda que não exista consenso sobre seu uso terminológico.

Alternarei em minha tese entre o uso tanto das formas mais consensuais de “cultura popular” e “cultura tradicional”, mas com o pensamento fixo e presente no óbvio reconhecimento das participações étnico-raciais na perpetuação dessas culturas musicais, reconhecendo as problematizações possíveis sobre seu emprego, bem como as diferenças nas concepções sobre os termos em diferentes países latino-americanos como evidencia Arocena Narbondo (2018)

Em minha etnografia, percebo o carnaval da cidade de João Pessoa como uma possível metáfora ilustrativa do lugar da “cultura popular” em um lugar social se subalternidade de políticas públicas de produção da cultura do “campo” em questão.

Figura 8 – *Print* da rede social do secretário de turismo de João Pessoa em 2025



Fonte: Instagram (2025).

No vídeo, Vitor Hugo Castelliano, secretário de Turismo da cidade de João Pessoa à época do Carnaval de 2025, convoca a todos para o “maior e melhor pré-carnaval do Brasil”, na Avenida Epitácio Pessoa. A partir de minha vivência, percebo o rito carnavalesco em João Pessoa sendo dividido em dois grandes momentos: a “Folia de Rua” festejada na Avenida Epitácio Pessoa nos dias prévios ao feriado de Carnaval, e o “Carnaval Tradição”, com os desfiles na Avenida Duarte da Silveira, no feriadão.

Na Avenida Epitácio Pessoa são montados diversos camarotes com forte patrocínio da iniciativa privada, com um espaço específico onde as autoridades como o Governador da PB e a elite política do estado acompanham o festejo de blocos multitudinários como “As Virgens de Tambaú”, “As Muriçocas de Miramar”. Com alto investimento público e privado, grandes atrações do cenário nacional como Bell Marques, Léo Santana, Elba Ramalho, Alok são contratadas para animar o público.

O período multitudinário contrasta com outra realidade vivenciada e propriamente descrita por Marins e Tella (2020) nos dias de Carnaval:

Nos dias propriamente de carnaval, há grande mobilização de moradores, principalmente da classe média de João Pessoa, para brincar o carnaval de Olinda e Recife Antigo. Para isso, há um investimento pessoal em reservar hotéis ou alugar casas em Olinda e Recife, ou em viagens realizadas por empresas de transporte que fazem o percurso ida e volta João Pessoa – Olinda/Recife – João Pessoa – no mesmo dia. Dessa forma, a parte litorânea – e turística – da cidade fica tranquila para moradores e turistas desapegados do clima carnavalesco. São nesses ditos dias tranquilos do carnaval pessoense que o Carnaval Tradição acontece (Marins; Tella, 2020, p. 114-15).

Na Avenida Duarte da Silveira, palco do desfile do “Carnaval Tradição” não há grandes aglomerações, as pessoas presentes parecem próximas comunitariamente às pessoas que estão desfilando através dos gritos de reação e incentivo que manifestam na passagem de cada uma das atrações. No ano de 2025, contei ao todo 20 Ala Ursas, além de muitas agremiações de Frevo (p. ex. Piratas de Jaguaribe), escolas de Samba (p.ex. Malandros do Morro) e grupos de Maracatu. Já as Tribos Indígenas carnavalescas que concorreram pela vitória²⁰, ensaiando grandes grupos de dançarinos e músicos diligentemente pelos bairros da cidade, em 2025 foram: Tribo indígena Jaçanã, Tribo indígena Piragibe, Tribo Indígena Papo Amarelo, Tribo Indígena Tupinambás, Tribo Indígena Xavante, Tribo Indígena Guanabara, Tribo Indígena Tupi Guanabara, Tribo Indígena Pele Vermelha, Tribo indígena Pataxós, Tribo indígena Xingu, Tribo Indígena Africanos, Tribo Indígena Tupi Guarani, Tribo Indígena Ubirajara.

Como é possível observar, abaixo, no material de divulgação encaminhado à imprensa pelas autoridades culturais da cidade, as atrações sob a alcunha de “cultura popular” permanecem anônimas, cabendo ao interessado/a em acompanhar as apresentações a busca por informações precisas por outros meios.

²⁰ Algumas filmagens do pesquisador dos desfiles das tribos indígenas no Carnaval 2025 – <https://drive.google.com/drive/folders/1GGa2qCxafoUCVs4FEJ8RoL1PJAv4IL6b?usp=sharing>.

Figura 9 – Exemplo de divulgação das atrações do último Carnaval em João Pessoa

Sábado 22.02

Imprensados	Pinguim
Praça Rio Branco	Praça Rio Branco
Axé do Yuri	José Orlando Pistoleiro do Amor
Myra Maya	Dj Vlad
Cultura Popular	Cultura Popular
Orquestra de Frevo	Orquestra de Frevo

Fonte: Acervo da pesquisa.

Assim como Bohlman (2002) define como uma “categoria sem categoria” nos circuitos específicos de circulação e espetacularização da “world music”²¹, no carnaval pessoense “cultura popular” é um recheio sem nome”²² para os que programam e divulgam as atrações do carnaval, não sabemos se veremos a cara de Mestre Pirralinho ou Mestra Edite, não sabemos se o que soará é uma banda de pífanos ou um grupo de ciranda.

Tais observações pontuais de minha cidade de residência durante a pesquisa, cotejadas com os relatos de precarização trazidos pelos mestres e mestras na circulação de suas práticas, dão conta de uma realidade na qual a dita “cultura popular” compete assimetricamente inclusive com as instituições públicas responsáveis pela promoção da mesma, quando essa parcela da sociedade atribuída ao gerenciamento dos bens e patrimônios imateriais de seu território, decide organizar e festejar seu pré-carnaval e depois esquecer-se e desvanecer-se da cultura local em outros cenários.

As discussões levantadas por Carvalho (2010), e atualizadas contextualmente em Queiroz e Carmo (2018) dão conta de diferentes tipos de políticas culturais e de processos de adaptação das práticas da CP a calendários, espaços, estruturas e formas de show bastante diferentes de suas práticas tradicionais, bem como de “novos modos de comportamento que influenciaram no conceito de música nesse contexto, na estética da música em geral e nas diversas estratégias de definição e

²¹Para uma revisão da trajetória da etiqueta “world music”, sugiro uma leitura no trabalho de FELD (2014).

²²Divulgação de atrações do carnaval 2025. Disponível em: <https://wscom.com.br/midias-entretenimento/cultura/2025/01/22/joao-pessoa-divulga-programacao-completa-do-carnaval-2025-elba-abrira-foia-de-rua/>.

prática da performance musical” (Queiroz; Carmo, 2018). Ao combinar as macro-análises com entrevistas, o trabalho sistematiza o contexto, sem que o pesquisador emita juízos “em nome” das mudanças em curso.

Observando a recorrência desses processos na PB, entendo que somente alguma pesquisa similar, com grande proximidade dos grupos da Paraíba conseguiria estabelecer relações qualitativas e avaliativas contextuais sobre a incidência das políticas na transformação das práticas musicais apresentacionais no território. Alguns trabalhos recentes tratam a temática do ponto de vista fiscal (Mendes, 2017; Lucena, 2022), do turismo (Nagabe, 2019) e do acesso a editais por comunidade quilombola (Silva, 2024).

O devido debate sobre as políticas culturais na Paraíba de uma maneira ampla e pormenorizada demandaria uma análise detida e possibilitaria estudos autônomos sobre a sua continuidade. Neste tópico, quis apenas evidenciar que se bem a cultura popular como característica disciplinar sociológica emancipa-se epistemologicamente e analiticamente, sua representação como fenômeno não necessariamente satisfaz plenamente as suas inquietudes conceituais.

3.2 Dimensões gerais, estrutura e contexto da cultura popular da Paraíba: o coco e a ciranda – transversalidade

A Paraíba é um estado da região Nordeste do Brasil possuidor de uma diversidade muito grande de manifestações musicais que emanam de sua diversidade étnico-racial e de sua trajetória histórica. No Censo de 2022 do IBGE²³, a população total somava 3.974.687 pessoas.

²³Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/pesquisa/10102/122229>.

Figura 10 – Tabela do Censo 2022 do IBGE para “Cor ou Raça” em números absolutos na Paraíba

▼ COR OU RAÇA	
Branca	1.419.778
Preta	316.572
Amarela	4.912
Parda	2.207.880
Indígena	25.478

Fonte: Acervo da pesquisa.

Os dados apontam para uma clara maioria da população autodeclarada como preta ou parda (63,5%), além de que dos 223 municípios da Paraíba, 217 tem a maioria da população autodeclarada parda. Além disso, segundo dados do mesmo estudo (IBGE - 2022), dois municípios paraibanos estão na 6ª e 7ª colocação entre as 10 cidades com mais pessoas indígenas residentes do Brasil, sendo ambas as cidades as únicas fora da Região Norte. A cidade com a maior proporção de indígenas na Paraíba é Marcação, com 88,08% de sua população declarando-se indígena, seguida de perto por Baía da Traição (86,6%).

Tal identidade representativa dos povos originários e da raiz afro-brasileira pode traduzir-se diretamente em um grande número de espaços de clara associação identitária como terreiros religiosos, quilombos, aldeias indígenas, mas sobretudo, se expressa em uma ampla gama de atividades performáticas, associadas, ora mais associadas à chamada cultura tradicional, ora à música popular de maneira geral. Nesse arco temporal anual, há manifestações que são mais identificadas com diferentes ciclos do ano, ainda que as mesmas ocorram indistintamente, de acordo às demandas de suas comunidades.

No ciclo natalino, os bois de reis, reisados e cavalos-marinhos celebram seus ritos. No estado, o cavalo-marinho, atualmente com três “brinquedos” em atividade, o “Cavalo Marinho Infantil Sementes do Mestre João do Boi” do bairro dos Novais, João Pessoa, “Cavalo Marinho Boi de Ouro”, de Pedras de Fogo, cidade fronteiriça com Itambé/Pernambuco, e o Cavalo Marinho Raiz Cultural de Mestre Zequinha²⁴, na

²⁴Segundo reportagem de Maria Franco para o site “Brasil de Fato”: O projeto de Salvaguarda do Cavalo Marinho de Bayeux surgiu através de um TAC (Termo de Ajustamento de Conduta) firmado entre o IPHAN e a empresa Alphaville Bayeux. A razão da participação da empresa no projeto foi por

cidade de Bayeux, região metropolitana de João Pessoa. Nesse universo, podemos mencionar ainda o Reisado do município de Zabelê, os Boi de Reis da cidade de Dona Inês e de Solânea, na serra da Borborema, e o Boi de Reis Estrela do Norte, do bairro dos Novais, em João Pessoa.

Figura 11 – “Soldado da Guarita” interagindo com “Mateus” e Mestre Miguel - “figuras” (personagens) do cavalo-marinho – Festa do Motorista - Maio/2022 – Pedras de Fogo – Paraíba



Fonte: Acervo da pesquisa.

Também podemos mencionar as Cambindas dos municípios de Lucena e Taperoá, os Congos e Pontões (Silva, 2017) da cidade de Pombal, no alto Sertão, diversas Lapinhas, e as chamadas bandas de pífano (pife) ou “bandas cabaçais”, como a Banda de Pífanos do Pio X, da cidade de Sumé, e a Banda de Pífanos Caroá da cidade de São Sebastião do Umbuzeiro, ambas na região do Cariri. Já nos meses de verão e no preparo para o Carnaval é a vez das Ala Ursas, Clubes de Frevo e Tribos Indígenas Carnavalescas.

O ambiente prático dos cocos e das cirandas pode englobar aldeias indígenas, quilombos, terreiros, além de outros espaços rurais e urbanos, sendo encontrados tanto em um formato de celebração interna das comunidades, como espetacularizado

um acordo entre o IPHAN e a Alphaville por questões ambientais, e a maneira encontrada de solucionar foi injetando recursos na cultura local.

Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2023/01/11/projeto-de-salvaguarda-do-cavalo-marinho-de-bayeux-retoma-suas-atividades-nesta-sexta-13/>. Acesso em: 15 nov. 2024.

no calendário anual, em vínculos institucionais de festas municipais (vide “Festa das Neves”, aniversário de João Pessoa) e estaduais. É, portanto, uma prática social recorrente e vivenciada cotidianamente por seus praticantes, bem como um fenômeno de celebração e marcador de simbologia temporal, podendo vincular-se também aos calendários religiosos populares de São João e demais santos juninos, e está presente também em eventos de ordem política, a exemplo do Dia da Consciência Negra (20 de Novembro), e do Dia dos Povos Originários (19 de Abril).

Sandroni (2013) enfatiza necessidade de que nos refiramos ao “coco” pela via da pluralidade ante os diferentes cenários do coco no Nordeste do Brasil, observável na diversidade paraibana. Para além de uma definição performática precisa, o coco (assim como o samba) é, ao final de contas, o lugar e o momento da celebração comunitária, espetacularizada²⁵ ou não.

Historicamente, essas práticas culturais interessaram tanto aos ditos folcloristas nordestinos como o potiguar Luís de Câmara Cascudo, e o paraibano Ademar Vidal (Marques, 2020), quanto aos nomes do sudeste do país, sobretudo Mário de Andrade. Segundo Toni (2008), as viagens precursoras de Mário de Andrade à Paraíba em 1929, aliadas à sua proximidade com intelectuais europeus, como a etnóloga Dina Dreyfus (esposa de Lévi-Strauss) enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo e redator do anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, definiram as bases para a célebre Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. Os resultados desse projeto documental contêm os registros audiovisuais mais antigos das práticas performáticas tratadas no presente trabalho.

A recuperação desses filmes redonda no documentário “Mário de Andrade e os Primeiros Filmes Etnográficos” (2002)²⁶ realizado pela Cinemateca de São Paulo onde se escuta o texto da locução dizer sobre os cocos: “é considerada a dança dos pobres, que suprem a falta de instrumentos musicais, usando as mãos para marcar o ritmo. Alguns poucos apresentam instrumentos musicais, o que determinam a sua denominação, coco de zambê, coco de ganzá e outros.”

²⁵Ver Carvalho(2010) para a reflexão sobre a espetacularização de manifestações da cultura tradicional. O autor discute a desterritorialização das práticas musicais, que envolvem mudança na duração e sentido de espetáculos, além da sua eventual dessacralização, criando ouvintes descontextualizados. O antropólogo também discute as “assimetrias de poder” envolvendo o ingresso desses artistas da música tradicional na indústria cultural produtiva.

²⁶Ficha técnica do filme disponível em: <https://lisa.fflch.usp.br/node/1044>.

Aproximadamente quarenta anos depois da “Missão”, o paraibano Altimar Pimentel, em contraste à referida análise classista, vai enaltecer o aspecto comunitário e a beleza singela e honesta desta mesma expressão cultural²⁷:

Folguedo do povo por excelência, democrático, dança-se de pés descalços ou calçados; qualquer roupa serve, até a mais humilde, de trabalho. (...) Nenhum folguedo é mais aberto do que este, nenhuma conserva o mesmo espírito de camaradagem comunitária do Coco. Homens, mulheres, crianças aproximam-se, igualam-se maravilhosamente, cantando em coro a “resposta” do canto, formando a roda e trocando umbigadas (Pimentel, 1978, p. 9).

Ribeiro (2017) ao pesquisar a Barca Nau Catarineta de Cabedelo/PB e Ciranda do Sol do Bairro dos Novais, em João Pessoa/PB observa a permanência e manutenção desses grupos de cultura popular como espaços comunais de fortalecimento social que extrapolam significados meramente musicais:

Tais situações me levaram a compreender o processo sociointerativo como fundamental para a construção das experiências e significados culturais. Entendo que a convivência comunitária em torno das atividades da cultura popular proporciona a ampliação dos significados produzidos, relacionando experiências estéticas e sociais na construção de relações interativas mais sólidas, menos passageiras, proporcionando o desenvolvimento de uma audiência mais engajada com as práticas culturais que a envolve (Ribeiro, 2017, p. 53).

A propósito, a Ciranda do Sol, antes centralizada na figura do falecido mestre Mané Baixinho, é hoje conduzida e liderada por Mestra Tina, que além de contra-mestre de capoeira angola, é também mestra do Cavalo Marinho Infantil Sementes do Mestre João do Boi. O fortalecimento de relações “sociocolaborativas” (Ribeiro, 2019), através das práticas musicais, referido por Ribeiro (2017) é facilmente observável através de visitas ao bairro dos Novais nas apresentações e ensaios da ciranda e do cavalo-marinho, onde há uma interação construtiva entre gerações e o fomento de uma relação comunitária obtida pela manutenção da performance.

Ribeiro (2018) revisa pormenorizadamente as perspectivas teóricas sobre a performance na cultura popular identificando diferentes paradigmas de compreensão.

²⁷Romeiros da Guia (1962), dirigido por João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho trazer um interessante registro audiovisual do coco de roda na cidade de Cabedelo/PB, estudado por PIMENTEL (1978).

Como “performance reflexiva”, os fenômenos são entendidos como “integradores de comportamentos, significados, experiências e outros elementos que constituem a existência das comunidades culturais.” (Ribeiro, 2018, p. 279). Compreendida como “performance generativa”, a prática “pode negar, confirmar ou subverter dimensões socioculturais das quais faz parte e com os quais interage” (Ribeiro, 2018, p. 280). Já a “performance como resistência” tem como foco “as relações entre o caráter reflexivo e generativo da performance musical na produção de discursos de luta, buscando empoderamento dos grupos e a mudança de conceitos e comportamentos socioculturais. (Ribeiro, 2018, p. 281)

Essa compreensão da performance do coco e da ciranda como instrumento político na Paraíba é encontrada transversalmente em inúmeros trabalhos que tem o Quilombo do Ipiranga e o Grupo Novo Quilombo do município do Conde como universo de pesquisa, como os de Marques e Almeida (2022), Sampaio (2025).

Silva (2014 e 2017) e Silva Filho (2017) analisam a contribuição histórica, política e social da comunidade quilombola do Quilombo do Ipiranga para a construção de práticas educativas na perspectiva freireana da Educação Popular, tendo o coco como aspecto unificador nas lutas agrárias e identitárias. O espaço performático comunitário do coco nesse cenário será tratado pelo prisma das Artes Visuais em Barreto (2017), da Dança em Fideles (2020), da Filosofia em Oliveira (2022) e da etnomusicologia em Barbosa (2022), com a criação do termo “festa-performance”.

Em consonância com a noção de uma construção histórica “vista de baixo” do trabalho de Silva Filho (2022), Erivan Silva (2021), ao analisar as trajetórias de vida de Mestra Ana (Novo Quilombo) e Vó Mera (bairro do Rangel, João Pessoa), as identifica como “devires negras”:

Nesses processos, observa-se que o coco de roda vem gerando naturalmente protagonismos femininos negros que se expandiram a partir de uma “práxis da negritude”, que culmina para uma “desalienação autêntica” (Silva, 2021, p 132).

Outras publicações aproveitam a questão da transmissão oral do coco como possibilidade pedagógica nas salas de aula como Silva (2018), Sales (2022) e Santos, Rocha e Gomes (2017), e Queiroz (2014), ao abordar práticas da improvisação feminina na cultura popular, perpassa pela trajetória da paraibana Lindalva Emboladora,

Entre os trabalhos revisados até agora, o de Sara Melo (2011) traz um perspicaz olhar específico sobre as letras de coco e ciranda na Paraíba e sua correspondente representação desse ambiente criador e fecundador de histórias e trajetórias cotidianas dos mestres e mestras desses espaços. Partindo de uma noção de estudos culturais ampla que evita necessariamente a disciplinaridade, a pesquisadora escolhe esse repertório de canções como forma de entender a dimensão coletiva da imaginação desses (as) criadores (as) como compreensão da natureza circundante.

Ramo (2019, 2021), aborda a intersecção entre os espaços de prática do catolicismo popular com a formação do grupo Samba de Coco Zé Zuca na zona rural de Queimadas-PB, desdobrado no trabalho de Freitas (2014), com foco na educação patrimonial nesse contexto. Enquanto Travassos e Carvalho (2006) refletem sobre seu processo de elaboração do documentário “Serena serená: os caminhos do coco de roda e da ciranda na Paraíba (2006), por outra parte, Campos e Filho Lucena (2015) refletirão sobre a relação do turismo no Quilombo Caiana dos Crioulos, outro importante espaço de performance “de resistência” no território da Paraíba

Enquanto ainda é possível realizar pesquisas com uma grande quantidade de mestres e mestras vivos, alguns trabalhos foram desenvolvidos eternizando detentores do passado, como Mestre Jove, de Forte Velho (Santa Rita-PB), abordado em Lúcio (2001) e Santos (2011), e o Mestre Mané de Bia (2009)²⁸ da cidade de Santa Luzia, no sertão da PB.

O mesmo ocorre na ciranda com os Mestres João Grande e Cícero Cirandeiro²⁹ no trabalho de Pimentel (2004), um dos poucos exemplos de literatura específica sobre a ciranda da Paraíba para além das teses e dissertações que rondam a temática. Cícero (Várzea Nova – Santa Rita/PB), além de “tirador” de cocos e cirandas, dominava o ofício de construção de bombos e caixas, manipulando couro, e madeiras como o cipó, jenipapo, e utilizando o compensado para o bojo.

Nesse sentido, o espaço social paraibano, este *chão*, é integrador de diferentes ofícios e “artes” da coleção de práxis musicais do território. Convivi, por exemplo, em viagens e eventos com o Mestre Jurandir, do bairro de Alto do Céu em João Pessoa,

²⁸MANÉ DE BIA – Com o coco eu desafio o mundo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QH-DZa1d_fw. Realização: Maria Ignez Ayala.

²⁹Mestre Ciço Zabumbeiro – Cirandeiro de Várzea Nova (Santa Rita/PB). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uT4aVhyXCHw&t=9s>.

que atua há muitos anos como “gaiteiro”³⁰ em diversas tribos carnavalescas, e possui também uma trajetória de práticas no coco e na ciranda, tendo convivido o Mestre Carboreto, falecido em 2014, João de Olídio (João da Baleia), falecido em 2018³¹, ambos do bairro de Mandacaru em João Pessoa. A mesma transitoriedade entre práticas é observável no Mestre Luiz Cirandeiro, de São Miguel de Taipu-PB, que possui amplo domínio tanto do coco e da ciranda como do cavalo-marinho.

³⁰Gaita é o nome que recebe a flauta usada nos toques das tribos carnavalescas de João Pessoa, bem como nos toques indígenas do ritual do Toré do povo potiguara.

³¹Disponível em: <https://www.facebook.com/MuseuDoPatrimonioVivoDeJoaoPessoa/posts/salve-jo%C3%A3o-da-baleiaadeus-meu-povoque-eu-j%C3%A1-vou-me-emboranuma-despedidaat%C3%A9-as-pe/1432190396908303/>.

4 AS MANIFESTAÇÕES ESTUDADAS E SUAS MÚSICAS

4.1 Performance do coco e da ciranda

O coco de roda e a ciranda são danças que se desenrolam grupalmente em círculo. Em uma de suas modalidades de coco de roda, os chamados brincantes giram livremente sem dar as mãos³², em sentido horário alternando movimentos e giros sobre o eixo do próprio corpo, marcando o tempo forte do bombo com um passo para frente ou para os lados, com meneios do corpo para frente e para trás, ou para os lados. Nos cocos litorâneos, ditos praiheiros, especialmente dos grupos *Novo Quilombo* localizado Quilombo do Ipiranga, localidade do Gurugi, município de Conde, e do *Coco de Roda e Ciranda do Mestre Benedito*, em Cabedelo, litoral norte do estado, ocorre mais proeminentemente o movimento de umbigada entre pares de dançadores que se movem livremente no centro da roda. Na ciranda, os brincantes giram, em sentido horário de mãos dadas marcando com os passos o toque da “marreta” (baqueta da mão direita) do bombo, direcionando-se para o centro do círculo e levantando levemente os braços a cada ciclo de quatro batidas³³.

Particularmente na Paraíba, o coco e a ciranda, musicalmente distintos, estão entrelaçados nas instâncias de performance. É comum que os grupos alternem cocos e cirandas na mesma festa, e há mestres e mestras que divergem ao cantar a mesma música tanto como ciranda quanto como coco. Eventualmente presenciei situações de campo nas quais o toque do bombo marcava o coco, e o desenrolar da dança apresentava um misto de participantes dançando coco, com rodas de braços dados girando em ciranda, possivelmente por uma heterogeneidade de conhecedores e leigos à realidade tradicional das práticas. A proximidade entre coco e ciranda é trazida também por Melo (2010), e Callender (2013) sugere a possibilidade de que a escassez de estudos sobre a ciranda por parte dos pesquisadores mais antigos tenha se dado por uma confusão dos mesmos “com outra prática cultural, o coco, manifestação que

³²Nos cocos dançados na região da Borborema e Cariri há localidades (Gado Bravo, Congo, Queimadas) que alternam o giro solto sem mãos, geralmente associado a pisadas, ou trupé, com a dança em pares de mãos dadas.

³³Performance da Ciranda e Coco da Aldeia Estiva Velha (Marcação/PB) em terra indígena. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cn8DzY-UnLE>.

desconhece fronteiras rígidas com relação à ciranda e que, às vezes, é praticada conjuntamente por seus integrantes.” (Callender, 2013, p. 124)

Cabe ressaltar que nesse ponto específico que este trabalho trata do coco especialmente na expressão do coco de roda, no seu contexto de brincadeira tradicional. O coco gravado amplamente difundido a partir dos anos 1950 nas obras de Jackson do Pandeiro ou Jacinto Silva (José, 2021) adquiriu, sobretudo, um formato, estilizado, de canção em sintonia com mercado fonográfico e radiofônico brasileiro. Aqui não será possível revisar com atenção a grande genealogia de participação do coco na fonografia brasileira, ainda que a mesma seja de grande interesse.

A instrumentação do coco de roda pode variar de acordo com o território de cada grupo. Na Paraíba, comumente podemos encontrar um trio básico, tanto para o coco como para ciranda: o bombo (zabumba, ou bumba), a caixa e o ganzá. Essa formação é muito comum no Litoral, Zona da Mata e Brejo. No entanto, podemos encontrar a presença do triângulo e até de outros tipos de tambores, como o pandeiro (não é utilizado na ciranda). Como exemplo dessas variáveis, no coco da região do município de Gado Bravo, no Cariri³⁴, a instrumentação típica encontrada é geralmente um quarteto com caixa (de pele sintética), triângulo, ganzá e pandeiro. Já no grupo Samba de Coco do Mestre Zé Zuca, da cidade de Queimadas, no Agreste, o mestre Geraldo Preto, por vezes, toca seu zabumba sem o uso do bacalhau, empunhando o microfone com a mão esquerda. Nesse grupo é também notada a presença do uso de pratos de choque na instrumentação, como nas bandas de pífano, ou “cabaçais”, provável herança de uma instrumentação marcial. É também importante ressaltar que o número de ganzás e bombos não é estável, podendo haver mais de um tocador/a por instrumento.

Romeiros da Guia (1962), filme dirigido por João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho, traz um interessante registro audiovisual do coco de roda na cidade de Cabedelo/PB, estudado por Pimentel (1978). No vídeo podemos ver cantadores, tocadores e brincantes em performance muito similar à realizada nos dias de hoje,

³⁴O dossiê digital, elaborado por Leal Neto (2021) é um ótimo guia para descobrir o coco realizado nessa região. Disponível em:
<https://readymag.website/arupema/2917487peloscaminhosdococoderodadegadobravo/>.

tanto no que tange a instrumentação (caixa, bumbo, ganzá e vozes) quanto nos movimentos de roda e umbigada.

As alfaias e os bombos de coco podem ser construídos do bojo da macaíba. Diferentemente da espécie exótica de palmeira que dá o Coco verde, a palmeira nativa **macaúba-barriguda** (*Acrocomia intumescens*), conhecida como macaíba é a árvore utilizada para a construção de vários instrumentos das práticas musicais da região nordeste. Podemos citar as alfaias, bombos, caixas de coco, e ilus. A manipulação de madeiras nativas pode indicar um conhecimento ancestral dos povos originários incorporado na cultura dos instrumentos de coco. Os bombos, juntos aos maracás, são instrumentos usados atualmente nos rituais de Toré dos Potiguara, na Paraíba, por exemplo. Alguns desses indígenas são construtores de bombos, como Mestre Tonhô, da aldeia São Francisco e Mestre Miguel, ambos residentes dentro dos domínios de de Baía da Traição-PB. Na imagem abaixo, foram registrados em 1938, os músicos do Toré da Aldeia São Francisco, existente até hoje com suas práticas rituais.

Figura 12 – “Instrumentos do Toré e Cabaçal de São Francisco/Vitalino José”, S.Francisco, Vila de S.Miguel, Mamanguape (PB), em 11/05/1938



Fonte: Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 – Centro Cultural São Paulo.

Alguns exemplos musicais presentes na tese são de áreas contíguas a Paraíba, como os cocos de Olinda ou da Mata Norte Pernambucana, para oferecer uma ideia de que mesmo próximos e emparentados em suas motivações de canto, os cocos tem de fato uma identidade instrumental muito clara. Em Olinda, é marcante a presença da sonoridade do já referido *ilu*³⁵, com a alfaia realizando frases percussivas diferentes do estilo paraibano de acompanhar o coco no bombo.

O “*ilu*”, instrumento utilizado nos rituais nagô do candomblé, dito “Xangô” do Recife e nos terreiros de jurema e umbanda, faz parte da instrumentação da região de Olinda e adjacências, como por exemplo no Coco do bairro Amaro Branco, o Coco do pneu, e o do grupo Bongar, associado ao terreiro Ilé Axé Oyá Meguê, nação Xambá. O mesmo ocorre com o Agbê (xequerê). Nos terreiros de Jurema da Paraíba que visitei, também vi o *ilu* sendo tocado em cocos/pontos.

Tanto os bombos, como as alfais e *ilus* recebem peles de animais (bode, carneiro) que são esticadas (com cordas, no caso dos bombos e alfaias) para chegarem à afinação ideal. Essa prática é o que Capistrano de Abreu (1982) chamou de “civilização do couro” e que ainda permanece como uma tradição nordestina, muito embora alguns grupos usem instrumentos confeccionados em metal com peles sintéticas de nylon.

Cícero Cirandeiro, de Várzea Nova-PB, em documentário³⁶ produzido durante o projeto de "Oficinas Para Salvaguarda das Bandas Cabaçais" (IPHAN), desenvolvido em 2010 ensina o ofício de construção de bombos e caixas, manipulando couro, e madeiras como o cipó, jenipapo, mas utilizando, desse vez, o compensado para o bojo. Teca (2022)³⁷ diz que os bombos eram também feitos das caixas de bacalhau do porto de Cabedelo.

Quanto às baquetas ou marretas, a madeira panã ou cortiça (*Annona glabra*) é uma das madeiras utilizadas pelas populações litorâneas que tem os manguezais e maceiós próximos. Além desta, Mestre Eufrásio, do Coco de Barra de Mamanguape me relatou que usa a madeira cupiúba para suas marretas. Dona Senhorinha, líder do grupo de Coco de Barra de Camaratuba canta “Fui no mangue pegar caranguejo / também encontrei um tronco de panã / pra fazer a minha marreta / pra tocar zabumba

³⁵Coco do Amaro Branco - Com vontade de meter. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ku4QkzD6gE8>.

³⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uT4aVhyXCHw>.

³⁷Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZkDtCP_DFXA&ab_channel=SaberesemRoda.

até de manhã.” Em minha interlocução na pesquisa, vim a descobrir, através de Arthur Costa, que esse coco, que caiu no gosto de Senhorinha, foi tirado originalmente por Israel Lucena nos cocos brincados com o grupo de Zé Cutia, em Jacumã. Por ser meu companheiro no Maracatu Quilombo Nagô, pude confirmar a informação junto ao próprio Israel, que revelou-me adaptar o final do coco, de acordo ao lugar que era tirado, substituindo “em Jacumã” por “até de manhã”, quando não se encontrava naquela praia.

Quanto aos toques do bombo, ou “pancadas”, é possível de fato observar que cada tocador de bombo vai, de fato, imprimir, criativamente algum tipo de personalidade na maneira de acompanhar as vozes, sendo muito difícil precisar rítmicas categóricas para grandes territórios. Assim como ocorre com referido Biu Neguinho em Arcoverde-PE, na Paraíba também é possível associar toques bem específicos a seus tocadores, como o “coco martelado” praticado pelo falecido Mestre Zé Cutia, da praia de Jacumã, município do Conde-PB, um toque muito admirado e estimado no território.

Alguns outros nomes de toques de bombo escutados no território paraibano, foram “abainado”, “barrufado”, “praieiro” para o coco. E “faceira”, “rebumbada” para a ciranda. A marreta e o bacalhau (baqueta mais fina e maleável, podendo ser sintética ou de madeira, como os galhos de goiabeira) podem ser tocados juntos na mesma pele superior do bombo ou em peles separadas (marreta na superior, e bacalhau na inferior). Alguns músicos se destacaram pelo grande volume que tiram do zabumba, como Naelson, do Coco de Forte Velho, por exemplo. Com os músicos dos cocos de Cabedelo e do Quilombo do Ipiranga há um diálogo muito interessante entre os bombos tocados simultaneamente, que se respondem e complementam, formando uma resultante sonora muito interessante, possível de ser apreciada nos fonogramas de ambos os grupos, apreciados ao longo do trabalho.

Além do bombo, um dos instrumentos mais identitários do coco é o ganzá³⁸, como genealogicamente recupera Sandroni (2010):

³⁸No maracatu de baque virado, como em algumas outras práticas, o ganzá é chamado de “mineiro”.

Durante as pesquisas realizadas por Mário de Andrade em 1929, o ganzá aparece de maneira destacada como instrumento de acompanhamento dos cocos. O grande cantador de cocos potiguar Chico Antônio, por quem o autor de *Macunaíma* terá uma verdadeira paixão artística, e sobre quem escreverá muitas vezes, se acompanhava com um ganzá. O livro que Mário de Andrade projetou escrever sobre música do Nordeste iria se chamar *Na pancada do ganzá* (Sandroni, 2011, p. 53).

Além de Chico Antônio que “embolava” com o ganzá, como se pode escutar no fonograma indicado no rodapé, outras célebres vozes “ganzarinas”³⁹ são o trio⁴⁰ de irmãs chamadas “Ceguinhas de Campina Grande”. Se escutamos a gravação de Chico Antônio “No balanço do ganzá”⁴¹, e os registros das “ceguinhas”, dificilmente poderemos esquivar uma associação à sonoridade da música indígena acompanhada de maracá. O pesquisador Vanildo Mousinho Marinho (2016) destaca que emboladores antigos como Aleixo Criança (fotografado e registrado na “Missão” de 1938), além de Dedé e Toinho da Mulatinha, e o próprio Cachimbinho, usavam o ganzá para acompanharem-se na prática dos improvisos nas emboladas de coco⁴².

A “Missão” de 1938, na praia de Tambaú, em João Pessoa, em 30/03/1938 flagrou a presença do ganzá em ação. Segundo Carlini (1995), “o Chefe da expedição registrou somente três fotogramas: dois, mostrando o tocador de ganzá do grupo, identificado por João Fulô, em atividade; e o outro, com detalhes dos solistas de dança, em um coco de parelha. (Carlini, 1995, p. 98).

Não é possível saber se o “ganzarino” João Fulô seria quem aparece na foto à seguir, ou outro homem que figura ainda em uma terceira foto, também o segurando um ganzá na mão. Segundo Carlini (1995):

³⁹“Ganzarino” é o termo utilizado para quem balança o ganzá.

⁴⁰Atualmente, apenas duas delas são vivas.

⁴¹Chico Antônio – “No balanço do ganzá”.

Disponível em:

<https://www.sonsdasvertentes.ufsj.edu.br/tacape/no-balan%C3%A7o-do-ganz%C3%A1>.

Mário de Andrade compreendeu o movimento cíclico do ganzá no que chamou de “compasso unário: “Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na “pancada do ganzá”, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável, tais sutilezas certas feitas que a notação erudita nem pense em grafar, se estrepa. (Andrade, 2015, p. 316).

⁴² O trabalho do autor (Marinho, 2016) é uma importante fonte para a genealogia da embolada na Paraíba

O grupo de coquistas da praia de Tambau era integrado por indivíduos provenientes de várias zonas próximas à capital João Pessoa. Esse grupo de 31 informantes foi convocado às vésperas do trabalho de gravação e filmagem, pela modesta soma de 5\$000 réis por cabeça, por solicitação do Chefe Missão ao colaborador – João Medeiros Frazão”

Um futuro estudo, com consulta presencial às anotações contidas nas cadernetas de campo, no Centro Cultural São Paulo, se mostra uma interessante proposta de pesquisa para cotejar os fonogramas, fotos e vídeo registrados nesse dia, com a descrição dos colaboradores e possíveis comentários sobre os tipos de coco (coco martelo, coco de embolada, coco de pareia, coco de roda, coco solto, coco de palmas) que realizavam, uma vez que tais informações não estão disponíveis *online*. Aproveito esse passeio histórico pelas antigas areias de Tambaú para refletir que, eventualmente, uma cópia do material físico ou digitalizado poderia estar também alojada na Paraíba, e poderia suscitar uma maior educação patrimonial por parte do Estado, permitindo a pesquisa e uma maior vinculação com seus espaços de pertencimento, uma vez que foi talvez o lugar com maior número de registros, tanto na capital como no interior, devido à colaboração institucional (Carlini, 1995) que teve à época:

A quantidade de melodias e manifestações musicais documentadas nos discos, filmes e fotografias, durante toda a estadia da Missão no Estado da Paraíba, supera a marca de 760, envolvendo cantos de pedintes, aboios, cocos, catimbós, cabocolinhos, reis de Congo, entre várias outras (Carlini, 1995, p. 61).

Figura 13 – Apresentação de coco



Fonte: Acervo das Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 – CCSP.

Figura 14 – Apresentação de coco



Fonte: Acervo das Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 – CCSP.

Em Alagoas, outro chocalho foi incorporado ao coco, a chamada “bizunga”:

Figura 15 – Bizunga – Foto extraída da página “Rede Sociocriativa do Coco de Roda”, de Alagoas



Fonte: <http://www.redecocoderoda.com.br/h3/>.

Mukuna (2006) escreve que na África:

A distribuição do chocalho de cesto *dikásá* – pl *mákásá*-, é muito rara nas sociedades africanas, e no Congo sua concentração parece ser principalmente na região de Kasai, de onde deve ter alcançado apenas a área costeira, através da zona Congo-Angola, e as regiões vizinhas. Entre os lubas, ele esteve inicialmente associado com cerimônias para gêmeos, mas com o tempo passou a assumir o papel de chocalho de cabaça em vários outros conjuntos circunstanciais, como *bipwidi*, *madimba* e *bisanji* (...) (Mukuna, 2006, p. 137).

O etnomusicólogo discorre sobre as crises no núcleo de existência dos indivíduos e grupos africanos trazidos para o novo continente com o evento colonial, provocando a obliteração de seus valores étnicos, como a ruptura da expressão ritual de invocação cerimonial dos instrumentos em seu contexto original, para outro mais profano no Brasil. Nessas encruzilhadas, algo se rompe, mas algo muito simbólico parece permanecer nos sentidos do fazer musical afro-brasileiro, em ritualidades atualizadas.

O atributo da umbigada nos faz refletir, novamente, sobre as ressonâncias das dinâmicas corporais da afrodíaspóra, encontrando pontes sobre o atlântico negro com outras terras tocadas pela colonização, como Cabo Verde, e sua manifestação da Kola San Jon, também com movimento de umbigada. Revisando os trabalhos *Samba de*

Umbigada (1961) de Edison Carneiro, e de outros teóricos, o etnomusicólogo congolês Kazadi Wa-Mukuna (2006) afirma que:

[...] a coreografia da umbigada assemelha-se à de uma dança de roda conhecida de várias tribos (*mbenga e lutuku*, entre os lubas) ao redor da bacia do Congo, sempre executada por um grupo misto, ao luar. No final do século veio a ser considerada, em Kinshasa, como precursora da música moderna do Congo pelo nome de *abgaya* (Mukuna, 2006, p. 81-82).

Nas fotografias realizadas na zona rural de Itabaiana pela “Missão”, em 30/05/1938, é possível ter um registro antigo desses movimentos de aproximação e afastamento no interior da roda que até hoje são observados nas instâncias de pesquisa.

Figura 16 – Coco – Itabaiana – 1938



Fonte: Acervo da “Missão” – 1938 – Centro Cultural São Paulo⁴³

⁴³Foto de Itabaiana 1938. Disponível em: https://acervoccsp.art.br/wp-content/uploads/tainacan-items/125825/132152/MPF_0230.jpg

No filme⁴⁴ silencioso, registrado na referida ocasião em Tambaú, em João Pessoa (30/03/1938), de duração aproximada de 3 minutos, é possível ver, além dos movimentos atuais de meneios típicos da umbigada e do giro da roda circundante, desafios de pares de dançarinos em rodas menores sem giro, com participantes batendo palmas e esfregando as mãos, possivelmente a modalidade de “coco de pareia”, ainda talvez, o “coco de palmas”.

Atualmente, há, também, movimentos performáticos específicos de algumas comunidades, como a da zona rural de Queimadas-PB, nos sítios Capoeiras, Verdes, Sulapa e Campo Comprido, do “Samba de Coco de Zé Zuca” (na figura 17 usando pratos de choque na instrumentação). Lá os participantes realizam momentos do chamado *Coco furado*, uma dança similar ao movimento de desafio corporal do *maguio* (mergulho), presente no cavalo-marinho da Zona da Mata da Paraíba e Pernambuco.

Figura 17 – “Samba de Coco de Zé Zuca” (Queimadas-PB) no II Encontro de Coco de Roda, Ciranda e Mazurca da Paraíba, em Barra de Mamanguape em 2023⁴⁵



Fonte: Acervo da pesquisa.

⁴⁴Filme – Praia de Tambaú 1938 – Missão de Pesquisas Folclóricas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1UV0FrZ3Kf4>

⁴⁵Note-se o uso de pratos de choque na instrumentação.

Por outra sorte, o Coco de Roda do município do Congo-PB não utiliza instrumentos e o ritmo do canto e da dança é marcado com palmas e batidas dos pés dos brincantes. Na dança desse grupo, com a mestra centralizada no meio da roda, os movimentos são feitos em duplas que trocam de pares com a mudança da estrofe para o refrão dos cocos. Essa manifestação reúne diferentes tipos de organização de pares, ora soltos, ora de mãos dadas, como também no arranjo dos versos e do canto, além das pisadas e coreografias como, por exemplo, a *Marcha dos caranguejos* e o *Cavalo* (marcha), reservado para o final da brincadeira por seu andamento mais rápido e festivo.

Nessa região, que compreende o agreste e o cariri pernambucano e paraibano, o uso do chamado trupé (pisadas) passa a ser bastante presente para definir a identidade das brincadeiras. Será encontrado no ambiente da chamada Mazurca, modalidade de coco, que ainda carece de uma melhor definição e estudo, especialmente no território paraibano (Mazurca de Santa Catarina, Coco de Mazurca do Congo, p. ex.). A Mazurca do Alto do Mondé (Camocim de São Felix), a Mazurca Pé Quente (Caruaru) e Mazurca de Agrestina são tratadas no trabalho de Sales (2015)

Ainda em Sales (2015), na seção “Mazurca numa perspectiva etnomusicológica”, Fernando Antônio Ferreira de Souza considera a contribuição indígena na brincadeira:

Um dado importante das localidades circunvizinhas das comunidades de mazurqueiros têm origem indígena, e porque não considerar uma possível influência da linguagem expressiva nativa como definidora de modos de dançar, de jogar o corpo, de articular palavras, de dinamizar a brincadeira (Sales, 2015, p.66).

Várias modalidades de danças de pares e de trupé estão presentes também no território de Alagoas. No site Rede Sociocriativa do Coco de Roda, a pesquisadora alagoana Telma César Cavalcanti (2018), indica uma possível e conhecida funcionalidade atribuída à movimentação das pisadas na dança do coco, bem como de uma vinculação do trupé à sonoridade dos cavalos:

Mestre Verdelinho dizia que, por ocasião das tapagens de casa de pau-a-pique, os dançarinos competiam entre si para ver quem conseguia manter por mais tempo a pisada, isto é, o “trupé”, nome dado ao sapateado do coco (uma corruptela de tropel, referente às

passadas de cavalo). Além do domínio do repertório, eles também exercitavam a improvisação sobre as células rítmicas, padrões dos trupés que eram vários e com diferentes nomes: cavalo manco, sete e meio, xipapá, quarenta, quarenta arrebatado, trupé repartido, miudinho (Cavalcanti César, Telma S/data).

Na websérie “Cocos de Alagoas” (2021) do canal da “Rede Sociocriativa de Coco de Roda”, as indígenas Kariri-Xocó⁴⁶ corroboram o uso do canto nos processos de “tapagens” das casas de barro, e conforma comenta Iracema (2021), os “rojões” - como o Røjão da Onça, “Ô iaiá olha a onça / Na ponta da areia / A onça lhe pega / E arranca as ‘ureia’” - eram cantados como desafio e chamamento ao trabalho comunitário: “Se eles tivessem numa roça trabalhando e aquele batalhão tivesse lá 10, 12 pessoas. Ali tinha 3, 4 que ficava, tipo, com preguiça (...) aí eles começavam ‘vamo desafiar?’, aí eles cantavam o Røjão da Onça. (Iracema, 2021). Islaynne Pires, que aparece no vídeo, apresentou-se no já referido “Festival Garapirá”, em 2024, em Baía da Traição-PB.

Assim como no trabalho cantado das “Destaladeiras de fumo de Arapiraca” (Figueiredo; Lühning, 2018), no Quilombo Caiana dos Crioulos (PB), o coco “Uma boa farinha / Tem que ser com tapetinho / Quem entende de farinha / Venha peneirar aqui” é outro exemplo das relações de performance de canto de outras práticas de trabalho comunitárias com o cantar “em festa”. É assim que o saber do chão “barro” que vira morada, ou o saber “macaxeira”, que vira “farinha” e alimento está entrelaçado ao saber “cantar coco”.

Figura 18 – Casa de Farinha de Caiana dos Crioulos (2022)



Fonte: Acervo de pesquisa.

⁴⁶Cocos de Alagoas – Cantadoras de Røjão Kariri-Xocó. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=faEu81YGbBg>.

O relato das paraibanas Mestra Ana e Vó Mera, trazido por Erivan Silva (2021) dão conta de uma continuidade indissociável entre as instâncias de brincadeira e os momentos cotidianos. O bombo e o ganzá se calam, e o coco cessa em algum momento da festa, mas segue reverberando na vida de quem o pratica, em um caminho cíclico:

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 [...]” (Silva, 2021, p. 21).

4.2 Corpo da voz: corporalidade e centralidade da voz no fazer musical, autoralidade em performance

4.2.1 Tiragens, respostas e motes

O universo do coco e da ciranda é um domínio no qual tudo, de uma forma ou de outra, emana diretamente da voz. Seja no seu repertório, difundido ao longo das décadas, quando a voz é o veículo de transmissão, como também na representação histórica de sua trajetória, narrada em grande parte pelas vozes dos fazedores e fazedoras, a vocalidade é central.

Vilas (2017) defende que o termo oralidade alude apenas ao fato de que o meio de transmissão não é a escrita, “enquanto que, ao falar de vocalidade, o foco está na voz e afirma valores próprios que aludem à corporeidade dos participantes.” (Vilas, 2017, p. 387) Entendendo a vocalidade como um conceito que articula dimensões sociais, históricas e culturais das vozes, sendo estas “produzidas socialmente, isto é, em um tempo e espaço culturalmente determinados” (Vilas, 2017, p. 387).

Segundo Amanda Weidman (2015, p. 234), a ideia de que “os aspectos sonoros e materiais da voz são separáveis e subordinados ao seu conteúdo referencial ou mensagem” está na base da relação binária de compreensão sobre a voz a partir das tradições linguísticas e metafísicas do imaginário ocidental, criando oposições como “humano versus animal; linguagem versus música; masculino versus feminino”.

Mesmo compartilhando do reconhecimento da complexa teia de relações entre voz material e discurso, em que “uma única ‘voz’ pode, na verdade, ser produzida coletivamente” (Weidman, 2015, p. 237), ou ainda de que a suposta vinculação de uma voz a uma identidade ou a uma única pessoa “ignora o fato de que os falantes podem ter muitos tipos diferentes de relações com suas próprias vozes ou palavras” (Weidman, 2015, p. 237), a vinculação das vozes poéticas na articulação material das músicas aqui estudadas será muito cara para o reconhecimento de identidades individuais marcadas de expressão (ainda que reflitam práticas vocais socialmente compartilhadas e transmitidas) e seus respectivos capitais simbólicos.

O canto responsorial alternado entre solista que *tira* a pergunta ou *tiragem* [T] (Do Coco, 2021, p. 213), e o grupo de dançadores e tocadores, que cantam a *resposta* [R], é a relação marcante do corpo em movimento com o som poético vocalizado no coco e na ciranda. Performativamente, por serem manifestações tradicionais calcadas majoritariamente na vocalidade, o coco de roda e a ciranda da Paraíba precisam ser refeitos por seus cantores e cantoras a cada oportunidade de performance. Até aí, não há nada de novo com relação a outras músicas, mas existe uma notável diferença entre músicas com uma memória vocal, e as músicas com uma memória escrita (ou hibridamente constituída) e fonograficamente documentada.

Enquanto é impensado que “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso possua inúmeras versões⁴⁷ com melodias e letras variantes, por estar amarrado à escrita e à gravação, nos cocos e cirandas é justamente a falta da certeza que constitui a alegria da criação, a possibilidade de reinvenção desamarrada. É um pouco o desafio e a graça dessa música, a sua natureza sempre variante em melodias, letras e ritmos para uma “*mesma*” música, recriada pela memória e pela voz.

No contexto da poesia oral europeia medieval, (Zumthor, 1993, p. 143) entende a tradição como “série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo”. O autor avança sobre a natureza variante da arte performática oral:

Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela se assegura. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de suas variações (Zumthor, 1993, p. 143).

⁴⁷Não ignoro, obviamente, as muitas possibilidades de arranjo ou interpretação que se estabelecem. Me refiro as relações mais estáveis entre melodia e letra.

O domínio do que varia é conceituado pelo autor como a “movência dos textos” (Zumthor, 1993, p. 144). No universo do coco, tal movência está retratada na ocorrência de cocos e cirandas com melodias similares e versos divergentes (e vice-versa), em pontos geográficos distintos. Está também, na transitoriedade concreta de territórios e autoridades explicitadas no corpo das letras: “Meu sabiá que cantou no olho da jaqueira / Essa ciranda eu trouxe do cariri” ou ainda “Essa ciranda quem me deu foi Lia, que mora na ilha de Itamaracá” (Baracho) / “Essa ciranda quem me deu foi Loura, aquela beleza é de Nazaré” (Odete de Pilar).

São muitos os motes (ou assuntos, motivos, arquétipos) dos cocos e das cirandas, suas letras contam seu tempo e suas práticas. Podem ser mesmo um testemunho de sua época de criação, se vinculam ao seu “chão”, e revelam, portanto, “sua idade”. Em “Balão alemão” (Coco Novo Quilombo), escuta-se:

Tava num pé de caju

Vi uma réstia no chão

Botei os olhos pra cima

E vi o balão alemão

Assim como em “Zepelin quando passa” (Coco de parelha)⁴⁸, o coco faz uma provável referência aos dirigíveis Zeppelin que na década de 1930, saíam e aportavam em Recife, em rota internacional.

Já os versos cantados de Dona Emília (2021), do Coco de Mazurca do Congo (PB), unem em poucas linhas a aquarela de cores ocasionada pela chuva, dilemas de amor e a inusitada presença da Coca-Cola:

⁴⁸Coco de parelha – “Zepelin quando passa” - 30.03.1938 / Tambaú – Missão de Pesquisas Folclóricas - https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/coco-de-parelha-zepelin-quando-passa/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=0&source_list=term&source_entity_id=3970&ref=%2Fpalavra-chave%2Ftambau%2F%3Fperpage%3D12%26view_mode%3Dmasonry%26paged%3D1%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription%26fetch_only_meta%3D.

Caiu três pingo do céu
 E pintou chão de amarelo
 Resto de coca eu não bebo
 Amor de dois eu não quero

Podem ser poesia de rima rápida entre manufatura do mel e relações de classe e trabalho, e um Chevrolet para o patrão: “pra fazer rapadura e fazer mé / pro patrão vender pra comprar um Chevrolet”. Sobre esse coco *O Gemedor*, é interessante notar algo com respeito à sua possível autoria. No documentário *A Raíz do Amor* (Paraíso, 2013), esse coco, aparece com autoria creditada a Assis Calixto do grupo Coco Raízes de Arcoverde, nos créditos finais. Foi também gravado em 1956 pelo olindense Gilvan Chaves, aparecendo como compositor. Sem uma pesquisa profunda, não é possível saber se essa era uma composição original de Gilvan, ou se era um coco da tradição popular que foi incorporado primeiro pelo músico em 1956, e depois por Assis Calixto. Ou ainda, se os créditos indicam erroneamente a autoria a Assis, sem que o mesmo a reivindique.

A referida “movência” dos textos na poesia popular dos cocos na Paraíba é observável quando comparamos cocos anotados no passado, com exemplos cantados nos dias de hoje. O coco n. 204 - “Bumba, chora” em “Os Cocos” foi colhido, em 1929, por Mário de Andrade da “Sra. Adhemar Vidal”, que era Maria do Céu Lins Vidal (Marques, 2021): Minha mãe, eu vou prá escola / Aprender a ler, e a tocar viola! (Andrade, 2002, p. 261) No coco no. 205 - “Ei, bumba, chora” (s/ informante identificado) temos: Meu bumba foi pra escola / Aprender a ler com alegria (Andrade, 2002, p. 262)

Já quando escutamos “Chora meu bumba, chora meu bumba, chora [T] / Eu vim de Itapissuma, aprender ler e tocar zabumba. [R]”⁴⁹ cantado pelo grupo “Novo Quilombo”, o coco se ancora em um “chão”⁵⁰ declarado migrante específico, e quem vai a escola é o mesmo “bumba” transfigurado no próprio cantador que não mais vai para aprender viola, mas para aprender a ler, em um deslizamento de significados.

⁴⁹Coco de Roda Novo Quilombo – Da Brincadeira à Resistência. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aELmjaF9uzU>

⁵⁰ Itapissuma é uma cidade próxima à Ilha de Itamaracá e Igarassu, em Pernambuco.

Os cocos podem até mesmo descrever hábitos alimentares das populações em um contexto de escassez, como na célebre ciranda *Serena, serená* de Odete de Pilar (PB): “Menina casa comigo / que tu num morre de fome / no mato tem berdruega [=beldroega] / no roçado [majom gome] ô serená.”. Em entrevista⁵¹, Odete diz que os mais antigos, “eram muito sabidos” e usavam essas “verduras” para sua alimentação e condimentação dos pratos. Esse atributo evidencia um possível saber mais profundo sobre o uso das plantas e ervas nativas pelas populações do território ou trazidas a ele.

Segundo a Embrapa⁵², o Major-gomes (*Talinum paniculatum*) de nomes populares cariru, João-gomes, língua-de-vaca, benção-de-deus é uma planta extremamente rústica e adaptada a solos de baixa fertilidade que apresentar alto teor de proteína (22 % na matéria seca), possuindo elevado teor de potássio e de zinco. Já a Beldroega (*Portulaca oleracea*), de nomes populares maria-gorda, berdolaca é citada, em termos nutricionais, como hortaliça rica em vitamina C, além de possuir altos teores de magnésio e zinco. O uso das chamadas PANCs (Plantas Alimentícias Não-Convencionais) vem sendo incorporado a partir desse saber que emana do povo (Aurino, 2023). Temos um caso de literal “saber do chão” plantado, que fecunda diretamente nas letras de coco.

Há muito humor também: “Eu perguntei a velha / ô velha tu queres casar? (tiragem) / A velha deu uma risada / quá quá quá quá (tiragem)” (Coco Novo Quilombo – Conde – PB). E também muito pouco dele, no grito dos escravizados: “Corresse nego, corresse / Com medo de apanhar (tiragem) / Lá vem a barra do dia / Será o dia, será? (resposta)”. (Quilombo Caiana dos Crioulos – Alagoa Grande-PB)

Dessa forma, em linguagem transitiva, como meio de transformação do seu universo social, os cocos e cirandas podem ser entendidos como uma “*resposta ao mundo*”, uma necessidade dos criadores de materializar propositivamente dilemas éticos, vivências de discriminação racial, suas práticas de trabalho, expressões afetivas, a surpresa dos dias: todo seu universo circundante em som.

⁵¹Curiosidade – Serena Serena. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cuRk_hZqVx0

⁵²Major Gomes. Disponível em:

<https://www.embrapa.br/hortalicas/busca-de-publicacoes/-/publicacao/1071175/hortalicas-nao-convencionais-hortalicas-tradicionais-major-gomes> / <https://www.embrapa.br/hortalicas/busca-de-publicacoes/-/publicacao/1071378/hortalicas-nao-convencionais-hortalicas-tradicionais-beldroega>.

. Na perspectiva responsorial aos fenômenos da vida, o ato de cantar ou compor um coco ou ciranda é descrito com o verbo *tirar*, análogo ao coco que é tirado, colhido do pau (árvore - coqueiro) ou com a raiz ibérica do verbo tirar, que no espanhol significa “lançar”, “jogar”.

4.2.2 Recado

Com relação à escolha do coco a ser cantado no "calor da roda", a música pode operar como um recado a ser transmitido para todos que participam da performance. Essa noção de funcionalidade aparece nos relatos das *tiradoras* como Dona Lenita, Ana (Quilombo do Ipiranga – Gurugi, Conde) e Edite (Quilombo Caiana dos Crioulos – Alagoa Grande) no trabalho de Melo (2011) e na publicação da própria Ana do Coco (2021):

Tinha um coco que ela cantava que era do Quilombo do Ipiranga: No quilombo do Ipiranga mangueira não bota mais/ mode a largata dandoca que sua fome é demais/ Eu vou chamar Jurandir para comprar formicida/ para matar a dandoca ô que largata atrevida. E aí eu já me ligava, quando eu olhava para mesa do lanche estava o povo em cima comendo tudo e eu ia para lá dizer “pessoal, esse lanche aqui é do grupo que tá se apresentando”. Ela mandava aquele recado para mim e o outro era um dedizer assim “bota barro na parede/ quero ver cair o pó/ aqui de dentro dessa sala/ quanto mais sério melhor” aí eu já ficava ligada, era um alguém querendo brigar, era um bêbado caindo por cima do povo era algum rapaz com alguma mulher e aí eu já ia, tirava o bêbado no meio das pessoas e lá vai... então é um recado né? (Do Coco, 2020, p. 214).

A grande popularização recente das festas de coco no Quilombo do Ipiranga, especialmente nas camadas universitárias, promoveu um incremento no público que acode a esse ritual afrodiaspórico ancestral. Os versos cantados por Ana⁵³ “Eu vim cantar coco de roda, zabumba de corda/ Uma caixa e um ganzá/ Por favor, ‘faste’ mais um pouquinho / Que eu quero um espaço pra me apresentar” refletem uma tentativa de organizar o espaço da festa:

⁵³Festa do Coco Novo Quilombo – Minuto 7.

Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=novo+quilombo.

Incomoda, sabe... incomoda porque a gente quer ver as crianças, a gente quer ver os jovens, quer ver os idosos, mas Dona Zefinha de Muriçoca tem oitenta e tantos anos e tem hora que as pessoas estão empurrando a bichinha, sabe? As loucuras, todo mundo dançando a mesma coisa doida; e as meninas às vezes botam a saia na mão e já querem ir embora, pois as pessoas não deixam elas dançarem e tomam conta da roda (Do Coco, 2020, p. 215).

Edite (Melo, 2011) revela que o coco pode significar, também, um recado para os participantes da roda de que a mulher que acaba de entrar na roda é casada: “Aliança no dedo da moça, olha lá como ela alumeia / Alumeia, alumeia, alumeia, olha lá como ela alumeia / Aliança no dedo da moça, olha lá como ela alumeia / Alumeia, alumeia, alumeia, brejo de areia”. Esses mecanismos são compartilhados em outras práticas afrodiaspóricas brasileiras como, quando segundo Lucas (2014), a “prontidão para agir ou responder às circunstâncias” tanto internamente como entre grupos, é definida pelos congadeiros como “pôr sentido” (Lucas, 2014, p. 151). Essa possibilidade de transmitir informações, expor desejos, remarcar valores é “herança da correspondência íntima e profunda entre as palavras cantadas e as falas instrumentais, com seus conteúdos e suas vocalidades/sonoridades específicas” (Lucas, 2014, p. 152).

Essa mensagem codificada no coco é entendida como um lamento secreto articulado em uma brincadeira comunal: “Era um recado, né? Que antigamente, eles não podiam, eles como escravos, eles não podiam desabafar com o senhor. Eles desabafavam em lamento, de noite, ali brincando (...)” (Dona Lenira, In: Cabral, 1997)⁵⁴ Da mesma forma como “no canto de jongos, a competência revela-se na manipulação de camadas subterrâneas de sentido do verso.” (Travassos, 2014, p. 133) Essa capacidade teria sido “estratégica nas senzalas e nos pós-abolição pela capacidade de excluir quem não a compreendia, (Travassos, 2014, p. 137) como articula Mestra Ana na realidade paraibana:

“Qua ti lê lê/ Qua Qua/Cheguei agora/Um pé na meia/Outro de fora” então ele quis dizer que estava desconfiado com alguma coisa que estava acontecendo ali. E esse coco a gente acreditava que eram os escravos mandando recado de um para o outro sem que o senhor de

⁵⁴Documentário “A brincadeira dos cocos (Jacumã, Gurui, Cabedelo e Forte Velho) – 1997”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kU6uRYLsHPo>.

engenho entendesse o que eles estavam dizendo, né? E eles riam e achando que ele estava brincando, simplesmente cantando, sendo que ele estava mandando recado de um para o outro (Do Coco, 2020, p. 214).

Todas essas instâncias mostram, através da arte comunitária, uma manifestação de proteção e cuidado social também nas tarefas e atividades cotidianas, manifestada nos cantos articulados no documentário “A brincadeira dos cocos” (Cabral, 1997). O documentário sugere, com variações em letra e melodia, uma conexão do mote, do tema, do motivo de cantar. É quando os cocos manifestam rapidamente um aspecto cênico, narrativo, com um pano de fundo, um cenário, um entorno social que sugere insegurança para as mulheres que deixam as casas e vão até o rio ou a lagoa mais próxima cuidar da lavagem de suas próprias roupas, ou de roupas encarregadas como trabalho. O recado é de atenção e proteção ao caminho, e pode ser entendido como um recado entre mulheres, uma que fica atenta a qualquer chamado, outra que vai sabendo que “não vai só”. Ou de um marido ou familiar que zela ao longe pela sua segurança.

Figura 19 – Dona Lenita no documentário “A brincadeira dos cocos” cantando “Vai lavar roupa, mulher”



Fonte: “A brincadeira dos cocos” (Cabral, 1997).

Vai, vai, vai, mulher
 Vai que eu vou te ver, mulher
 Na Beira da lagoa, mulher
 Não vá te perder mulher⁵⁵

⁵⁵Mestra Penha Cirandeira canta um coco com o mesmo mote, porém com letra e melodias diferentes: Não vai lavar roupa, ô mulher (2x) / Não vai se perder, ô mulher (2x) / Na beira da lagoa, ô mulher (2x) / Grite que eu vou ver, ô mulher (2x). <https://www.youtube.com/watch?v=TMzZ5qkSNSg>

No documentário “Coco que roda” (Assis, 2005)⁵⁶, aos 12’35’, as coquistas do Quilombo do Ipiranga, cantam outro coco com a mesma inspiração, mas com uma relação dialógica nos versos, quando marido e mulher combinam sua aliança de cuidado:

[T] Eu vou, marido, eu vou
 Ô mulher, não vá se perder
 [R] Dê um grito na camboa⁵⁷
 Do lado de lá que eu vou ver

Os mesmos cenários podem ser observados nas cantadoras de Pernambuco com seus rios e suas histórias:

Mulher não vá, mulher não vá
 Mulher você não vá lá
 Tomar banho em Beberibe
 No rio de Caxangá
 (Lia de Igarassu)⁵⁸

Não vá mulher, mulher, não vá
 Oi, mulher você não vá lá
 Tomar banho em Beberibe
 Lavar roupa em Caxangá
 (Ana Lucia do Coco, Donda do Coco)⁵⁹

⁵⁶ “Coco que roda” (2005) - https://www.youtube.com/watch?v=jRn_m3tKamA&t=790s Direção: Osman Assis.

⁵⁷ Segundo Dicionário de Tupi Antigo de Navarro (2013), kambûá (s.) – CAMBOA, cercado de pedras e de paus, armado em pequena depressão junto ao mar na qual se tomam peixes por ocasião das marés de águas-vivas (Sousa, *Trat. Descr.*, 281) Nota – Camboa ou Gamboa pode ser também, no Nordeste, um esteiro que enche com o fluxo do mar e fica em seco com o refluxo. No Maranhão é também um processo de pesca em que diversos pescadores, armados com a tarrafa, cercam com as suas canoas o cardume de peixes. (in *Novo Dicio Aurélio*).

⁵⁸ Dona Lia De Igarassu – 17 – Mulher Não. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6bdDOvVLA8&list=PL60UsQywtJH_DtaOYr49noJ0lo3I_IQs-&index=17

⁵⁹ Mestras Coquistas de Olinda - Mestra Ana Lúcia. Disponível em:

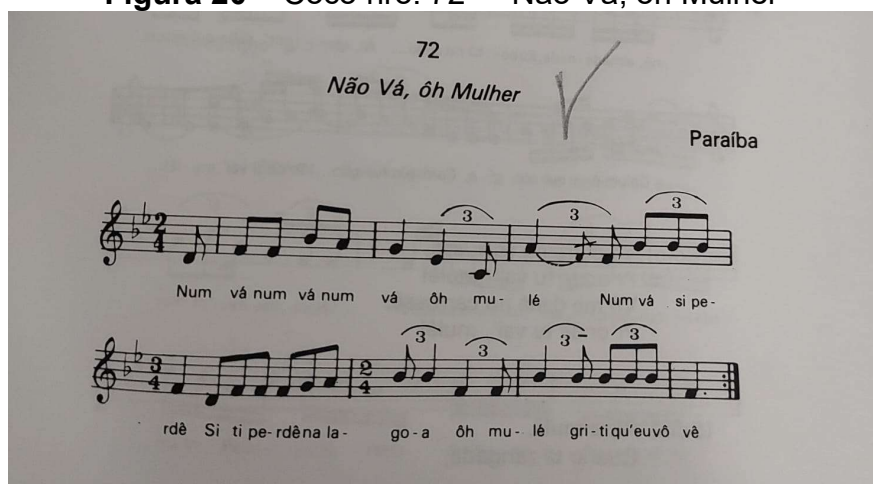
No episódio dedicado a Mestra Ana Lúcia, da série “Mestras Coquistas de Olinda” do canal “Pernambucanas da Cultura”, a coquista diz, aos 08’22” que o coco de roda se faz música de história:

Teve uma briga aqui na frente da minha casa, a mulher com uma pedra desse tamanho para jogar na casa da moça. A senhora tá vendo, meu marido tá aí dentro da casa desta mulher. Vou arrombar a porta com essa pedra de paralelepípedo. Tô com tanta vontade de meter essa pedra, hoje eu meto essa pedra aí (Ana Lúcia In: Rameh, 2021).

Segundo a mestra, o refrão “Tô, tô, tô, tô com vontade de meter / É uma pedra nas tuas costas para todo mundo ver” teria sido inventado a partir dessa anedota. No documentário “**O coco, a roda, o pneu e o farol**” (Forte, 2007)⁶⁰ Totoca, Vera e Donda⁶¹ (filha de Ana Lúcia) estão na cozinha de casa, quando Donda diz “foi a gente que inventou, nós três, a gente que inventou esse coco”. Já na versão de estúdio, o coco é cantado por “Mãe Beth de Oxum”.

Esses cocos de aviso e atenção à segurança da mulher já foram identificados por Mário de Andrade em 1929, sugerindo uma idade e uma “resposta ao mundo” de então, com os rios e lagoas das proximidades urbanas em formação ainda sendo utilizados para uso coletivo, especialmente pelas populações mais subalternizadas nos processos históricos de constituição da urbanicidade.

Figura 20 – Coco nro. 72 – “Não Vá, ôh Mulher”



Fonte: Os Cocos (Andrade, 2002).

https://www.youtube.com/watch?v=q__AyiJYxEI Direção e roteiro: Ladjane Rameh.

⁶⁰Fortes (2007). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vD-9wIQnfYE> - Min 29'.

⁶¹ Donda do Coco - Com Vontade de Meter || "Onde é que tá o coco?" 2ª edição. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vVB2EF57bbQ>.

Figura 21 – Lavadeiras (peixinhos), à beira do rio Beberibe, Olinda-PE, década de 1920



Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional⁶².

4.2.3 Trajetória histórica de registro

Para quem estuda os cocos paraibanos, o trabalho documental privilegiado por Mário de Andrade (2002) no início de 1929, e das Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, fornece a possibilidade de cotejo entre passado e presente, oferecendo a possibilidade de análise de suas transformações e continuidades, bem como de possíveis modos de fazer e brincar articulados ao longo do tempo.

A transitoriedade de músicas do passado para o presente, no universo do coco e da ciranda, é possível de ser verificada em “Meu barco é veleiro” está registrada na seção dos “carregadores de piano” em Recife⁶³, da “Missão” de 1938 e pode ser escutado atualmente cantado pelo Coco de Mestre Benedito (Cabedelo-PB). Aqui mais uma vez, a transitoriedade oportunizada pela transmissão oral rende versões com uma sensação auditiva bastante distinta. Enquanto a versão dos carregadores está em um andamento mais rápido, e se transcrita ao mundo da “tonalidade”, poderia

⁶²Disponível em:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon299056/icon979684.jpg.

⁶³Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zRtH4zIT3G4>.

ser anotada em um tom maior, a versão de Cabedelo é em andamento mais lento e “em modo menor”, trazendo um tom mais plangente e romântico, com letra distinta⁶⁴.

Por sua vez, “Seren de Amor”⁶⁵ nos arquivos da “Missão” aparece em Taracatu-PE⁶⁶ interpretada com acordeom, e é cantada atualmente pelos grupos do quilombo Caiana dos Crioulos, além de já possuir registro fonográfico pelo grupo⁶⁷. O mesmo ocorre com “Veado tá na mata”⁶⁸, colhida em Baía da Traição-PB na “Missão”, aparece remanescentemente transcrito em Pimentel (1978 e 2004), mais uma vez cantado pelo grupo de Cabedelo⁶⁹.

Em “A moça da enseada”⁷⁰, gravada em Tambaú em 1938, podemos escutar um modelo sonoro de perguntas e respostas, de dois versos, muito próximo do atual, dando uma noção clara de continuidade da aparência sonora. Incorporando a terminologia nativa usada por Do Coco (2020), usarei [T] para identificar a *tiragem* e [R] para a resposta na descrição dos versos ao longo do trabalho:

[T] Moça da Enseada

Bonita parece flor

[R] Eu vou tirar um retrato

Pra dar para meu amor

⁶⁴Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9QnUO4Hh2ks&t=299s>.

⁶⁵Cantando também por Cego Oliveira em “Rabeca & Cantoria” (1992) Selo Cariry Discos – 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xaj0zK6CfAo>.

⁶⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qXlcCVaaNmK>.

⁶⁷Versões com rabeca. Disponíveis em:

<https://www.youtube.com/watch?v=VkXcgqFIChk&list=PLrPs3HJG4pVgMXiagZs46DErRlpocsy-T&index=11> e “a capela”. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=k4NoTPATuSA&list=PLrPs3HJG4pVgMXiagZs46DErRlpocsy-T&index=24>, note-se a grande quantidade de versos tirados pelas quilombolas nos solos.

⁶⁸Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UHRbpMAMw3w>.

⁶⁹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=On44-58IVXQ>.

⁷⁰Coco - “A moça da enseada”. Disponível em: https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/coco-a-moca-da-enseada/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&search=Tamba%C3%BA%20&pos=25&source_list=collection&source_entity_id=125825&ref=%2Fmissao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade%2F%3Fperpage%3D12%26view_mode%3Dmasonry%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only_meta%3D%26search%3DTamba%25C3%25BA%2520%26paged%3D3%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription.

Figura 22 – “João Fulô – Tocadores de côco”
Praia de Tambaú, João Pessoa (PB) – 30/03/1938



Fonte: Acervo da “Missão” de 1938 – CCSP.

Não é possível saber se a voz que se escuta é a de “João Fulô” uma vez que as informações online são incompletas, e “os dados sobre os informantes, a relação e os textos das melodias, descrições sobre particularidades das coreografias executadas, foram anotadas por Ladeira, Pacheco e Luiz Saia em três cadernetas de campo. (Carlini, 1995, p. 98)

Figura 23 – Luiz Saia, Ademar Vidal (folclorista e Procurador da República no Estado da Paraíba), José Maris (Sec. do Interior do Estado da Paraíba) e León F
Praia de Tambaú, João Pessoa (PB) – 30/03/1938



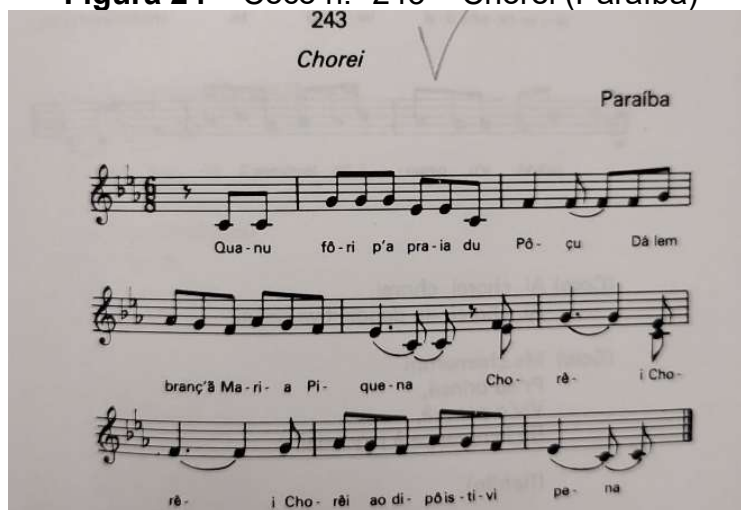
Fonte: Acervo da “Missão” de 1938 – CCSP.

Para a tarefa de arregimentar os colaboradores das gravações de Tambaú foi encarregado João Medeiros Frazão que comenta sobre os lugares onde fez os convites:

À distinta Comissão Paulista / Eu João Medeiros Frazão, encarregado da brincadeira que vai se exhibir às 9 horas do dia nesta praia, tenho a satisfação de entregar meus serviços e esforço que prestei com esta. Certifico-vos que fui às seguintes zonas, Poço e Enxada, Cabo Branco, conforme V.S. pediu para eu comunicar aos que se interessavam para esta (Frazão, João Medeiros *apud* Carlini, 1995).

Não fossem as anotações de Mário de Andrade (2002), pouco se saberia sobre os coquistas e os lugares de prática do coco na década de 1920. Alguns desses outros registros referem-se especialmente à Praia do Poço, pertencente ao município de Cabedelo, vizinho à João Pessoa. Permito-me a menção a tal praia para uma pequena digressão que trate das *peessoas* envolvidas nesse contexto histórico-social.

Figura 24 – Coco n.º 243 – Chorei (Paraíba)



Fonte: Os cocos (Andrade, 2002).

“Chorei, Chorei, Chorei mas depois tive pena / Quando fores na Praia do Poço, dê lembrança a Maria Pequena”. O coco acima, até hoje cantado e fonograficamente registrado com variações⁷¹ anotado por Mário de Andrade foi informado em João

⁷¹“Além de uma variação em Andrade (2002) “Me chamarum pr’eu brinca, viv’o pessoa, dê lembrança a pequena!” (p. 300), “Quando fores na Praia do Poço” é substituído por “Quando fores na Boca-da-mata” nas versões de Siba e Biu Roque – Maria Pequena: <https://www.youtube.com/watch?v=m9->

Pessoa por Maroeira (João José Bandeira), a quem o autor descreve como um dançarino maravilhoso, um virtuose, um mestre entendido de várias artes. Figuras que atravessam e transitam por várias artes do território paraibano como, atualmente, Luis Cirandeiro, Mestra Penha, Mestra Tina, ou ainda os jovens Arthur Costa e Lua Camboatá.

Figura 25 – Descrição de Andrade a Maroeira

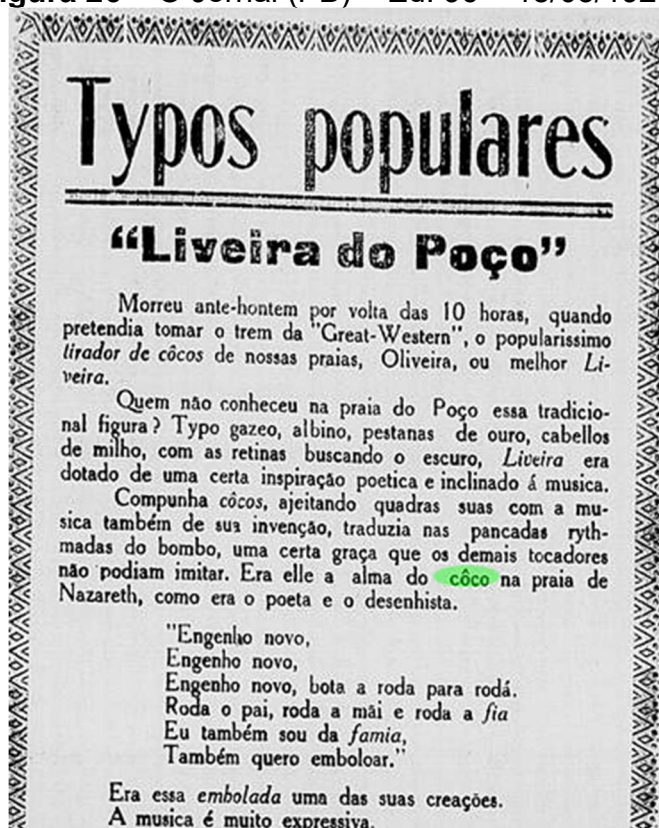
20) *João José Bandeira, vulgo Maroeira. Cocos n.º 32, 35, 43, 54, 65, 167, 199, 212, 243. Colhidos em João Pessoa, Paraíba.*
 “Negro, homem feito. Feio como o Cão porém de muita simpatia. Sujeito forte, vivido. Franco, ar de lealdade. Sabido em muita música popular. Mestre de Cabocolinhos e de fato, dançarino maravilhoso, virtuose esguio, leve e malabarista, ritmo e movimento físico esplêndidos. Um mestre. Também sabe Congos. Entendido em Maracatus. Paraibano do sertão. Estivador praieiro agora e um bocado faz-tudo. Inteligente. Pacientíssimo. Não deu mostra nenhuma de fadiga. Quem se fatigou, fui eu. Maroeira cantava ruim, voz pouco musical, mas [ou “mal”, pouco legível] sonora, difícil às vezes. Porém melodias bem fixas no ritmo e na linha sonora. Anotações que garanto.” (“Psicologia dos Cantadores”.)

Fonte: Os Cocos – Andrade (2002).

Apesar da imediata descrição racial e apreciação estética sobre a aparência e a voz de seu interlocutor, há uma notável relação de admiração e enaltecimento das diversas habilidades e qualidades humanas do sertanejo Maroeira, algo também presente na nota jornalística a seguir, da mesma década, sobre o brincante “Liveira” da Praia do Poço, onde, imaginativamente, agora nos detemos a contemplar o mar e refletir ao som do coco que anima o lugar.

4tGUra9Y e Mestre Luiz Paixão – Maria Pequena: <https://www.youtube.com/watch?v=1bvQgM-6EAI>. A referência à boca da mata e à Maria Pequena (“mãe pequena” nos terreiros é a segunda mulher em hierarquia depois da mãe-de-santo) remetem a uma possível movência desse texto ao universo dos terreiros de catimbó e da jurema sagrada. Cabe pensar também se o informante “Maroeira” buscou cantar uma versão a Mário que ocultasse outro ambiente de prática. Esse é um coco bastante conhecido, sendo respondido rápido nas festas em que estive. Escutei ainda uma versão *em campo* de uma pessoa que cantava “Dei nela, dei nela, dei nela, mas depois tive pena”, revelando uma “resposta ao mundo” na movência do texto bastante problemática e flagrante.

Figura 26 – O Jornal (PB) – Ed. 96 – 18/03/1924⁷²



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Diferente do autor da nota acima, realizada em João Pessoa em 1924, e de Mário de Andrade (2002) que em 1929 se deliciava com essa “maneira de poetar” (p. 349), na crônica “A invasão do coco”, publicada na revista *Era Nova* lançado no dia 1º de maio de 1922, José Américo de Almeida se referia à música e poesia do coco como

⁷²Note-se que o coco “Engenho Novo” foi gravado também em Tambaú, sem variáveis internas, mas com letra diferente, sugerindo que, de fato, poderia tratar-se de um coco “de embolada” com a possibilidade de renovação de versos improvisados, onde os versos de “Liveira” poderiam ser seus, ou de seu conhecimento da tradição de versos. Coco embolada “Engenho Novo” - https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/coco-embolada/?perpage=96&order=ASC&orderby=date&taxonomy%5D=tnc_tax_101014&taxonomy%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=3970&taxonomy%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=2&source_list=term&source_entity_id=3970&ref=%2Fpalavra-chave%2Ftambau%2F%3Fperpage%3D96%26view_mode%3Dmasonry%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only_meta%3D%26taxonomy%255B0%255D%255Btaxonomy%255D%3Dtn_c_tax_101014%26taxonomy%255B0%255D%255Bterms%255D%255B0%255D%3D3970%26taxonomy%255B0%255D%255Bcompare%255D%3DIN%26paged%3D1%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription.

de “sons inexpressivos”, “de uma monotonia irritante, sem rimas nem nada” e “desenxabida e idiota”:

É essa a unica recreação dos veranistas do Poço. Em 1920 dançaram 30 noites a fio. Formam-se rodas de 50 a mais pessoas e bate-se o coco durante horas esquecidas. Uma figura obrigada é o Oliveira, o batedor do bombo. E' um quasimodo albino que associa à pericia de pescador essa mal compensada função. E assim, cada qual sacode de sobre si os cuidados da vida em expansões que illudem a morbidez da raça. Antes reprochava-se esse passa tempo; mas, afinal de contas o coco vem ingressando na cidade, vem indo pela avenida João Machado e tem ares de querer forçar o proprio Clube Astréa. Não! seu ritmo, seus cantares, seu acompanhamento de bombos e caracaxás só têm graça na praia, entre a mata e o mar. Na cidade seria um desastre! (Almeida, 1922, p. 7).

As considerações pejorativas e racistas de José Américo sobre “LIVEIRA DO POÇO” e a arte que dominava, refletem as teorias raciológicas com que teve contato e aderiu à época o escritor e político paraibano, idealizando a sociedade em que vivia e atuava politicamente modelando-as às “virtudes da raça”. (Burity, 2025) Apesar dessas dissonâncias de olhar nas publicações de ambos, o próprio Américo conviveu e foi anfitrião de Andrade, quando em Janeiro de 1926, há 97 anos, o escritor desembarcava na Paraíba, onde ficou de 28 de Janeiro a 8 de Fevereiro de 1929⁷³:

Os três amigos (José Américo de Almeida, Adhemar Vidal, e Silvino Olavo) se esforçam pra que eu colha melodias. Estão gentilíssimos. Trabalho um bocado com um mano do Antenor Navarro e com um recruta do exército. Faz um calor insuportável (Andrade, 2002, p. 44)

⁷³ Além da rotina de trabalho árdua, recebendo coquistas na casa de Ademar Vidal e anotando melodias, o escritor paulista viajou até o interior, onde conheceu e encantou-se com o coquista “profissional” Odilon de Jacaré:

“2 [2-1929] Trabalhos sempre. Durante o dia aparece o Avelino Cardoso, que vem do Recife sem o Ascenso que não pudera vir, apesar de ter avisado. Antes assim porque estávamos de partida, José Américo, Adhemar Vidal, Antônio Bento e eu pra fazenda de algodão do tenente Epaminondas de Aquino, perto de Mulungu, perto de 90 quilômetros de automóvel da Paraíba. Lá chegamos às 21 e entramos a escutar um grupo de cantadores (“coqueiros” também aqui) profissionais, um terno, dirigido pelo Odilon, grupo admiravelmente concertante, noite colosso. Escutamos também dois manos meninos, cantar o coco, caso de meninos prodígio extraordinário. E a noite foi dormida entre besourinhos e um poder formidável de outros bichinhos.

3 – Acordamos nesta fazenda “Cruzeiro” perto de Mulungu e aqui inda escutamos os cantadores e depois do almoço partimos pra Areia, zona do Brejo, em cima da serra da Borborema. (...)

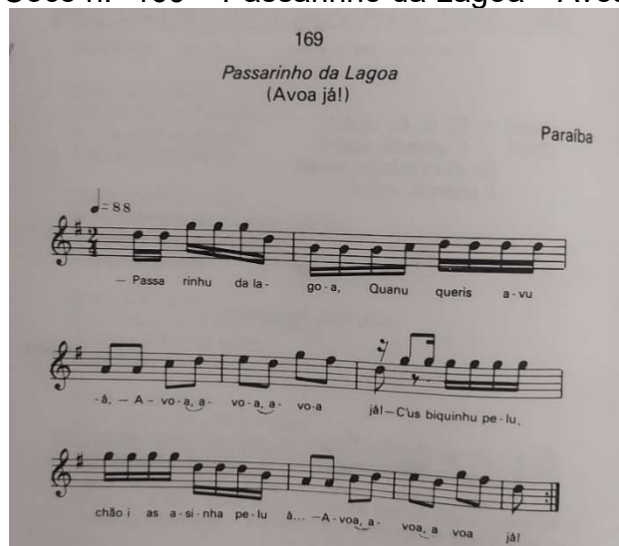
4 – [João Pessoa] – Trabalhei o dia inteiro. Peguei toques dos Caboclinhos e cocos de Odilon do Jacaré que trouxemos da fazenda do Aquino.

5 – Dia inteiro de trabalho sempre. (...) “(Ainda com Odilon?).” (Andrade, 2002, p.33)

Como se vê, na fazenda Cruzeiro Odilon cantou acompanhado por dois outros coqueiros, que os originais de colheita registram ser o irmão dele, Francisco (Chico) Luís de França, de 29 anos, e Manuel Cosme Ribeiro, vulgo Lavandeiro, de 30 anos (Alvarenga, Oneyda In: Andrade, 2002, p. 35).

Almeida (1922) reconhece timidamente “a veia cômica em alguns versos de ‘Mineiro pau’” e “alguma delicadeza nos versos de ‘Passarinho na lagoa’”, coco este anotado por Andrade em 1929 (informado por João Batista Cabral⁷⁴) e escutado até hoje nas rodas de coco da Paraíba por onde passei.

Figura 27 – Coco n.º 169 – Passarinho da Lagoa – Avoa já! (Paraíba)



Fonte: Os Cocos (Andrade, 2002).

Mestra Penha canta atualmente esse coco como “Passarinho na gaiola”⁷⁵, mas é interessante notar como ao longo da gravação, além das variações melódicas, Penha vai alternando entre a “gaiola” e a “lagoa”, sugerindo um pássaro que pode e que não pode (e que deveria poder) ‘avoiar já!’, e evidenciando a movência e o acúmulo de significados que vão se adensando à medida que os cocos vão envelhecendo e por que não dizer “respondendo-se a si mesmos”?

Nesse momento, quando os cocos “respondem a roda outra vez”, é essencial fazer uma grande reverência ao pesquisador Carlos Sandroni (1958-2025), responsável por sustentar brilhantemente este grande arco investigativo e afetivo iniciado por Mário de Andrade na década de 1920. Através de seus trabalhos, Sandroni (2014) interessou-se tanto pelo retorno das músicas da “Missão” de 1938

⁷⁴O informante de M. de Andrade possivelmente estava na Paraíba por razões laborais, revelando a transitoriedade das musicalidades pelos trabalhadores do território, que é tão cara para a análise dos fenômenos estudados em meu trabalho: “João Batista Cabral (Paraíba, estivador). Nascido em Pernambuco – Muito envergonhado. Se recusou muito tempo. Careceu forçá-lo. De certo muito sequestrado. Mas não parecia incerto no canto.” (Andrade, 2002, p. 45).

⁷⁵Penha Cirandeira – Passarinho na Gaiola. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=6tYnUNdABJc>.

como direito moral das populações estudadas, bem como na produção integrativa de pesquisadores, coletivos, territórios e artistas populares para a promoção de novos registros (Sandroni e Ayala e Ayala, 2004) que estabeleceram a possibilidade das músicas e pessoas de responderem-se ao si mesmas em uma espiral do tempo. Sua obra perdura!

Voltemos, pois, à praia de Tambaú, onde uma tal “Moça da Enseada” ficou à nossa espera. No fonograma de 1938 anotado apenas como “Coco solto”⁷⁶, podemos ouvir a mesma voz e melodia do exemplo anterior de “Moça da Enseada”, porém cantando as tiragens, com uma nova letra algo parecida a “Eu vou arruviar / Porque a maré tá pra ir a mar”, revelando, já nesse momento histórico, esse “*saber do chão*” de recriação de novos cocos a partir dos mesmos perfis melódicos.

É um desafio bastante grande conseguir transcrever as letras desses cocos de 1938 devido à qualidade da gravação, mas a tarefa faz refletir sobre os próprios processos de transmissão dessa música, com seus desafios à escuta e reprodução. Busquei realizar esse exercício coletivamente, chamando e desafiando amigos(as) e mestres(as) paraibanos(as) a identificarem os cocos e versos cantados. Ao longo do processo, foi interessante notar que a vontade de produzir tiragens e respostas próprias “autorais” substituía aos poucos a ênfase do desafio, a partir de eventuais imprecisões ou o total insucesso da transcrição.

Dessa coleção de 26 cocos disponíveis online, outros dois cocos também estão anotados com o título “coco solto”. Assim como o primeiro deles (último exemplo), o segundo⁷⁷ também apresenta uma conformação estável de [T] e [R]. O mesmo não

⁷⁶Coco Solto 1. Disponível em: https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/coco-solto-2/?perpage=96&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_101014&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=3970&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=23&source_list=term&source_entity_id=3970&ref=%2Fpalavra-chave%2Ftambau%2F%3Fperpage%3D96%26view_mode%3Dmasonry%26paged%3D1%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription%26fetch_only_meta%3D%26taxquery%255B0%255D%255Btaxonomy%255D%3Dnc_t_ax_101014%26taxquery%255B0%255D%255Bterms%255D%255B0%255D%3D3970%26taxquery%255B0%255D%255Bcompare%255D%3DIN.

⁷⁷Coco Solto 2. Disponível em: https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/coco-solto-2/?perpage=96&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_101014&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=3970&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=4&source_list=term&source_entity_id=3970&ref=%2Fpalavra-chave%2Ftambau%2F%3Fperpage%3D96%26view_mode%3Dmasonry%26paged%3D1%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription%26fetch_only_meta%3D%26taxquery%255B0%255D%255Btaxonomy%255D%3Dnc_t_ax_101014%26taxquery%255B0%255D%255Bterms%255D%255B0%255D%3D3970%26taxquery%255B0%255D%255Bcompare%255D%3DIN.

acontece em “Qua, qua, qua... – coco solto”⁷⁸, onde temos uma estrutura mais solta dos versos cantados pela voz feminina que se opõe ao coro de “qua qua qua”, denotando aí, talvez, a real equivalência da nomenclatura registrada e informada pelos presentes naquele dia.

Há também 14 cocos que estão anotados como “coco embolada”, incluindo “Tatatá, Mineiro china” e “Eh, Caninana, eu fui pro mato”. Em “Mineiro China”, o tirador alterna, geralmente duas tiragens de um verso, com uma terceira mais longa de dois ou três versos:

[R] Tatatá mineiro china⁷⁹

[T] *E agracejo a Márcia e Ana*

Tatatá mineiro china

Cachorro é Manuel

Dona Rosa rebate o leite

Eu vou jogar no jacaré

Tatatá mineiro china

E agora peguei de novo

Tatatá mineiro china

Quando eu pego a vadiá

Tatatá mineiro china

ax_101014%26taxquery%255B0%255D%255Bterms%255D%255B0%255D%3D3970%26taxquery%255B0%255D%255Bcompare%255D%3DIN.

⁷⁸Coco solto – “Qua, qua, qua...”. Disponível em: https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/coco-solto-qua-qua-qua/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=1&source_list=term&source_entity_id=3970&ref=%2Fpalavra-chave%2Ftambau%2F%3Fperpage%3D12%26view_mode%3Dmasonry%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only_meta%3D%26paged%3D1%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription.

⁷⁹Coco embolada – “Tatatá Mineiro China”. Disponível em: https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/coco-embolada-tatata-mineiro-china/?perpage=96&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_101014&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=3776&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=56&source_list=term&source_entity_id=3776&ref=%2Fpalavra-chave%2Fcoco%2F%3Fperpage%3D96%26view_mode%3Dmasonry%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only_meta%3D%26taxquery%255B0%255D%255Btaxonomy%255D%3Dtnc_tax_101014%26taxquery%255B0%255D%255Bterms%255D%255B0%255D%3D3776%26taxquery%255B0%255D%255Bcompare%255D%3DIN%26paged%3D1%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription.

Vá capaz mas desavise
Colega, vamos rimar
 Tatatá mineiro china
Fala eu, fala você
 Tatatá mineiro china
Fala quem quiser falar
 Tatatá mineiro china
Que ele vem cantar maneiro
Que aqui dentro do mineiro
Esse ganzá vai balançar
 Tatatá mineiro china
E arresponde o coco, gente
 Tatatá mineiro china
Não tenha medo que já
 Tatatá mineiro china
Minha voz já está rouca
 Tatatá mineiro china
Meu peito que l'ora (?) ele dá
 Tatatá mineiro china
Minha garganta é de ferro
E quanto eu mais puxo mais dá
 Tatatá mineiro china
Trago a rima, trago a rima
 Tatatá mineiro china
Num precisa eu rimá (etc)

As improvisações dos solistas em resposta a esse “estribilho” do coro, aparece também em Coco Martelo⁸⁰. Essas escutas levantam a possibilidade de que talvez,

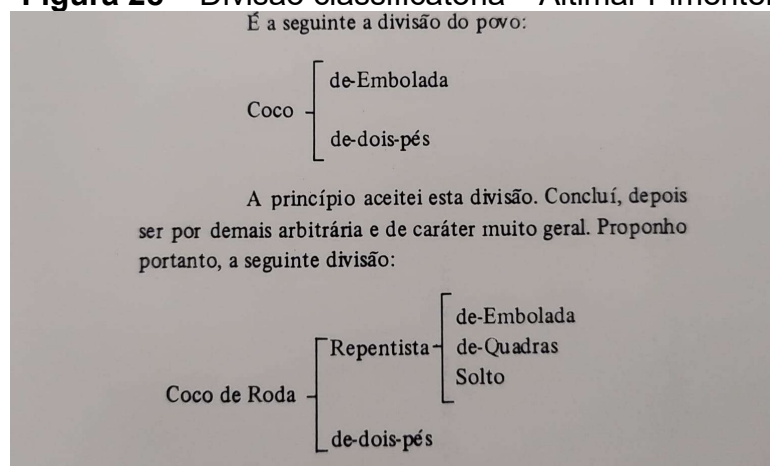
⁸⁰Coco Martelo . Disponível em:
https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/coco-martelo/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=5&source_list=term&source_entity_id=3970&ref=%2Fpalavra-.chave%2Ftambau%2F%3Fperpage%3D12%26view_mode%3Dmasonry%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only_meta%3D%26paged%3D1%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription.

na época, já estivesse em circulação uma terminologia específica entre os brincantes sobre a maior ou menor liberdade na colocação dos versos (cocos soltos) e da criação improvisativa em performance (cocos de embolada e martelo), em oposição a cocos de tiragem e resposta estáveis.

4.2.4 Pés, quadras e emboladas de roda – formas de versar

A divisão classificatória que sugere o paraibano Altimar Pimentel (1978), a partir do repertório e das informações de seus colaboradores em Cabedelo, parece justamente refletir a maior ou menor estabilidade dos versos no momento da performance, observada nos exemplos de 1938.

Figura 28 – Divisão classificatória – Altimar Pimentel



Fonte “O Coco Praieiro” (Pimentel, 1978).

Para Pimentel: “O pé – que entre os romanos era a sílaba – é o verso dos cantadores; mas no caso específico do “Coco-de-dois-pés” trata-se da estrofe – uma cantada pelo solista e outra pelo coro⁸¹. (Pimentel, 1978, p. 81). O termo “pé” é de fato utilizado pelas(os) coquistas que convivi, como Rita Zabumbeira, de Barra de Camaratuba, que me diz por mensagem de áudio: “Fico ‘maginando’ num pezinho, noutro, aí vô juntando e tudo dá certo”. De fato, na cantoria, o pé é o verso (Tavares, 2008), e acho que mesmo que Pimentel tenha encontrado essa terminologia

⁸¹Ou seja, dois pés juntos formam uma quadra.

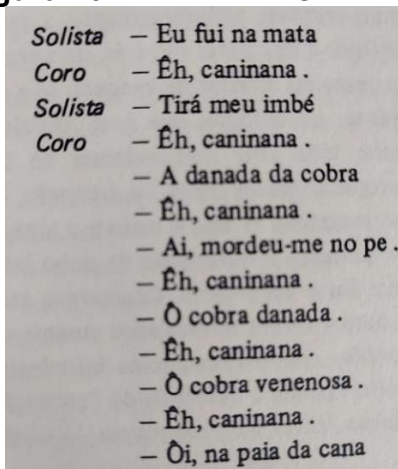
específica na boca de seus interlocutores, podemos utilizar a equivalência simples de pé significando verso para facilitar a compreensão geral.

O autor remarca que o coco “de-dois-pés” pode ser tirado (iniciado, improvisado) de maneira repentista, mas não há variação na tiragem e resposta, até que outro coco seja iniciado. Já como exemplo de um coco “repentista de quadra”, Pimentel (1978) cita “Viuvinha”. Na *live* do projeto “Saberes em Roda” (2020/UFPB)⁸², dedicado ao grupo do falecido Mestre Benedito, de Cabedelo (PB), Mestra Têca, menciona, justamente, a criação de versos próprios para o clássico coco “Mineiro Pau” e também a invenção de quadras para serem intercaladas entre as quadras-estribilho do coco “Viuvinha”:

Minha mãe naquela idade
O coco ela quis dançar
Tem muita moça e rapaz
Que tem vergonha de brincar

Na classificação de Pimentel, usando “Caninana”, “Veado” e “Moleque” a diferença do “Solto” para o de “Embolada” seria uma narrativa contada através dos versos, que pode ser alterada no desenrolar da performance, com alteração da ordem dos versos, ou criação de novos. No caso de “Caninana”, a enumeração de outras espécies de cobras (“é cobra cascavé”, “é cobra sucuri”, “é a surucucu”, “é cobra verde”, “é cobra de corá”) ou outras interjeições.

Figura 29 – Versos de Caninana



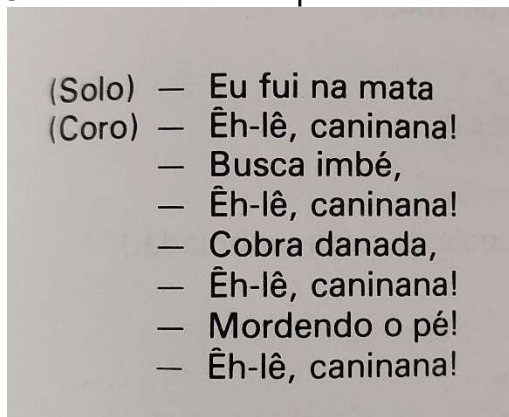
Solista – Eu fui na mata
Coro – Êh, caninana .
Solista – Tirá meu imbé
Coro – Êh, caninana .
– A danada da cobra
– Êh, caninana .
– Ai, mordeu-me no pe .
– Êh, caninana .
– Ô cobra danada .
– Êh, caninana .
– Ô cobra venenosa .
– Êh, caninana .
– Ôi, na paia da cana

Fonte: “O coco praieiro” (Pimentel, 1978).

⁸² Aula com a mestra Dona Têca e sua filha Mônica, do Coco de Roda e Ciranda do Mestre Benedito. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZkDtCP_DFXA&t=2451s.

Como vimos na nomenclatura colhida em 1938, “Caninana” foi anotado como “embolada”, e transcrito também por Mário de Andrade em 1929:

Figura 30 – “Caninana” transcrito por Mário de Andrade



(Solo) — Eu fui na mata
(Coro) — Êh-lê, caninana!
— Busca imbê,
— Êh-lê, caninana!
— Cobra danada,
— Êh-lê, caninana!
— Mordendo o pé!
— Êh-lê, caninana!

Fonte: “Os cocos” (Andrade, 2002).

Pimentel exemplifica o que chama de “coco repentista de embolada” com o clássico “Mineiro Pau”⁸³, cujo objetivo é formar rimas intercaladas com as respostas do coro. A seguir, apresento uma transcrição das quadras resultantes dos versos da solista Rita de Caiana em resposta ao estribilho “Mineiro Pau” do coro do grupo das Cirandeiros do Quilombo de Caiana dos Crioulos em apresentação na “Usina Energisa”, em João Pessoa, em Dezembro de 2022:

Vou-me embora, vou-me embora
Segunda-feira que vem
Quem não me conhece, chora
O que dirá quem me quer bem?

Minha mãe brigou comigo
Por causa de um tamborete
Mas o namoro de menino
É uma surra de cacete

Os rapaiz de hoje em dia
Só quer ser um cidadão

⁸³O autor em Pimentel (2006) menciona que “mineiro pau” poderia derivar de nomes como “maneiro pau”, uma brincadeira antiga de roda usando cacetes de madeira.

Bota o cigarro no bico
E no bolso nenhum tostão

Eu não vou na tua casa
Porque tem muita ladeira
Teu cachorro late muito
E sua mãe é faladeira

Lá detrás da minha casa
Passa carro e caminhão
Só não passa meu amor
Porque vem de avião

Mandei fazer um vestido
Me fizeram de babado
Quando eu visto esse vestido
Não me falta namorado

Minha mãe brigou comigo
Por causa de uma caçarola
Mas eu queria que ela visse
Os meus namoro na escola

Melo (2011, p. 267) apresenta uma quadra resultante do “Mineiro Pau”, realizada pelo coco da Aldeia Cumaru:

“Doutor tem um relógio
Da casca do caranguejo
Para marcar os minutos
Das horas que não te vejo”⁸⁴

⁸⁴Segundo Pimentel (2004), Neves (1949) apresenta a variante: Mandei fazer um relógio / Da casca do carangueijo / Para contar os minutos / Das horas que não te vejo.

As respostas de “emboladas” como “Mineiro Pau” podem ser realmente lançadas “no repente” ou serem versos que se estabilizaram com a tradição performática, ou mesmo uma mistura de ambas. Tirar, no calor da performance, versos conhecidos de memória, pode também ser entendido como uma ativação improvisativa do repertório lírico que habita o corpo do (a) tirador (a), em diferentes práticas musicais socio-interativas:

Na dimensão verbal, a elaboração criativa de versos por meio de metáforas e polissemias se verifica, por exemplo, em batuques e rodas de jongo; em rituais religiosos do reinado – incluindo o candombe – e do candomblé; em rodas de samba comunitárias; e além das performances cantadas e dançadas, nos ditados e provérbios que se produzem comumente no cotidiano da vida de muitos” (Lucas, 2014, p. 148).

Todos esses processos, identificados na pesquisa etnográfica, remetem a um trânsito constante de um repositório tradicional de versos, temas, motivos, crenças, valores que vão servir a diferentes práticas de um mesmo “chão” coletivo, e ao mesmo tempo “particularizado” em cada nova utilização:

Servindo de inspiração a representantes de sistemas distintos, como por exemplo, ao poeta de cordel, ao embolador de coco, ao cantador de viola, ao contador de histórias; e até mesmo a brincadeiras populares de caráter mais comunitário como o coco-de-roda, a ciranda, o cavalo-marinho. E isso se dá na medida em que todos lançam mão, reelaboram e particularizam elementos tradicionais, tornando-os novos e distintos, revestidos de características inerentes aos novos contextos em que passam a figurar. (Azevedo *apud* Ayala; Ayala, 2000, p. 83).

Antagonizando-se a perspectivas que buscam identificar um “retorno às origens”, Jimmy Vasconcelos de Azevêdo pondera que à medida que a “nossa cultura e literatura popular” são reelaboradas constantemente, essa tradição “assume matizes e especificidades inegavelmente nossas, locais, próprias, ligadas a seu contexto de produção e a todos os fatores sócio-culturais que o influenciam. Nunca é demais reiterar que “o folclore não flutua no ar”⁸⁵ (Azevedo *apud* Ayala; Ayala, 2000).

⁸⁵No texto, Vasconcelos está citando em: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil**. Série Princípios, 122. São Paulo: Ática, 1987. p. 33.

Segundo Arthur Costa (grupo de estudos Coco Acauã), brincante, pesquisador e interlocutor dessa pesquisa, “Engenho Novo”, “Mineiro Pau”, “Cajueiro Abalou”, “Carão Roxo”, “Piauê” “Oh laiá, Oh Dom dom”, “Olê Mariê” são exemplos de cocos “de embolada” no coco de roda, tanto para “botar verso” ou para cantar versos memorizados da tradição e/ou típicos de cada coco.

Quando hoje escutamos o termo “Coco de Embolada” (Ayala, 2008; Marinho, 2016) logo associamos à prática que foi sendo sistematizada ao longo do tempo por duplas de improvisadores de pandeiro, que costumam promover seus desafios em espaços públicos, como as grandes feiras e mercados das cidades. É uma performance mais jocosa, com desafios mais específicos na articulação das métricas e rimas, e com um repertório mais detalhado de comportamentos competitivos nos quais o objetivo e a função de cada cantador pode ser a de vencer seu oponente e parceiro nas trovas, algo que ocorre também na cantoria de viola (Tavares, 2008) e no maracatu de baque solto⁸⁶ (Veloso; Siba; Basílio, 2008).

Figura 31 – Capa do LP “Olha o palavrão!!!” (1992), das irmãs emboladoras paraibanas Terezinha e Lindalva



Fonte: www.discogs.com.

Arthur Costa também relatou-me que Dona Lenira, do Quilombo do Ipiranga se referia a Odete de Pilar como uma “grande emboladeira”, mesmo que a mesma não esteja na mesma categoria performática de Lindalva (imagem acima), por exemplo. A

⁸⁶Os autores enumeram cinco gêneros utilizados nas sambadas de Maracatu na Zona da Mata Pernambucana: Marcha, Samba em dez, Galope, Samba Curto e Curtinho. O Samba solto, o Martelo e o Fincão, segundo os autores, não são mais utilizados.

mesma Odete, no começo de “Olê Olá”, começa seu grande improviso *a cappella* com os versos: “No pé da serra tem mineiro / Para cantar mais eu / Ser embolador de coco / Vai a te ajudar aqui.””

A partir da revisão da trajetória histórica de registros, das categorizações estabelecidas por pesquisadores e pela experiência de campo podemos assumir um sentido comum, segundo o qual, “embolar” significa, em linhas gerais, improvisar. Fazer “um bolo”, “uma bola”, montar, armar algo a partir de quaisquer elementos.

Nesse sentido, a antropóloga Ruth Finnegan busca discutir as diferentes estratégias de análise possíveis sobre texto, música e performance, reconhecendo que eventualmente tudo pode estar entrelaçado enunciativamente, usando o termo “composição-em-performance”:

Por vezes, texto e música são, pelo menos em algum sentido, criados em conjunto. Mas esse “em conjunto” também tem variações. A criação pode se dar *durante* a própria performance – “composição-em-performance” como às vezes se descreve. Esse é um padrão bem conhecido, exemplificado em muitas narrativas longas cantadas (canções heróicas iugoslavas são o caso clássico, cf. Lord, 1960) ou em improvisos em duelos cantados (cf Travassos, 2000) (Finnegan, 2008, p. 25).

A propósito, o etnomusicólogo Stephen Blum (2009), ao revisar diferentes representações do processo criativo, percebe que as categorias composição, performance e improvisação não são necessariamente excludentes e estanques. Ao viajar por diferentes fontes que remontam, por exemplo, a forma de composição de canções chinesas do séc. 2 6 a.C., ou de um músico do califado Abassídeo (850 d.C), passando por Busoni, C.P.E. Bach e pelos estudos de Feld, reconhece que:

[...] o uso cotidiano em muitas instituições da vida musical continua a favorecer os sentidos restritos em que composição e performance são entendidas excluindo a improvisação, a menos que especificado de outra forma. Essa prática tornou fácil associar o fazer musical improvisado com outras relações marcadas que articulam diferenças percebidas de classe, raça, etnia ou gênero (Blum, 2009, p. 239).

Entendo, pela consideração de Blum, que, por marcadores sociais, a categoria “improvisação”, em geral, tende a ser entendida desatrelada da ideia de “composição” mesmo que sua ação participe fortemente na consolidação de uma “obra” terminada. O senso comum sobre a ideia de composição não costuma entender as práticas aqui

estudadas como composições, somente por não estarem constituídas dos mesmos processos, etapas e meios físicos na realização da criação, que então passam a ser tratados de maneira hierárquica.

Não considero importante, assim como o autor, construir o entendimento de categorias excludentes, mas pensar que os cocos e cirandas são sim composições que, caso a caso, poderão ser o resultado de níveis de participação complementarmente entrelaçada desses diferentes “processos” como a composição, improvisação, e até mesmo a “interpretação”, termo utilizado por Mestra Tina, em uma conversa que tive com ela, para referir-se às variações de melodia e letra para cocos e cirandas (“iguais”) por diferentes mestres. O trabalho de Ayala e Ayala (2000) é, justamente um rico repositório dessas variantes de letra pelo território paraibano, especialmente no litoral.

Pela minha observação em campo, compartilhada pelos meus interlocutores, é possível especular que a prática de “embolar” ou “criar no repente”, documentada pela já mencionada trajetória de pesquisa histórica não é tão percebida hoje nos momentos da performance do coco de roda e ciranda. Sobre a disposição para criar, Ana do Coco relata uma maior facilidade dos antigos em habitar essa ferramenta criativa do coco, um saber mais habilitado e, talvez, mas exercitado no cotidiano:

A minha mãe já tinha essa facilidade, até um sonho que eu contava para ela, ela ficava por ali e quando era no outro dia, ela dizia: eu fiz um coco sobre aquele sonho. Ela tinha essa facilidade de memorizar as letras dos cocos (Do Coco, 2020, p. 212).

Sobre as considerações classificatórias dos tipos de coco de roda, na Paraíba, quanto à sua constituição lírica e performática iniciadas no início desse tópico, poderíamos regressar a divisão “do povo” (Pimentel, 1978), que preocupa-se menos com as definições e subdivisões que surgem, *a posteriori*, por quem se aproxima a analisar os fenômenos, agregando que mesmo os chamados “cocos-de-dois-pés”, hoje mais “estáveis” no tempo, um dia podem ter sido embolados.

Atualmente, há modalidades que, se bem não empregam o termo “embolada”, privilegiam a “criação em performance” improvisada como parte constitutiva da brincadeira. É o caso do “coco de resposta” praticado na região de Gado Bravo (PB)⁸⁷,

⁸⁷O município de Gado Bravo está localizado no agreste paraibano, na região imediata de Campina Grande. A sede do município fica a 183 quilômetros de João Pessoa, capital paraibana, pelas rodovias

no cariri paraibano, onde passamos a transitar pelo gado, vaqueiros e um cantar aboiado interacional. Essa modalidade une intrinsecamente performance, criação e improvisação, realizadas no calor do momento: os mestres, quase sempre em quarteto com caixa, triângulo, pandeiro e ganzá, cantam um mote que faz as vezes de refrão, e vão alternando um a um, suas improvisações com o mesmo refrão intercalado⁸⁸. O trabalho de Leal Neto (2021), da área de Jornalismo da UFPB traz um retrato dessa atividade, resumida na realização de um portfólio digital.

Pude acompanhar a performance e gravar os integrantes de Gado Bravo pelo menos 4 vezes: Em três oportunidades em João Pessoa: na Festa da Penha, em 2022 e 2024, também na “Ciranda da Penha”, em 2022 organizada pelo músico Escurinho em frente à Peixada de Dona Irene, na areia da praia. E no II Encontro de Coco de Roda, Ciranda e Mazurca da Paraíba, realizado na Barra de Mamanguape, em 2023.

A vivência com os improvisadores de Gado Bravo permitiu entrar em contato com práticas de criação de versos que extrapolam a estrofe de quadras, como na música “Balão Mané Virou”, na qual podemos ver a improvisação contínua em 8 versos. A seguir, uma transcrição de um registro pessoal dos Mestres Pimbó e Noaldo em apresentação na Ciranda da Penha⁸⁹, em João Pessoa, organizada pelo músico Escurinho. É válido destacar que nessa modalidade de criação, os músicos incorporam o ambiente sócio-interacional da performance como mote para a formação de sentido nos versos, e até mesmo a própria viagem de Gado Bravo para João Pessoa como temática. Além disso, as improvisações quase sempre contam com aspectos autorreferenciais metacriativos, nos quais os artistas enaltecem e avaliam sua própria qualidade na brincadeira.

PB 132, PB 102, BR 104 e BR 230, e a 147 quilômetros de Recife, capital pernambucana, pelas rodovias PB 132, PB 102, PE 090 e BR 408. Gado Bravo limita-se com os municípios de Queimadas, Aroeiras, Umbuzeiro, Santa Cecília e Barra de Santana. Segundo estimativas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística para o ano de 2019, o município possui 8.316 habitantes (Leal Neto, 2021, p. 75).

⁸⁸ Mestres Pimbó e Didi e dançadores de Gado Bravo na Aldeia Estiva Velha (Marcação/PB). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4UzzpFzWdxY>.

⁸⁹ Áudio da apresentação dos mestres de Gado Bravo na Ciranda da Penha disponível em: https://drive.google.com/file/d/1r9BC_nAnUuIpeHNz6zeUNTMLtHNSvvO/view?usp=drive_link.

Balão mané, virou
 Virou, virou
 Balão mané, virou
 Virou, deixa virar
 (mote)

(Noaldo)

Eu gosto mesmo é de cantar
 Eu gosto da diversão
 Canto com bom coração
 Não gosto de reclamar
 Tudo que eu sei falar
 Foi Jesus que me ensinou
 Canta coco cantador
 Que é com o pé tu a dançar

(Pimbó)

Cantei na parte de cima
 Lá era um calçamento
 Lá eu pisei no cimento
 E cantei no mesmo clima
 Poeta não desanima
 E não faz a rima feia
 Aqui canto na areia
 Que é pro povo dançar

(Noaldo)

Deixa a fogueira queimar
 Aqui é tradição
 Ali falou meu irmão
 Escurinho tá acolá
 Ele veio me apresentar
 Pois chamou eu e Pimbó
 Nós vamos arrochar o nó

E mostrar que sabe cantar

(Pimbó)

Ele me chamou, eu vim

Eu talvez eu volte aqui

Eu deixo meu cariri

E pego carro da linha

Meu pensamento adivinha

Que eu tenha realidade

Quando é uma fatalidade

Pra quem sabe viajar

4.3 Musicalidade em trânsito – ferramentas da criação – “Essa ciranda eu trouxe do Cariri”

A sabiá cantou no olho da jaqueira

Ela partiu pra terra do cariri

Essa ciranda é que me traz saudade

E as saudade é quem me bota eu por aqui

(Odete de Pilar)⁹⁰

Meu sabiá que cantou no olho da jaqueira

Essa ciranda eu trouxe do cariri

Essa ciranda é que me traz saudade

E a amizade é quem me bota por aqui

(Mestra Penha Cirandeira)⁹¹.

Assim como foi apresentado anteriormente, a comparação estabelecida acima é paradigmática dos processos de transmissão e criação que ocorrem no coco e na

⁹⁰Odete de Pilar – Serena Serená: Cocos e cirandas de ODETE. Part. especial de José Manoel Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TZDSLMI2Zk> (Min. 33:28).

⁹¹Penha Cirandeira – Meu Sabiá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XusFoOCOAAI>.

ciranda da Paraíba. Músicas emparentadas, mas com variações melódicas e líricas na sua conformação final que chega a nossos ouvidos.

O relato de Edite⁹², de Caiana, dá conta de uma realidade de grande transitoriedade de integrantes das famílias quilombolas de Caiana que corriam o território Paraibano até o Pernambuco e outras localidades, na cultura dos “safristas” de cana de açúcar, chamados “tucuqueiros”.

Como exemplo desses trabalhadores que viajavam levando e trazendo cultura na garupa, temos Francisco do Nascimento, pai de Penha Cirandeira, de Santa Rita, região metropolitana de João Pessoa que, segundo seu relato (Marins; Muccillo, 2023, p. 59), era oriundo do quilombo de Caiana e, assim como ela, trabalhava em engenhos de açúcar, como o Engenho Megaó, em Goiana, Pernambuco, onde Penha nasceu, e a Usina Santa Helena, em Sapé, Paraíba, onde a cirandeira passou a viver no começo da infância (Pimentel, 2005; Marins; Muccillo, 2023).

Eventualmente, as melodias dos cocos podem ser referidas pelos mestres e mestras como “Sofras” ou “Toadas”. O nome “sofra” talvez seja oriundo da palavra solfa, de solfejo. Mário de Andrade (2015), descreve uma situação de performance em 1929, na praia de Tambaú (em João Pessoa) usando a palavra solfa para referir-se ao canto “tirado” no coco:

Gente predestinada pra dançar e cantar, isso não tem dúvida. Sem método, sem os ritos coreográficos do coco, o pessoalzinho dançava dos 5 anos aos 13, no mais! Um velhote movia o torneio batendo no bumbo e tirando a solfa” (Andrade, 2015, p. 346).

Na escuta dos cocos pelo território, um atributo é recorrente: a capacidade que os “tiradores/as” tem de renovar a lírica com variações de versos, criados premeditadamente ou improvisados no momento, imprimindo sua personalidade no repertório tradicional. São variantes de versos e temáticas para uma mesma melodia mais ou menos estável (sofra), e vice-versa.

Esse mecanismo já foi identificado, anteriormente no trabalho, no fonograma de 1938, anotado como “Coco solto”⁹³, no qual ouvimos a mesma voz e melodia de

⁹² Itaú Rumos 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a5nYG6TWoQo>.

⁹³“Coco Solto” 1. Disponível em: https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/coco-solto-2/?perpage=96&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_101014&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=3970&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=

“Moça da Enseada”, com novas tiragens, revelando que naquele momento histórico, esse “saber do chão” de recriação de novos cocos a partir dos mesmos perfis melódicos já era existente.

Em outro exemplo⁹⁴ (1) daquele dia de 1938, grafado como “coco embolada” (apesar de haver improvisação) escuta-se uma melodia que me resulta muito familiar a partir das vivências de campo. Se, em seguida, escutamos os exemplos “Você não me nega que eu cheguei agora”⁹⁵ (2) gravado no disco “Coco de Roda Novo Quilombo - Da Brincadeira à Resistência” (Quilombo do Ipiranga) e “Sapo na lagoa”⁹⁶ gravado em “Ciranda Raio de Sol” (Penha Cirandeira) podemos relacionar o desenho melódico de uma “sofra” que viaja na história entregando diferentes letras e variações melódicas, em mais um cotejo “movente” entre passado e presente:

(1)

[T] Barreirinha de Souza Machado

Mas foi casado é de duas mulher⁹⁷

(2)

[T] Boa noite, amigo e colega

Você não me nega que eu cheguei agora

[R] Não precisa mudar de estado

Como tem passado com a sua senhora

23&source_list=term&source_entity_id=3970&ref=%2Fpalavra-chave%2Ftambau%2F%3Fperpage%3D96%26view_mode%3Dmasonry%26paged%3D1%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Cdescription%26fetch_only_meta%3D%26taxquery%255B0%255D%255Btaxonomy%255D%3Dnc_tax_101014%26taxquery%255B0%255D%255Bterms%255D%255B0%255D%3D3970%26taxquery%255B0%255D%255Bcompare%255D%3DIN.

94 “Coco embolada”. Disponível em: https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade/coco-embolada-2/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&pos=3&source_list=term&source_entity_id=3970&ref=%2Fpalavra-chave%2Ftambau%2F%3Fperpage%3D12%26view_mode%3Dmasonry%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only_meta%3D%26paged%3D1%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription.

95 Grafada como “Você não me nega que eu cheguei agora (min. 15:06) em “Coco de Roda Novo Quilombo: Da Brincadeira à Resistência”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aELmjaF9uzU&list=PLvNVjjAxlZpjSPbGLkRRTz80tXoVe0slz>.

96 “Sapo na Lagoa” em “Ciranda Raio de Sol - Penha Cirandeira”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6bM5_c9HmYg,

97 Mesmo depois de intermináveis repetições, não consegui transcrever a resposta devido a qualidade da gravação.

(3)

[T] Quem tem sapo na lagoa
 Zabumba não zoa moda truejada
 [T] Helena arruma as trouxa
 Vamo simbora que é de madrugada⁹⁸.

O exercício promove a reflexão sobre a maior ou menor *aderência* ou “fixação” das melodias ao longo do tempo. A que se deve? No universo da cantoria de viola, “as toadas são relativamente fixas e reconhecíveis por seu desenho melódico, mesmo comportando variações estilísticas pessoais como pequenas inversões em seus desenhos melódicos” (Sautchuk, 2014, p. 166). Nesse universo, a criação de versos é a prioridade, é o que muda, é o destaque da prática e o que a sustenta. A improvisação e variação não recai de maneira fundamental na melodia. Conforme analisa o autor: “O ritmo da melodia comporta o ritmo poético, diante do que a toada constitui uma espécie de fórmula verbal” (Sautchuk, 2014, p. 166).

Mesmo que em realidades performáticas distintas, podemos analisar que no coco de roda e na ciranda, assim como ocorre na cantoria, algumas melodias talvez se fixem mais que outras na tradição, com suas variações de versos, devido à natureza de sua estrutura melódica que promoveria um caminho mais fácil de versificação nessa “fórmula musical”. Também, a própria energia de balançar o ganzá, tocar o bombo e cantar ao mesmo de alguns(mas) cantadores(as) entrega outra emissão vocal que pode estar participando na conformação final das estruturas melódicas variantes.

No universo da capoeira, Pogliã (2021) enxerga o componente fonográfico como participativo nesse processo histórico:

Ao que tudo indica, somente à medida em que a indústria fonográfica foi se popularizando, a partir dos anos 1980, é que alguns cantos começaram a ganhar mais fixidez, já que menos submetidos às variações que caracterizam a transmissão pela oralidade (Pogliã, 2021, p. 161)

⁹⁸Poderíamos ainda citar “Seu Zé que vem na lagoa / Zabumba não zoa moda truvuada/ São três pancada de fora/ Morena simbora que é de madrugada, cantado por Rita Zabumbeira, de Barra de Camaratuba- PB.

Nesse sentido, podemos reconhecer, por exemplo, que a gravação de “Grande Poder”, de Mestre Verdelinho (2006)⁹⁹ pelo grupo “Comadre Florzinha” (1999)¹⁰⁰ teve uma grande influência na popularização e “fixidez” (Poglia, 2021) desse coco. Basta olhar as 172 mil visualizações, no Youtube, e as 1.645.475 visualizações no Spotify.

Também as gravações dos discos do grupo Coco Raízes de Arcoverde trouxeram grande popularidade para seus integrantes, e podem, eventualmente, ter ajudado a “fixar” uma prática que talvez não fosse tão estável nos ambientes de festejo mais interno das comunidades. “A vida tava tão boa”, creditada a Cícero Gomes (atualmente no grupo “Trupé de Arcoverde”) foi executada, por exemplo, em versão remixada, na cerimônia de encerramento dos Jogos Olímpicos de 2016 no Rio de Janeiro quando as delegações passeavam em despedida do Brasil, conforme o próprio Gomes conta na série “Esse Som é Massa”¹⁰¹.

A gravação tem de fato o “poder” de criar uma memória *fixa* para o campo social, que pode ser consultada e acessada em um estado estável de representação. As incursões e gravações do grupo “A Barca” também são um exemplo de como a gravação pode “atuar” sobre a sociedade e sobre a produção artística. Na última seção da presente tese, realizo algumas análises desse fenômeno de representação de músicas tradicionais no mundo fonográfico.

Com relação às chamadas “sofras” ou “toadas”¹⁰², Mario de Andrade (1975) já identificava a prática de construir musicalmente usando melodias idiomáticas como artefato cultural, quando estudou o samba rural paulista na década de 1930:

São comuns essas melodias-tipo, fixadas mais ou menos inconscientemente entre os nossos cantadores desta zona central. Variam o texto e imaginam que estão cantando outra melodia também. Quando a gente pede que cantem música nova, tiram frequentemente um texto novo sobre a mesma melodia utilizada pouco antes (Andrade, 1975, p. 117).

⁹⁹Mestre Verdelinho das Alagoas - Unirversando (2006) Álbum Completo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X6hNMg5ZgMM>.

¹⁰⁰Comadre Florzinha – Grande Poder. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PivxrTbpEZI&list=RDEMKJIOZ02-7M9V8XghCnMwvQ&start_radio=1

¹⁰¹MESTRE Cícero Gomes: a vida tava tão boa. Produção de Mateus Melo (canal Mateus Melo – história). 1 vídeo, 4:34 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j2Fft1CNKE8&list=PLzz9LGXTYxWzpaOaCk24o5WZd8ttep8Q5&index=13>. Acesso em 21 Out. 2021.

¹⁰²Segundo pude observar, no cavalo-marinho de Pernambuco e da fronteira Pedras de Fogo-PB, as melodias também são chamadas de “sonoras”, podendo, eventualmente serem referidas pelos músicos desta região que também praticam o coco e a ciranda.

O relato de Andrade traz um olhar um pouco paternalista ao afirmar que esses cantadores não sabiam bem o que cantavam, mas o reconhecimento de uma ferramenta pelo pesquisador nos é útil como testemunho da época.

O artista Biu Roque, nascido em Condado (PE), falecido em abril de 2010 aos 76 anos exemplifica bem o uso de uma melodia de base para diferentes letras, quando comparamos (1) “Motor de Goiana”, gravada no disco “Hoje a noite é maior” (2018) e (2) “Lá na vargem Goiana”¹⁰³, registrada pelo Acervo Maracá¹⁰⁴.

Figura 32 – Transcrição de Motor de Goiana em “Hoje a noite é maior” (2018)¹⁰⁵

Biu Roque
"Motor de Goiana"

Tiragem O - lha'o mo - tor de - e Goi - a - na que cor - ta mas nin - guém viu

Resposta O - lha'o es - touro da gar - ra - fa que'o a - le - mão as - su - biu

Fonte: Do autor a partir de fonograma indicado – “Hoje a noite é maior” (2018)

(1)

Olha o motor de Goiana
Que roda mais ninguém viu
Olha o estouro da garrafa
Que o alemão assobiu

¹⁰³Disponível em: <https://acervomaraca.com.br/wp-content/uploads/2020/01/goiana.mp3>.

¹⁰⁴Disponível em: <https://acervomaraca.com.br/grupo/biu-roque/>.

¹⁰⁵Biu Roque - A Noite Hoje é a Maior. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hr-8LPk8JfI>
Falecido em abril de 2010 aos 76 anos, seu disco solo “A Noite Hoje é a Maior”, foi lançado no início de 2018 pelo selo Garganta Records, produzido pelos músicos Alessandra Leão, Caçapa e Missionário José.

(2)

Oh lá na vargem Goiana
 Furou-se o papo da ema
 Oi bata o bombo Mané Lopes
 Sustenta o coco Madalena

No estudo das “Taieiras” em Sergipe, Ribeiro (2003) relata que eventualmente a relação com o sagrado ou com a validação da “tradicionalidade” do grupo inibe a renovação do repertório, mas há casos isolados, nos quais são permitidas criações textuais, que ocorrem com adaptações rítmico-melódicas a partir de uma melodia “original”, ocorrendo principalmente na colocação de uma nova letra. A inovação segundo o autor “não é considerada uma criação, nem mesmo uma mudança musical”. (Ribeiro, 2003, p. 67)

Ao referir-se ao repertório da música caiçara em São Paulo, Kilza Setti afirma que: “São raras as inovações que possam ocorrer na matéria estritamente sonora, ou seja, no som puro, destituído da carga semântica do texto, e se poderia dizer que não são inovações, mas variantes das matrizes tradicionais” (Setti, 1985, p. 117-8).

Cabe questionar quais seriam as matrizes, e de que estão constituídas para serem consideradas matrizes? É possível reconhecer a matriz de algo? Quando podemos ter alguma garantia de que chegamos à matriz? Se não sabemos como é a matriz, como podemos saber se o que aparece é variado ou “original”?

A análise de Setti (1985) aponta para uma noção de propriedade coletiva dessas eventuais mudanças:

Embora reconhecido como produto de um ou alguns indivíduos, esse repertório, cuja notícia de autoria perdeu-se no tempo, é visto como propriedade coletiva, na medida em que a comunidade pode aceita-lo, acrescentar-lhe elementos, conservá-lo ou rejeita-lo, de acordo com um consenso grupal (Setti, 1985, p.116).

Essa ideia de uma “propriedade coletiva” que é particularmente diferente constrói a ideia paradoxal do que estou chamando de “igual-diferente” ou “igual-diferença”, que se revela de maneira não-confrontacional de valorização do diverso, materializada na fala de Mestra Tina, em uma vivência com as mestras Ana (Quilombo do Ipiranga) e Emídia (Congo) no Bairro dos Novais (João Pessoa-PB) em 24 de Agosto de 2025:

Então, é isso. Manter essa tradição, a gente...é usar realmente, manter, repassar, o que aprendeu, o que veio, o que lembra dos mestres, entendeu? E fazer as pessoas conhecer cada maneira de cantar, cada maneira de tocar, de dançar. Eu falo assim ‘Oxente, eu sei essa música mas ela canta diferente’ Não é eu que tô certa, tô errada? Não! Tem nada errado, não, tá diferente. E tem que existir essa diferença, porque se não existir diferença, não tem graça. Ninguém vai andar assim. vai andar assim todo mundo igual? Não tem graça, né? Então todo mundo tem suas mandinga, seus balançar, seus molejo, suas malandragem pra chegar pra mostrar (...) (Mestra Tina, 2025).

Outro exemplo de campo que constrói essa ideia foi uma visita à casa do Mestre Ivan (Coco Quitéria Norberto) na cidade de Monteiro-PB, na viagem que realizei junto a Mestra Penha e Zé Silva (então produtor e tocador da mesma), em Março de 2023 pelo sertão e cariri paraibanos. Na ocasião, Penha e Ivan passaram a cantar e rememorar cocos de suas trajetórias encontrando e dialogando sobre as diferenças (e proximidades) entre músicas emparentadas pelo seu mote, ou temática, como o coco “Quem matou meu passarinho”. No ambiente, não havia qualquer tipo de confrontação ou disputa, apenas a valorização da diferença.

O encontro¹⁰⁶ também remarcou a consciência plena do aspecto transformacional por Ivan, quando dizia que uma música pode “formar em outra” com outros “pés”. Naquele momento, exemplificou esse processo cantando o refrão do baião “Nair”¹⁰⁷ colocando novos versos nas estrofes. Em determinado momento da reunião, estimulados por Zé Silva, Mestre Ivan e Mestra Penha passam também a intercalar aboios (Duarte, 2008; Ayala, 2008). São saberes do chão que vão se entrelaçando, saber aboiar é saber transitar por um modo específico de cantar e articular as melodias, saber eventualmente as próprias interações com o gado e, desenvolver capacidade de formulação poética.

Esse trânsito real e palpável pelos territórios vai desvelando as características mais específicas de cada lugar. Na viagem de Cajazeiras até Monteiro, passamos no caminho pela serra de Teixeira-PB, e por São José do Egito-PE, dois lugares muito

¹⁰⁶Recordo também que, na ocasião, além de cantar alguns cocos de sua autoria, seu Ivan cantou cocos com o mote “Ô preto, tire o pé daí” e “Eu tava na vida boa, pra que mandou me chamar?”, duas músicas também cantadas em Arcoverde. A segunda, com diferenças de letra, é alegada por Mestre Cícero Gomes como sendo de sua autoria, como vimos anteriormente.

¹⁰⁷Nair (João Silva – Agenor Madureira).

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W_u2Mo3fFNE - **Trio Nordeste – 10 Nair (Baião) – Copacabana 1963 LP.**

reconhecidos por suas tradições poéticas. Teixeira é considerada a “terra-mãe” da cantoria de viola, já em São José do Egito é festejada anualmente em Dezembro a “Festa do Louro” (Silva, 2024), reunião dos repentistas da região. Lira (2020) estuda a “mesa de glosas”, outra prática poética da região, e identifica na formação da “cultura da poesia” do lugar uma confluência entre o repente indígena, a oralidade dos povos diaspóricos, o costume do improviso dos beduínos do deserto e o cantar de viola dos trovadores ibéricos.

Esse ingresso em uma outra “sub-região” cultural pode ser sentido em Monteiro, igualmente notável por seus poetas. Lá tive o prazer de conhecer Seu João de Amélia, Seu Dudé, e Beato Vicente, integrantes da Mazurca de Santa Catarina. Na ocasião, pedi a Seu Dudé que cantasse uma composição sua que está registrada na live do projeto “Saberes em Roda” dedicada ao grupo¹⁰⁸. Nesse longo poema, Dudé vai descrevendo e contando as histórias e lidas do histórico “Assentamento Santa Catarina”, onde também vivia a célebre pifeira “Zabé da Loca”. Recordo como um momento muito especial dessas viagens.

Se pensamos a prática das duplas de embolada no pandeiro, o jogo e a vinculação ao enunciador/criador está entendido pelo ouvinte, no entanto no coco de roda e na ciranda percebe-se um sentido comum que, em geral, não associa a ideia de autoralidade aos criadores originais, vinculando-os a uma categoria, por vezes controversa, conhecida por “domínio público”.

4.3.1 Um mote e três cocos

A pesquisa vem revelando que há um componente “criativo” nos processos de transmissão musical, nos quais, a partir de um mesmo *mote* ou *letra* vamos descobrindo diferentes perfis de melodia. Isso evidencia que há também um aspecto material identitário presente, sendo os cocos são, por assim dizer, a própria voz do(a) tirador (a) e o modo como ela se comporta, criando novos contornos melódicos enunciados pela sua própria característica vocal, tanto a partir de um mote, como nas

¹⁰⁸Saberes em Roda convida Mazurca de Santa Catarina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SB5VEQIEup4>.

nuances melódicas típicas que vão criando uma entidade indissociável entre a voz produtora e o conteúdo enunciado.

No coco “Meu zabumba é gemedor / É do bojo da Macaíba / Foi o mestre da Cecília / Que trouxe da Paraíba” temos a história de um instrumento que viaja pelo território. Podemos exercitar seguir esse eventual caminho do “bumba” pelo território, reconhecendo diferentes contornos¹⁰⁹ para o mesmo texto e mote:

- (1) Quilombo do Ipiranga, no Conde (PB) cantado por Ana e Janduí¹¹⁰
- (2) Chã do Esconso, em Aliança (PE) cantado por Biu Roque¹¹¹
- (3) Igarassu (PE) cantado por Lia de Igarassu¹¹²

¹⁰⁹(1) Fá mixolídio – Bb jônico, (2) mais tonal, com uma sensível mais declarada, em Dó menor e (3) Lá dórico, se quisermos identificar a coleção de notas em uma perspectiva analítica mais “tradicional.

¹¹⁰Coco De Roda Novo Quilombo. Disponível em:

@RegistroColetivoJaraguá <https://www.youtube.com/watch?v=Q3lZTibr3O0>.

¹¹¹Meu Bombo é Gemedor - Coco da Zona da Mata. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Juzavly-IG0>.

¹¹²Dona Lia De Igarassu - 19 Meu Bombo É Gemedor. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=VL2mWFgc-5g&list=PL60UsQywtJH_DtaOYr49noJ0lo3l_IQs-&index=19 - Gravado No Berimbau Studio Em Cidade Tabajara - Olinda - Pernambuco - Gravado Por Mestre Ulisses Em 2014.

Figura 33 – Transcrição de “Meu bombo é gemedor”:
(1) Coco Novo Quilombo / (2) Biu Roque / (3) Lia de Igarassu

(1) Transcrição de “Meu bombo é gemedor” (Coco Novo Quilombo)

Novo Quilombo
"Meu zabumba é gemedor"

Tiragem Meuza-bum-ba'é ge-me-dor é debo-jo de ma-ca-í - í-bá Foi o

Resposta mes-tre da Ce - cí - lia que-trou - xe da Pa - ra - í - í - ba

(2) Transcrição de “Meu bombo é gemedor” (Biu Roque)

Biu Roque
"Meu bombo é gemedor"

Tiragem Meu bom-bo é ge-me-dor é do bo-jo da ma-ca-í-ba o meu bom-bo é ge-me-dor

Tiragem variada

Resposta é do bo-jo da ma-ca-í-ba foi o mes-tre da Ce-cí - í quem andou-me da Pa-ra-í-ba

(3) Transcrição de “Meu bombo é gemedor” (Lia de Igarassu)

Lia de Igarassú
"Meu bombo é gemedor"

Tiragem Ai meu bom - bo é ge-me-dor é do bo - jo da ma - ca - í -

Resposta - ba Foi o mes-tre da Ce - cí que-trou-xe da Pa - ra - í - ba

Fonte: Transcrição do autor a partir de fonogramas indicados

Turino (2009) distingue perfis de improvisação em diferentes contextos por ele conceituados: música “participativa” e música “apresentacional”. No primeiro caso, a “variação formulaica” e a improvisação tendem a ser mais intensivas (dentro ou sutilmente construídas sobre pequenas formas de repetição) do que extensivas (alterando a forma em si). A música apresentacional manifestaria uma outra ética de improvisação mais focada na exacerbação do virtuosismo individual, e menos na noção de coesão grupal entre os participantes e suas interações corporais. Por “variação formulaica”, o autor as conceitua como “substituições paradigmáticas melódicas, rítmicas ou harmônicas que já realizei antes, em relação ao modelo básico que estou executando. (Turino, 2009, p. 104)

Não é possível saber com clareza qual a abrangência de manifestações musicais a que o autor se refere, fazendo menção apenas a “música de bandas antigas de corda, cajun e zydeco, e música para mbira” (Turino, 2009, p. 104), mas o conceito de performance formulaica e a compreensão de seu código interno podem, de certa forma, plasmarem-se no ambiente da “brincadeira” do coco e da ciranda:

Na performance formulaica, uma “peça” é considerada uma plataforma para a execução individual e em grupo, em vez de um objeto de arte a ser reproduzido fielmente. Essa distinção é fácil de articular e compreender intelectualmente, mas tem consequências profundas para a forma como as pessoas fazem e pensam sobre música. Para pessoas que operam principalmente no modo de performance formulaica, a peça e o gênero associado são como o design e as regras de um jogo, e as fórmulas são como os movimentos e hábitos que se desenvolveu para tocar com sucesso (Turino, 2009, p. 104).

Apesar de endereçar-se a questões coletivas de produção musical e sua ética particular de relações, o artigo de Turino (2009), por momentos, tende a enfocar-se mais nas necessidades individuais de músicos mais ou menos experientes e na funcionalidade desses contextos de música participativa para seu próprio desenvolvimento musical. Não há presença de reflexão sobre a ancestralidade dos movimentos musicais corporais ou qualquer tipo de menção a identidades étnico-raciais afirmadas pela produção de música e dança nos contextos.

4.3.2 Dendezeiro – Melodias-semente

Em uma das cenas de entrevista do documentário “Garapirá” (2024)¹¹³, o diretor Oswaldo Giovannini Junior interpela Mestre Burica, da localidade de Barra de Mamanguape:

- “Burica, canta aí um coco bem bonito, daqueles bem antigo.”
- “Antigo? Tá bom”

Burica passa, então, a cantar o coco “Dendezeiro”. Tal música é transcrita em trabalhos dedicados ao coco na região da PB e RN. Em Ayala e Ayala (2000), aparece registrado em 1992, 1994 e 1997 com as seguintes perguntas e respostas:

[T] – Na sombra do dendezeiro, na sombra do dendezeiro / Eu avistei a minha amada, eu avistei a minha amada / [R] – Chorava porque não via, chorava porque não via / Aquela jovem encantada, aquela jovem encantada (Fagundes, 28/06/92. Também encontrado na Praia do Poço.)

[T] – Na sombra do dendezeiro, na sombra do dendezeiro / Eu avistei minha amada, eu avistei minha amada / [R] – Chorava porque não via, chorava porque não via / Aquela jovem assentada, aquela jovem assentada (Praia do Poço, 28/06/94. Também cantada por Seu Tuninha em Forte Velho, 12/09/97) (Ayala; Ayala, 2000).

Em Lins (2009), o coco é transcrito da performance da modalidade de “coco de zambê” no litoral do RN com a substituição da palavra “jovem” por “voz”. Este coco é cantado pelo Coco de Roda de Mestre Benedito (Cabedelo-PB)¹¹⁴ e encerra uma possível perda, contrastando o momento da presença da amada com sua ausência. Mestre Bacalhau¹¹⁵ (Catimbau – PE) canta uma versão diferente em melodia e com finalização diferente da letra substituindo “aquela jovem assentada” por “aquela vó encantada”. Temos portanto “jovem encantada”, “jovem assentada”, “voz encantada” e “vó encantada”.

Uma análise mais detida pode especular sobre desdobramentos implícitos da letra. O **lgi òpè** (em iorubá)¹¹⁶, vulgo Dendezeiro (*Elaeis guineensis*) é uma palmeira

¹¹³ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=g57aoS4TijQ&t=1210s&pp=ygUXZG9jdW1lbnTD0XJpbyBnYXJhcGlyw6HSBwkJwQkByohjO8%3D>.

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9QnUO4Hh2ks&t=299s>.

¹¹⁵ Disponível em:

https://soundcloud.com/tirinetetracua/na-sombra-do-dendezeiro_mestre-bacalhau.

¹¹⁶ Ver Verger (1995).

africana trazida pela afrodiáspora, possivelmente em condições de cativeiro pelos escravizados. Suas folhas (màriwò) e o azeite (epo pupa) de seus frutos são usados em muitos preparos no candomblé. Esta “vó encantada” ou “assentada” ausente que é chorada à sombra do dendezeiro demarca, portanto, um ciclo simbólico temporal “espiralar” (Martins, 2021).

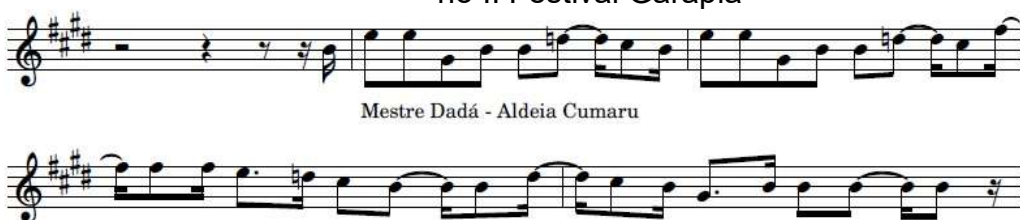
No I Festival Garapirá de 2023 foi possível escutar “Dendezeiro” em diferentes vozes. Transcrevi de minhas gravações a melodia entoada por Mestre Dadá, a melodia de Mestra Zefinha do já mencionado documentário Garapirá (2024), como também a transcrição do fonograma do Coco de Roda de Mestre Benedito, citado acima. A seguir, apresento as três transcrições do coco “Dendezeiro”:

Figura 34 – Dendezeiro, por Antônio, Coco do Mestre Benedito (Cabedelo – PB)



Fonte: Transcrição realizada pelo pesquisador, a partir de fonograma indicado.

Figura 35 – Dendezeiro, por Mestre Dadá, da Aldeia Cumaru, no II Festival Garapirá



Fonte: Transcrição realizada pelo pesquisador, a partir de gravações coletadas para a pesquisa (2024).

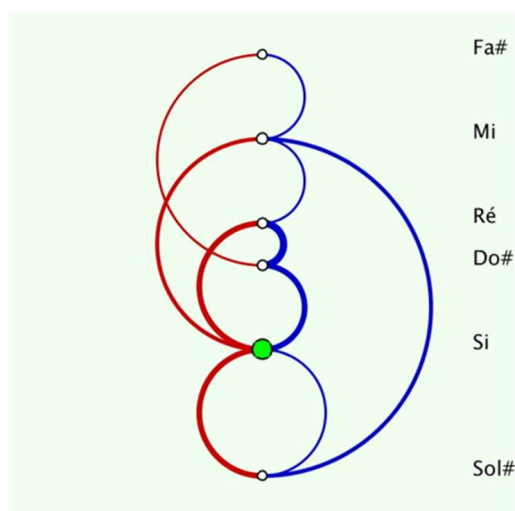
Figura 36 – Dendezeiro, por Zefinha de Cumaru, no documentário do I Festival Garapirá



Fonte: Transcrição realizada pelo pesquisador, a partir de documentário Garapirá (2024).

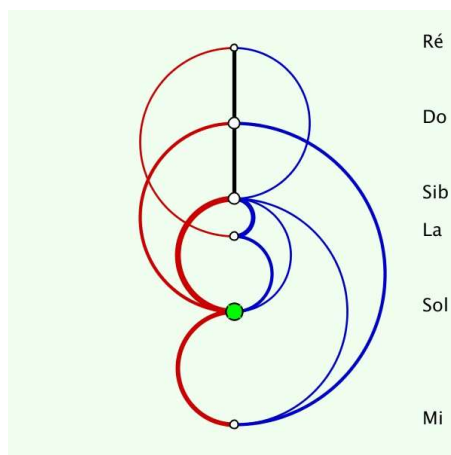
A seguir diagramas melódicos, realizados através do software Melographe, que, segundo o fabricante, obedece aos seguintes passos: 1) desenhamos as notas do modo como pontos alinhados verticalmente (embaixo para as notas graves, em cima para as agudas). Em seguida, conectamos cada nota às que a seguem na melodia. 2) com um arco à esquerda se a transição for de grave para aguda (ex.: Dó para Mi); 3) com um arco à direita se a transição for de aguda para grave (ex.: Dó para Sol). 4) Se duas notas forem contíguas no modo e houver transições nas duas direções na melodia (ex.: Ré e Mi), conectamos as notas com um segmento vertical em vez de desenhar dois arcos.

Figura 37 – Diagrama – Perfil melódico da interpretação de Mestre Dada

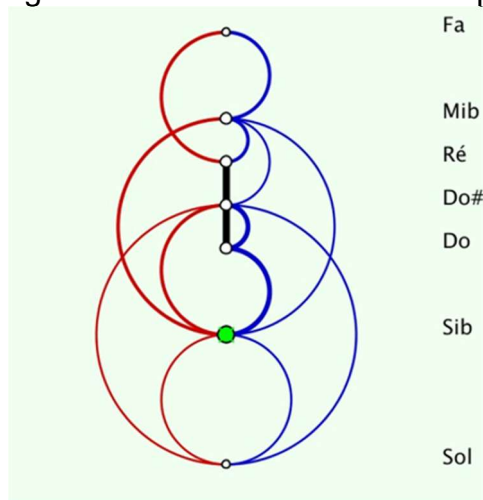


Elaborado por Melographe (2025)

Figura 38 – Diagrama – Perfil melódico da interpretação de Zefinha



Fonte: Elaborado por Melographe (2025)

Figura 39 – Diagrama – Perfil melódico da interpretação de Antônio

Elaborado por Melographe (2025).

Comparativamente, a melodia de Antônio é a mais desenhada e com uma maior coleção de notas. A presença de uma maior coleção de notas sugeriria que ela seria a “matriz” ou mais próxima dela, ou apenas sugere uma maior criatividade no momento de “interpretar” a melodia? Não creio haver respostas possível.

Como a melodia, reconhecida pelos detentores como um coco “antigo”, foi aprendida oralmente de algum lugar que não sabemos, creio ser possível transicionar da ideia de uma “matriz” que varia (compreendido como um pensamento difusionista) para um conceito de “melodia-semente”, que naturalmente, pelo processo de transmissão dessas práticas, dá lugar criativo sempre a novas entidades, tantas quantas sejam as vozes que a “aprendam” (e por que não dizer recriem), independente de uma origem idealizada e insondável. Metaforicamente, assim como não há nesse mundo, duas plantas de dendezeiro iguais, não há tampouco melodias iguais nas vozes “assentadas”.

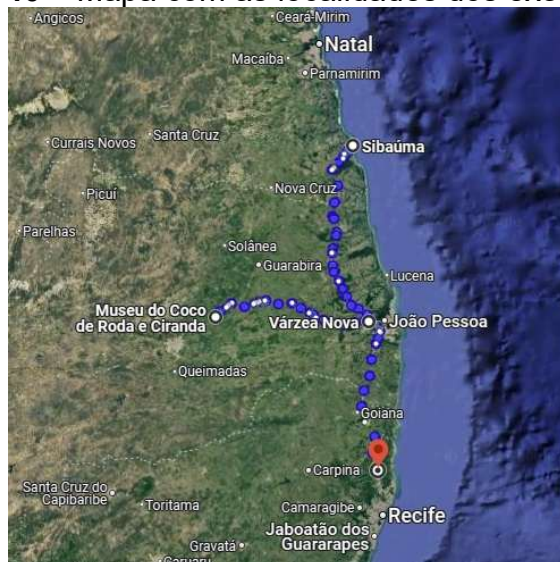
4.3.3 Integrando o mapa

Até o momento, trouxe exemplos de “motes” que promovem melodias e letras, também melodias (sofras) com letras diferentes, como também letras “iguais” com melodias. A seguir, pretendo exemplificar como cocos diferentes se relacionam nos mecanismos identificados até agora em uma dimensão territorial maior entre PB, PE

e RN. As músicas são (1) “Zé de Nana”, na gravação de Lia de Igarrassu (2014)¹¹⁷, também muito cantado nos eventos de coco de roda, e transcrito nos trabalhos de Pimentel (1978 p. 42-3; e 2004, p. 66-7) em Cabedelo; (2) “Eu saí do mar pra fora” na voz de Mestra Ana do Coco e Mestra Penha Cirandeira¹¹⁸; (3) “Avião da Viúva” em fonograma das quilombolas de Caiana¹¹⁹ e (4) Avião da Viúva em gravação do grupo de Herdeiros de Zumbi-RN, representando o Coco de Zambê.

Dessa forma, temos a seguinte disposição dos exemplos no mapa: 1) Igarassu-PE: ao sul; 2) Várzea Nova e Gurugi-PB: ao centro; 3) Alagoa Grande-PB: à oeste; 4) Sibaúma (RN): ao Norte.

Figura 40 – Mapa com as localidades dos exemplos musicais



Fonte: Google Maps.

As letras dos três primeiros exemplos organizam-se em quadras – ou “cocos-de-dois-pés”, segundo Pimentel (1978) – com versos em métricas de sete ou oito sílabas, onde a rima acontece entre 2º e 4º versos:

- (1) [T] Seu Zé de Nana, meu nego / você não é meu camarada (a)
 Com tanta mulher no mundo / roubou minha namorada (a)
 [R] Eu vou m'imbora daqui / em Itapissuma eu não vou (ô)
 A namorada que eu tinha / José de Nana tomou (ô)

¹¹⁷Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kFcHNWQ0Tzk>.

¹¹⁸Vídeo do canal “Dona Penha” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XSWeGH14TiQ>

¹¹⁹ Ciranda, Coco-de-Roda, e Outros Cantos (2003). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2VU7zONllyiFwDMMdNbDbx?si=a004b5a2bfcd49b7>.

(2) [T] Eu saí do mar pra fora / o meu colega caiu (iu)
 Foi uma infeliz sorte / veio o coró e engoliu (iu)
 [R] O peixe não era grande / era de bom comprimento (en)
 Eu fui buscar meu colega / do pé da guerra pra dentro (en)

(3) [T] O avião da viúva / há meia noite passou (ô)
 Com o corta-vento rodando / acelerando o motor (ô)
 [R] O motor ficou parado / o maquinista não viu (iu)
 No assobio da ladeira / meu avião se sumiu (iu)”

Comparemos as duas primeiras transcrições:

Figura 41 – Zé de Nana – Lia de Igarassu (tom original)

Lia de Igarassú
 "Zé de Nana"

Tiragem Seu Zé de Na - nameu ne - go Vo - cê num'émeu ca - ma ra -

3 - da Comtan - ta mu - lher no mun - do Rou - bou mi-nha na-mo - ra -

5 **Resposta** - da Eu vou m'im - bo - rada-quí Em 't-ta-pis-su-ma'eunão vou A na-mo-ra-daqu'e'eu ti

8 nha Jo sé de Na - na to - mou

Fonte: Transcrição do autor a partir de fonograma indicado

Figura 42 – Eu saí do Mar pra fora – Penha Cirandeira e Ana do Coco

"Eu saí do mar pra fora"
Penha Cirandeira e Ana do Coco

18

Tiragem Eu sa - í do mar pra for a'O meu co le ga| ca - iu

20

Foi u - ma in - fe - liz sor - te Vei - o co - ró e' engo - liu

22

Resposta O pei - xe não e - ra gran de E era de bom com - pri - men -

24

- to'Eu fui bus - car meu co - le - ga do pé da guer - ra pra dentro

Fonte: Transcrição do autor a partir de fonograma indicado

A fim de fazer uma melhor comparação das duas melodias, optou-se por transpor a melodia de "Zé de Nana" para a região de "Eu saí...":

Figura 43 – Zé de Nana – Lia de Igarassu (transposto)

Lia de Igarassu
"Zé de Nana"

26

Tiragem Seu Zé de Na - na meu ne - go Vo - cê num'é meu ca - ma ra -

28

- da Comtan - ta mu - lher no mun - do Rou - bou mi-nha na-mo - ra -

30

Resposta - da Eu vou m'im-bo - ra da-qui Em'ta-pis-su-ma'e u não vou A na-mo-ra-da que eu ti

33

nha Jo sé de Na - na to - mou

Fonte: Transcrição do autor a partir de fonograma indicado

Apesar da melodia de “Eu saí...” ter seu início em movimento descendente da região mais aguda, contrastante à “Zé de Nana”, e não utilizar a nota Si natural¹²⁰ (indicativo de uma coloratura mais modal), é notável a semelhança de contorno melódico nos repousos da melodia e nos gestos que a mesma realiza com a voz, em uma letra com temática completamente diferente.

Já em Avião da Viúva (Caiana), aqui em versão já transposta¹²¹ para a região das precedentes, mais uma vez é possível notar grande semelhança na gestualidade rítmica da melodia, ainda que também existam pontos de variação.

Figura 44 – Avião da Viúva – Caiana (transposto)

Caiana dos Crioulos
"O Avião da Viúva"

35

Tiragem

O a - vi - ão da vi - ú va'a me - ia noi - te pas - sou

37

com cor ta - ven - to ro - dan do a ce - le - ran do o mo - tor

39

Resposta

O mo - tor fi - cou pa - ra do O ma - qui - nis - ta não viu

41

No as - so vio da lá - dei ra Meu a - vi - ão se su - miu

Fonte: Transcrição do autor a partir de fonograma indicado

A melodia, novamente compartilha da nota Si natural de “Zé de Nana” (sugerindo “modalidade” dita “dórica”¹²² no sistema musical ocidental). Ainda sobre

¹²⁰ Zé de Nana utiliza tanto Si natural (bequadro) como bemol.

¹²¹ Originalmente em Dó. Estou evitando, ao máximo, ao longo do trabalho utilizar termos como “tonalidade”, “modalidade” por não serem categorias que emergem do próprio campo. Por isso, o uso de “região”, sugerindo o início da melodia. Esses termos acabam restritos às notas de rodapé, tímidos ante a vozes que desconhecem nomes de notas, armaduras de clave, bemóis, bequadros etc.

¹²² Também pode ser entendida como lídia em Fá, como em Zé de Nana. Essas escolhas não são absolutamente objetivas, são interpretações de quem ouve. Por exemplo, no final da primeira frase de “Avião da Viúva” em “acelerando o motor”, temos fá, mi, ré si (bequadro) ré. Escuto aí uma sonoridade dórica, alguém poderá escutar outra opção. Já no final do mesmo coco em “meu avião se sumiu”, temos dó-si (bequadro)-lá-sol-fá sugerindo um repouso em fá, onde pode-se escutar sim uma sonoridade lídia, como talvez alguém não o sinta. O importante aqui parece ser mostrar o trânsito modal, lembrando que trata-se de uma discussão que pode chegar a importar somente aos músicos, sem que os mesmos cheguem a consensos.

possíveis “escalísticas”, talvez seja interessante não buscar sugerir acordes ou funcionalidade harmônica para essas melodias, com o risco de que percam sua preciosidade¹²³. Algo como está apontado no dossiê do Iphan (2014) para a Ciranda de Pernambuco, ainda que a mesma utilize, além de percussão e voz, eventualmente instrumentos de sopro, diferentemente da ciranda paraibana, que utiliza a mesma instrumentação do coco de roda:

No entanto, pode-se notar que nem toda melodia claramente desenha um campo harmônico. De fato, sem nenhum acompanhamento de um instrumento harmônico (tais como o piano, violão ou contrabaixo), as melodias podem ser harmonicamente ambíguas, flutuando entre harmonias sem necessariamente sugerir nitidamente nenhuma (IPHAN, 2014, p. 93).

No quarto exemplo, do grupo Herdeiros de Zumbi, do quilombo de Sibaúma (RN) vemos como os versos “O avião da viúva há meia noite passou / Com o cortavento na frente, acelerando o motor” mudam de funcionalidade de “tiragem”, e se convertem em uma nova melodia de resposta-estribilho do coro em oposição ao solista, que passa a lançar novas ideias “Se esse avião me levasse, juro por Deus que eu iria / tomar um banho de mar com a minha amada Maria”. Na execução percebemos uma instrumentação completamente diferente das anteriores¹²⁴, onde a melodia da voz vai se modificando ao longo da execução. Abaixo transcrevemos a melodia do início da gravação, usada agora, como mote de resposta:

Figura 45 – Avião da Viúva – Herdeiros de Zumbi (Sibaúma-RN)

47 Avião da Viúva - Herdeiros de Zumbi



Mote O a viãoda viú - va'Hámeianoitepassou Comcortavento ro dan - doA ce lerando'O motor

Fonte: Transcrição do autor a partir de fonograma indicado

Como é possível evidenciar, as vozes desses quatro exemplos criam e adaptam, em diferentes territórios, gestos melódicos ao que estou chamando de “sistema de encaixes” de melodias e letras, revelando processos de recriação na transmissão dessa música, conceito que chamo de “poética adaptativa”.

¹²³ Ainda sobre tonalismo e colonização, ver Agawu; Padovani (2021).

¹²⁴ Ver Ferreira (2023).

Pinto (2001) identifica que ao estudar as músicas de pífanos e de gaita dos grupos de caboclinhos de Pernambuco e da Paraíba em 1984 e 1985, verifica “a constância de um elemento de afinação destes instrumentos que têm na terça neutra um recurso básico, que transcende o puramente estilístico.” O autor define que esse intervalo “como aspecto peculiar de afinação é uma característica que não só marca uma “paisagem sonora” especificamente nordestina, como também é responsável por uma série de procedimentos que dizem respeito até a própria concepção de mundo.” Há que se lembrar que espaços como o Quilombo Caiana dos Crioulos possuíam bandas de pífano ativas no passado (Santos; Bezerra, 2013), sendo este um instrumento que transita por todo o território nordestino, afirmando sua afinação no ouvido comum.

Ainda que não seja importante mensurar em todos os momentos se as terças são especificamente neutras, maiores ou menores na música dos cocos, é possível sim incluí-lo nesse sistema musical diaspórico, no qual os instrumentos não temperados (inclua-se a voz e o pífano) constituíram a expressão de seu colorido melódico. A dita terça neutra, seria em grandes rasgos, como a blue note do sistema norte-americano, na perspectiva do Atlântico Negro de Gilroy (2001). Se analisamos outros gêneros orais nordestinos como o Aboio (Duarte, 2008; Ayala, 2008) podemos encontrar similaridade nesse aboiar as notas com a voz no coco, nesse afinar por aproximação da garganta dos cantadores e cantadoras:

Típico de culturas orais tradicionais, o gesto interacional não participa da divisão “algébrica” do universo característica da cultura escrita ocidental, mas ao ser “concreto”, tem a capacidade de reter ao mesmo tempo os aspectos anatômicos e imateriais da voz (Duarte, 2008, p. 142).

Os exemplos dados podem, eventualmente, sugerir a ideia de que as melodias de coco e cirandas se realizam apenas por variações realizadas dentro um centro de intervalos musicais reduzido e estável. Nada mais ilusório, quanto mais se conhece o repertório, maior é a possibilidade de reconhecer sua imensa diversidade. Trago a seguir a transcrição do interessante “Coco do Pneu” de Cila do Coco, de Olinda-PE onde a mesma, apenas com a voz, vai realizando “modulações” entre as partes solistas, numa construção lírica muito engenhosa:

Foi aqui no Pneu
Que eu fiz esse coco levantar poeira (2x)

Poeira cobria, candeia apagava
E Bembem brincava na escuridão
E nessa agonia nem eu via o povo
Nem o povo me via dentro do salão
E eu no compasso do coco decente
Cantando somente pra animar a função
A cachaça já rolava em Barrotinho
E Barrotinho¹²⁵ rolava pelo chão

Quinho agarrava a mulher dum jeito
Que nem o “malfeito” podia se ver
Até “Luguabe” que nisso era peia
Grudava que a nega chegava a gemer
Levava pro meio do salão
Que a poeira cobria, ninguém via
E daí se apagava o lampião
E o coco findava no outro dia

¹²⁵Na entrevista à seguir, Cila explica que Bembem era sua nora, Luguabe era o dono da festa, Barrotinho era um bêbado local e o “malfeito” de Quinho era, aparentemente, uma deficiência na perna. Mestras Coquistas de Olinda - Dona Cila - https://www.youtube.com/watch?v=NPnG_sPm-hs.

Figura 46 – Coco do pneu – Cila do Coco (Olinda-PE)

Cila do Coco
"Coco do Pneu"

Tiragem Foi a-qui no P-neu - uque eu fiz es-se co - co le-van-ta po - ei-ra Foi a-qui no P-neu-

Resposta - Coro

4 -u que eu fiz es - se co - co le-van-ta po - ei - ra Po-ei - ra cu-bri - a can-dei - a pa-

Solo A

6 -ga-va e Bem-bem brin-ca - va na'es-cu-ri-dão E ne - ssa ago-ni - a ne me u via o po-

8 - vonem o po-vo me vi-a den-tro do sa - lão E eu no com-pas - so do co - co de-

Solo B

10 -cen - te can-tan - do so men-te pra'a-le-grar a fun-ção Ca-cha-ça ro-la-va'em Bar-ro - ti-nho

12 e Bar-ro - ti nho já ro-la - va pe - lo chão

Fonte: Transcrição do autor a partir de fonograma indicado.

5 RESPOSTA AO MUNDO – PESSOAS E LUGARES QUE CRIAM NA PARAÍBA

A vastidão do repertório e a característica vocal das narrativas históricas impedem afirmações terminantemente categóricas sobre autoria individual em alguns casos, mas os caminhos para identificá-las parecem mais abertos que no começo da pesquisa. Na genealogia da pesquisa sobre coco e ciranda na Paraíba, Ayala e Ayala (2000) abordam a presença de autoralidade no repertório estudado, desvelando uma compreensão menos vinculada ao “domínio público”, mais permeável a possíveis futuras apropriações:

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. Relativiza-se a ideia corrente de anonimato e vão surgindo elementos que permitem considerar em que consiste o improviso (Ayala; Ayala, 2000, p. 46-7)

Os exemplos a seguir buscam construir conhecimento sobre contextos de criação, nos quais é possível identificar mais explicitamente as criações originais. É preciso dizer que o recorte aqui proposto não busca comunicar que as demais pessoas e lugares que aqui não entraram não criam ou não são criativas. As propostas investigativas apresentadas nessa seção foram escolhidas no sentido de promoverem uma representação da diversidade de fenômenos encontrados do ponto de vista performático, geográfico e étnico-racial.

5.1 “Eu sei o que eu achei nesse mundo” – Odete de Pilar

Figura 47 – Odete de Pilar em apresentação na Usina Energisa (João Pessoa, 2023)



Fonte: Acervo da pesquisa.

Na websérie *Acesa*, Alessandra Leão¹²⁶, Odete e Alessandra caminham lado a lado no vídeo com a cirandeira de Pilar cantando “E quando eu cheguei / deu boa noite a cor morena (2x) / Quero ver a roda grande / Correr dentro da pequena”.

– E essa ciranda é sua? – diz Alessandra Leão

– É minha, foi eu que fiz. – responde Odete

Odete Josefa da Conceição Souza nasceu no dia 15 de Abril de 1953, no sítio Lagoa do Gonçalves (Muccillo; Marins, 2023, p. 53) na zona rural entre as cidades de Pilar e Itabaiana. Pilar é uma pequena cidade na região conhecida como Zona da Mata paraibana, onde até hoje se estabelece a economia da cana-de-açúcar, associada a um longo período de escravização de mão de obra africana e originária. É preciso evidenciar que o plantio e a colheita da cana são até hoje realizados de maneira bastante arcaica e brutal pelos trabalhadores (chamados tiququeiros), com a queima do canavial antes da colheita e com emprego de muita força física para o corte da cana próximo ao chão, com o uso de lâminas muito afiadas, e com o carregamento de grandes fardos dos pés de cana colhidos.

As populações afro-originárias que resistiram a esse ciclo de violência, o fizeram edificando muitas expressões musicais, como o cavalo marinho, o maracatu rural, além da ciranda e do coco, que até hoje, no território paraibano e pernambucano são praticados, reiteradamente por trabalhadores rurais de pequenos centros urbanos, quilombolas e indígenas aldeados.

Na imagem a seguir, o coco sendo dançado e cantado na região onde Odete nasceu e vive até hoje. Quem dirá que o pai de Odete, Zé Preto, não está em alguma dessas fotos?

¹²⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9sxZ-8pzMCM&t=102s>.

Figura 48 – Itabaiana – 30/05/1938

Fonte: Acervo das “Missão” de 1938 – CCSP.

Meu primeiro contato presencial com a voz de Odete foi no dia 24 de Agosto de 2022 em uma palestra no NUPPO (Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular) organizada por seu produtor Joan Saulo do Monte, então aluno do Programa de Mestrado Profissional em Letras da UFPB. Durante a apresentação, Odete canta majoritariamente desacompanhada (*a capella*) e inicia os cocos e cirandas na palestra com a frase “só sei que peguei cantar...” e termina com “vocês gostaram?”. Gostaria de trazer dois exemplos (Figuras 48 e 49) transcritos dessa ocasião, que evidenciam sua capacidade melódica variacional em pequenas estrofes iguais em letra, mas com resultados melódicos apartados:

Figura 49 – “E canto esse” – Melodia “maior”

Fonte: Acervo da pesquisa.

Figura 50 – “E canto esse” – Melodia “menor”

Fonte: Acervo da pesquisa.

Turino (2009) considera improvável para o ouvinte externo a capacidade de discernir entre a improvisação e “variação formulaica”, uma vez que o mesmo não conhece a coleção interna de formulas que o músico detém. Mesmo que não podamos saber se Odete está improvisando ou “variando”, através da gravação (que decido manter em uso privado, por questões éticas) é possível identificar uma “perseguição” melódica em tempo real, em um cantar que lembra o cantar aboiado, com suas chegadas e saídas de nota tão característicos, em uma reconhecível “oralitura”¹²⁷ em que “o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes”. (Martins, 2021, p. 41) Nesse afinar aboiado pela busca melódica da garganta dos cantadores e cantadoras, temos um gesto identitário que escapa à colonialidade “afinada” da voz cantada:

Típico de culturas orais tradicionais, o gesto interacional não participa da divisão “algébrica” do universo característica da cultura escrita ocidental, mas ao ser “concreto”, tem a capacidade de reter ao mesmo tempo os aspectos anatômicos e imateriais da voz. (Duarte, 2008, p. 142).

¹²⁷Em Martins (2021, p. 25), a autora conceitua oralitura como “os atos de fala e performance dos congadeiros (...), matizando nesse termo a singular inscrição do registro oral, que como *littera*, ‘letra’, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, ‘rasura’ da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e alteridade dos sujeitos, da cultura e de suas representações simbólicas.” Segundo a mesma, o termo descende de “orature”, cunhado por Mineke Schipper ao denominar a “presença de registros e soluções formais próprias da oralidade em textos da literatura africana escrita.” Apesar de inicialmente voltada para os reinados e congadas de MG, o conceito expande-se em Martins (2021b): “No âmbito da oralitura gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes, o *logos* e as gnosés afroinspirados, assim como diversas possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários” (Martins, 2021b, p. 41-42).

Ressalvo, novamente, que as partituras são apenas para situar o leitor na visualidade e materialidade escrita da melodia, reconhecendo a natureza colonial dessa interface, bem como a imprecisão na representação das melodias, uma vez que a voz desenha contornos sempre muito maleáveis, como no caso da coquista e cirandeira.

As gravações de Odete, excetuando as participações em discos alheios, são três. A primeira no disco “Cocos: alegria e devoção”, resultado da pesquisa homônima de Ayala e Ayala (2000). Um segundo registro foi feito pelo grupo paulista “A Barca” realizado em 08 de janeiro de 2005, com a gravação de 19 cirandas e 16 cocos cantados e tocados em parceria com seu irmão, José Manoel. (Monte, 2023, p. 53). Este registro encontra-se inteiramente disponibilizado no canal do Youtube do grupo¹²⁸, e algumas faixas selecionadas passaram a integrar o disco “Trilha, toada e Trupé” – A Barca (2007). Um terceiro lançamento “Serena, Serená – Cocos e Cirandas de Odete”, lançado em 2008 (Programa BNB de Cultura 2008), é uma reunião seletiva desses registros anteriores com a inclusão de novos registros realizados pelo Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo de cirandas e cocos criados por Odete, seu irmão José Manoel e seu primo, Antônio Messias. Este último registro está disponível no canal “Cultura Paraibana”¹²⁹

Uma dessas mencionadas melodias de perfil único que não se replicam nas chamadas “melodias-tipo” ou “sofras” é justamente a ciranda que dá nome a esse último trabalho: “Serena Serená”. Em entrevista feita a seu produtor Joan Saulo do Monte, em seu canal do Youtube¹³⁰, a cirandeira é perguntada sobre a existência de Serena e sobre o momento e a essência do processo criativo da ciranda. Transcrevo a seguir um resumo de trechos do relato de Odete:

Existiu, que eu tirei essa ciranda por ela. Aí ela tava numa beira de cacimba, apanhando água. Aí eu vi ela cantando essa ciranda, eu ia passando. Aí eu digo, que coisa mais linda, eu vou cantar. Quer dizer, eu aprendi, quer dizer que foi de mim, né? Aí eu digo, eu vou cantar. Aí peguei cantar, nananã nananã nananã. Aí depois eu fui atirando, atirando e aprendi ela. Aí fiquei, foi eu que fiz. (...) - O que eu vi aí, eu

¹²⁸Coco e Ciranda de Odete de Pilar | Acervo A Barca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i-hGUDR9JDs&t=1672s>

¹²⁹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TZDSLnMI2Zk>.

¹³⁰Disponível em: <https://www.youtube.com/@odetede pilar1040>.

tirei, eu fiz. A ciranda foi feita por mim. E ela banhando água, aí eu era muito uma menina besta. Aí eu digo, eu vou pegar uma cuia, que nem ela, pra apanhar água e ir cantando. Aí só não tinha ninguém pra filmar. (Pilar, Odete de, 2020).

O registro “Serena, Serená – Cocos e Cirandas de Odete” (Programa BNB de Cultura 2008) traz duas versões da ciranda “Serená Serená”, uma *a cappella* que abre o disco, e outra na qual é acompanhada pelo seu irmão, no bombo e nas respostas, com essa relação de quadras longas, não tão usual nas cirandas:

[T] Ô serena, meu amor
 Serena, serená,
 Nos braços de quem te ama,
 Morro mas não sinto a dor, serená
 [R] Ô serená, serená,
 Serena, serena dor
 Nos braços da cirandeira
 Eu morro mas não sinto a dor, serená

[T] Ô menina casa comigo
 Que tu não morre de fome
 No mato tem beldroega
 No roçado majom gome, ô serená

[R] Ô serena (...)

[T] Da tua casa pra minha
 Tem um riacho no meio
 Tu de lá dá um suspiro
 Eu de cá suspiro e meio, serená

[R] Ô serena (...)

[T] Ô menina dos olhos preto
 Sobrancelha de veludo
 Teu pai não tiver dinheiro
 Mas teus olho vale tudo, serená

Na versão *a cappella*, Odete canta também essas três quadras que não figuram na outra versão. A segunda e a terceira sem a busca por rimas:

Eu avoei meu lenço branco
 Dentro dum gomo de cana
 Num podia amar de perto
 De longe também se ama, serená

Tanto bem que eu te queria
 Tanto mal que eu te roguei
 Tu viver de porta em porta
 Com uma mochila na mão, serená

Vou pro alto eu vejo
 Vejo a casa do teu pai
 A casa da minha sogra
 O siná' a casa do sogro, serená

Figura 51 – Transcrição de “Serena serená” (Odete de Pilar)

Odete de Pilar
Serena serená

Ô se - re-na se-re-ná - á se - re-na do-a-mo - r nos bra-ços de quem mea - ma mor-ro

8
mas não sin-to a do - or - se-re-ná - á Tan-to bem que eu te que-ri - a tan-to mal que eu te ro-gue

14
- i tu vi - ver de por-ta'em por - ta a com uma mo-chi-la-na-mã - ã-o se-re-ná - á

Fonte: Acervo da pesquisa.

Chama a atenção nesse exemplo *a cappella*, gravado em uma dinâmica mais reduzida e diferente da mais “projetada” das performances grupais, se “escuta” a sugestão de uma sonoridade vocal com a boca mais fechada, com uma grande maleabilidade da expressividade. Referindo-se a Odilon do Jacaré (natural da localidade do Jacaré, próximo a Guarabira) Mário de Andrade se encantou com as variantes nas vozes nordestinas que escutou, identificando uma relação étnico-racial¹³¹ com a voz e opondo-se a consideração de Câmara Cascudo, por exemplo, que se referia a mesma como “voz dura, hirta, sem maleabilidade, sem floreios, sem suavidade” (Andrade, 2002):

Quanto aos seus processos de *bocca chiusa*, com que às vezes ele continuava vocalizando nasalmente enquanto o coro retomava o refrão, esses eram bem negros, os processos de “humming”, encontráveis facilmente na execução dos espirituais e rastreáveis mesmo entre os Zulus (Andrade, 2002, p. 382).

A ciranda “Serená” tem um aspecto “caleidoscópico”, revelando a característica “espiralar” que será tratada adiante. A serena ora parece uma pessoa em “Serena, meu amor” que está “nos braços”, ora de quem “me ama”, ora “te ama”. Logo é a “serena dor” na resposta do irmão de Odete. E aparece no final das quadras como um

¹³¹Sem um aparente rigor científico.

vocativo “Serená”, que, igualmente, pode ser entendido como verbo se unido a “dor”, onde a cantadora figurativamente “nem morta” sente a dor serenar...

Esse uso de “serená” repetido no final da estrofe lembra muito a canção “Seren de Amor” já mencionada anteriormente, presente nos arquivos da “Missão” em Taracatu-PE¹³², e cantada pelo “Cego Oliveira”¹³³ e pelos grupos do quilombo Caiana dos Crioulos¹³⁴.

Seren de amor,
Seren de amar
Por causa do ciúme
(variação. Por causa da morena)
Meu amor quer me deixar, serenô, serená
(variação: Já quiseram me matar, serenô, serená)

Por outra parte, Biu Roque¹³⁵, em vídeo gravado por Maria Acselrad em 2001, lembra uma toada de cavalo-marinho que canta-se para a Cobra: “Cobra verde não me morda / Que aqui não tem curador (2x) / Nos braços de uma morena / Eu morro e não sinto a dor/ Nos braços de uma morena / Vou morrer não sinto a dor”. Uma vez mais, podemos observar como sentidos poéticos vão deslizando-se na chamada “movência de textos” de Paul Zumthor pelo território paraibano e pernambucano.

Uma que vez que já dispomos do relato de Odete sobre seu processo criativo, seja qual for a análise que possamos fazer, “Seren Serená” pode ser reconhecida autonomamente como uma obra original da mestra no repertório de cirandas, uma vez que possui uma melodia bastante própria e, até o presente momento, não foi cantada

132Seren de Amor – Missão de Pesquisas Folclóricas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qXlcCVaaNmk>

133Cantando também por Cego Oliveira em “Rabeca & Cantoria” (1992) Selo Cariry Discos – 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XajOzK6CfAo>

134Versões com rabeca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VkXcgqFIChk&list=PLrPs3HJG4pVgMXiagZs46DErIpcsy-T&index=11.E> “a capela”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k4NoTPATuSA&list=PLrPs3HJG4pVgMXiagZs46DErIpcsy-T&index=24>, note-se a grande quantidade de versos tirados pelas quilombolas nos solos.

135Biu Roque, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yKvT12qoXiw>.

Biu Roque canta coco e cavalo marinho em seu sítio na mata norte pernambucana. Filmado em 2001 para o documentário Viva Parêia! Fotografia e som: Luisa Godoy Pitanga / Direção: Maria Acselrad.

ou gravada por nenhum outro mestre ou mestra no território de pesquisa, além de trazer aspectos identitários materiais de sua própria voz e de seu processo criacional

Da mesma forma, quaisquer que sejam as voltas semióticas que se queiram estabelecer nas interpretações da letra, há claramente um tema universal do amor, e da sua contra-cara, a dor. Durante uma palestra de Joan Saulo do Monte, pesquisador da área de Letras e seu produtor, no CCHLA- UFPB, em 12/06/23, pude presenciar Odete realizando, naquele momento, mais uma de suas “espirais” de sentido:

Ciranda nova
Foi que eu fiz do meu mistério
Só porque
Eu não quero te amar

Ciranda nova
Foi que eu fiz do meu mistério
Só vou cantar
Porque não sei te amar

Minha ciranda
É devagar é verdadeira
Não sei dizer
Por que foi que eu te amei

Na “Ciranda nova”, Odete não quer amar, não sabe amar, e não sabe dizer porque amou ao longo da interpretação. Em entrevista¹³⁶ a Diana Reis na série “Mulher Arte é Poder” do canal do Youtube “Rodando a baiana”, Odete relata que teve seu primeiro filho ainda com 13 anos, e vivenciava uma série de violências masculinas. Nas cirandas de Odete, o casamento (ou a promessa ilusória dele) pode representar a traição, como pude escutar na palestra de 2022 no NUPPO:

¹³⁶Entrevista | MulherArteÉPoder | Odete de Pilar (PB). Canal Rodando a Baiana – Diana Reis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4vc40BDped4>.

Ô venha cá, Odete
 Eu não
 Ô venha cá, minha Odete
 Nem ligo

Eu não vou lá
 Pode ser algum ladrão
 Vai fazer a traição
 Pode casar comigo

Na mesma entrevista, Diana pergunta “Elas nasceram de onde?” Odete responde, muito pertinentemente: “Ela nasceu da minha experiência”; “Quando eu chego no palco pra cantar, aí que vem...Aí que vem, né? Aí que vem ciranda pra eu cantar. É ciranda, é coco...”

A Saulo do Monte, Odete também enaltece sua memória e a capacidade de ter esperança e de cantar, a despeito de não saber ler ou escrever, remarcando o que talvez exista de mais “contra-hierarquizante” no reconhecimento da capacidade criacional dessas músicas: uma suposta falta de instrução ou letramento não determina a capacidade de ser musical ou de criar música originalmente, ter uma voz pode bastar. Nesse sentido, me parece fundamental reverberar a criação de Odete com o trabalho de Leda Maria Martins (2021), fundamentado em uma natureza de temporalidade espiralar presente na maneira como as vozes do chamado “Atlântico negro” (Gilroy, 2001) representam a musicalidade afrodiáspórica em voz, e na expressão de sua própria história.

Em “Olê olá”¹³⁷ presente no trabalho de Ayala e Ayala (2000), a capacidade de variação e construção estabelecida por sua voz é como uma usina de significados e perfis melódicos. Transcrevo o trecho inicial, de uma gravação com total de 3 minutos nos quais Odete desfila sua capacidade de criação melódica e perseguição de novos sentidos semânticos:

¹³⁷Cocos Alegria e Devoção. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=9KBjgx4CfTE&list=PLnTq16lj6hhaGqY4SONYxHgd_pCBKajW0.

Figura 52 – Transcrição de trecho inicial de “Olê Olá”, presente em Ayala; Ayala (2000)

quan-to rei no céu da tri-be se-nhorvais to - mara con-ta o - lê - ê o - lá

on - de vei - o co - quis - ta o - lê - ê o - lá on - de vei - o co - quis - ta

no pé da ser - ra tem mi - nei - ro pa - ra can - tar a mais eu

se - ráem - bo - la - dor de co - co vai a te'a - ju - dar a - qui

Fonte: Acervo da pesquisa.

Nesse exemplo, no qual Odete vai “embolando”¹³⁸ sem parar e sem necessariamente rimar, as palavras nem parecem importar tanto com o andar de sua musicalidade:

Mas há também muitos exemplos de poesia (falada ou cantada) em que o significado parece fugidio e são a experiência sonora e a beleza musical que nos transportam – ou, na verdade se pode dizer que são essas que comunicam o sentido mais do que, ou tanto quanto, as palavras (eu desconfio de análises que propõem que as “palavras” carregam o “sentido” e a música “apenas” “emoção”) (Finnegan, 2008, p. 31).

Martins (2021b), a partir de uma plêiade de pensadores, dos quais destaco Fukuia e Munir Sodré, desfaz a noção temporal cronológica e exacerba a ancestralidade inscrita no corpo em performance, conceituando o tempo espiralar como:

um tempo ontologicamente experimentado com movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de passado, presente e futuro. (Martins, 2021b, p. 63)

¹³⁸No sentido que discuti nas seções anteriores.

Ao ouvir a ciranda “Eu sei o que achei comigo”¹³⁹, presente no disco “Trilha, toada e Trupé” – A Barca (2007), o ouvinte se depara com uma gravação bastante transparente com a voz de Odete acompanhada por seu irmão José Manoel Souza (Monte, 2024) ao bombo, quando visualizo mais uma manifesta demonstração múltipla do espiralar: na presença da voz afrodiaspórica de Odete, e nos sentidos do próprio texto que se multiplicam à medida que a ação se desenrola, a cada novo início de estrofe:

Já o que eu achei foi comigo
 Foi assim que eu farreei
 Eu sei o que achei comigo
 E foi assim que eu farreei

No balanço da cachoeira
 Vai atrás que eu vou também
 (2x)

Eu sei que eu achei nesse mundo
 Eu sei que achei com você
 No balanço da cachoeira
 Eu sei que eu vou dançar
 Eu sei que eu achei nesse mundo
 No balanço da cachoeira
 Eu sei quando eu vou vai comigo
 No balanço da cachoeira

Eu sei que você achou comigo
 No balanço da beira-mar
 Eu sei que achou comigo
 No balanço da beira-mar

Eu sei quando eu vou vai comigo
 No balanço da beira-mar

¹³⁹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fw1Sqzsc4CQ>

Eu sei que achou foi comigo
No balanço da beira-mar

Nessa impactante ciranda, Odete acha consigo, sabe o que acha consigo, sabe que acha com você, sabe de tudo isso e dança, no balanço da cachoeira, ou da beira-mar, e parece saber que vai com alguém e que alguém sempre irá com ela, em um *loop* improvisativo criacional. Odete performa, assim como em “Olê Olá” um tipo de composição em movimento¹⁴⁰, em que a música não necessariamente termina por onde começou, e vai inaugurando novos lugares semânticos a cada passo dado pela voz criadora em espiral:

As composições, como se fossem células-síntese das ideias ressurgentes, podem ser lidas em uma sintaxe consecutiva ou como condensações cumulativas e acumulativas complementares que, como nos respostas, mantêm o tema, mas com ele também improvisa, como o próprio tempo espiralar que as inspira. (Martins, 2021b, p. 17).

O que talvez exista de mais “decolonial” no estudo dessas músicas é de que a referida falta de instrução ou letramento não determina a capacidade de ser musical ou de criar música originalmente a partir da memória:

O que eu vê, eu passava num canto. Eu vê um cantando uma música, pode ficar que entra na minha memória. Não sei o que é isso não. (...) Porque tem vez, Joan, que eu fico aqui em casa, eu digo, meu Deus, só sendo Deus mesmo que me deu essa esperança, porque eu não sei ler, não sei de nada. Mas pode botar toda a música que eu não cantar e nem passo por percepção (decepção) (Pilar, Odete de, 2020).

¹⁴⁰Por que não dizer, uma “ciranda embolada”?

5.2 Coquistas, cirandeiras e cirandeiros da Usina, da Mata e da Praia

O ambiente dos engenhos de cana-de-açúcar situados na chamada “Zona da Mata” paraibana e pernambucana foram espaços notáveis de sociabilidade e manutenção da prática performática em torno do fenômeno da chamada “ciranda”. Na literatura pernambucana, Rabello (1979) indicava que a “a ciranda continuava também sendo mais dançada nas pontas-de-rua e nos terreiros de casas de trabalhadores rurais” e o repasso histórico do Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco (IPHAN, 2014) dá conta de que até o final da década de 1970, na zona da Mata Norte, grande parte das rodas de ciranda ocorria nos engenhos e raramente nos municípios, organizada em torno de uma figura que convocava a festa: “o grande ‘produtor’ da brincadeira era o ‘barraqueiro’. Este abria o terreiro de sua casa e vendia comidas e bebidas (...) e sempre convidava um cirandeiro para cantar” (IPHAN, 2014)

Mestra Penha canta em seu repertório uma ciranda¹⁴¹ que retrata a violência da vida de engenho, a presença de um possível jogo de apostas de cartas no ambiente de festa, e a referida relação de barraqueiro e mestre:

O meu baralho tem 5, tem 6, tem 7
Tem dama, rei e valete
Meu samba é de amargar

Ôi lá em cima, Laurindo tá na macaca¹⁴²
Tomei conta da barraca
Eu sou o mestre de lá

Apesar da urbanização e transformação da ciranda, tratada nos trabalhos de Rabello (1979) e Callender França (2011, 2013), em minha pesquisa pude presenciar a ciranda pernambucana “Rosa de Ouro” no sítio “Chã de Camará” na zona rural de Aliança-PE (Martins, 2015), além de visitar cirandeiros da “Ciranda da Utinga”, na zona rural entre Mari e Guarabira, na Paraíba, região próxima das usinas de Sapé e

¹⁴¹ A mesma aparece com variação em “O meu baralho tem às, tem oito e tem sete / Tem dama, rei e valete / Tem grupo de Marechá” no trabalho de Pimentel (2005) sendo vinculada também ao repertório do cirandeiro João Grande

¹⁴² Possivelmente, referindo-se a “chibata”.

Santa Rita, como a Usina Santa Helena, que até hoje são palcos de cirandas rurais organizadas pelos seus cirandeiros mais antigos. A categoria “de usina” aparece na classificação das músicas feita por Mário de Andrade (2002) em suas visitas a PB e PE, e aparece em no repertório atual de apresentações dos grupos:

Achei bonito a usina moer
O carro correr pra lá e pra cá
Quem corre cansa, meu amor, tem esperança
Quem me balança até hoje não vem cá

(Como cantada pelo grupo “Flor de Jenipapo”, Aldeia Ybykuara, Baía da Traição-PB¹⁴³)

Nas entrevistas divulgadas no livro “Na embolada do Coco” (Marins; Muccillo, 2023), Maria da Penha dos Anjos Nascimento, a Penha Cirandeira, revela a relação com a usina e com o repertório herdado de seu pai Francisco do Nascimento, que, segundo ela, improvisava melodias e letras sobre as situações do cotidiano e sobre seu lugar de residência:

Olha, a maioria dessas ciranda que eu tenho foi tudo do meu pai. Meu pai tirou ciranda da usina onde a gente morava, da Usina Santa Helena que se canta assim: A usina santa helena / Ela é bonita e tem que ver / A Padroeira da capela / Santa bonita porque pode ser (Cirandeira, Penha. In: Marins; Muccillo, 2023).

Na figura 53 a seguir, Penha Cirandeira cantando junto com (esq. p/ dir.) seu neto Bruno, o pesquisador, Zé Silva e Mestre Acelino (Ciranda da Alegria), cirandeiro do Assentamento Dona Antônia, em uma edição da “Festa da Penha” em 2023.

¹⁴³ Ciranda muito festiva, cantada também pelo grupo indígena “Coco e Ciranda da Aldeia Estiva Velha”.

Figura 53 – Festa da Penha – Peixada de Dona Veva (2023)



Fonte: Fotografia Rafael Passos.

Na *live* do projeto “Saberes em Roda” (2020/UFPB)¹⁴⁴, dedicado ao grupo do falecido Mestre Benedito, de Cabedelo (PB), Mestra Têca, líder atual do conjunto, revela a incorporação da referida ferramenta criativa de remodelar músicas já existentes com novas letras¹⁴⁵:

Eu procuro uma música que dê certo com aqueles versos, aí com aquela música eu vou procurando os versos que dá certo ali dentro. A música, às vezes, não é nem minha, mas eu acho bonito e procuro fazer aqueles versos. (...) Como a ciranda, tem a ciranda que é a história de Cabedelo (...) é dividido em três pessoas pra cantar. (Teca, 2021).

Além da referida vocalidade presente na ciranda, Têca, relata que no interior, os vizinhos próximos se juntavam para escutar seu pai, Benedito, contar cordel. Ela relembra a melodia que o pai entoava a história, cantando (min. 34:42 da *live*) a

¹⁴⁴Aula com a mestra Dona Têca e sua filha Mônica, do Coco de Roda e Ciranda do Mestre Benedito. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZkDtCP_DFXA&t=2451s.

¹⁴⁵No fonograma dos Cirandeiros do Vale do Gramame¹⁴⁵, é possível observar a multiplicação de letras sobre uma mesma melodia.

primeira sextilha do cordel “Valdemar e Irene”, na versão de Antônio Eugenio da Silva¹⁴⁶. Tais informações sobre a leitura dos cordéis e a condição de letramento de Mestre Benedito, ainda na cidade de Cruz do Espírito Santo, aparecem também na dissertação de Targino (2018). Casualmente, a história de Teca remeteu-me imediatamente a outra prática oral do território nordestino, a dos romances orais, como cantados pela célebre Dona Militana (2002), do Rio Grande do Norte.

Mestre Benedito (José Benedito da Silva Filho, 1915-1999) que dá nome ao grupo nasceu no então distrito de Ferreiros (atual Itambé-PE), na fronteira de Pernambuco e Paraíba. Tendo sido agricultor e trabalhador portuário, Benedito residiu em diferentes localidades, como Cruz do Espírito Santo-PB e Santos-SP antes de fixar residência na cidade de Cabedelo (1952), onde atuou de maneira muito presente em diferentes agrupações culturais. Além de ter sido líder do grupo e construtor de bombos de coco (a partir de barricas e caixas de bacalhau, segundo sua filha Têca), Mestre Benedito sempre foi muito integrado culturalmente às manifestações da cidade, convivendo com diferentes mestres e mestras de coco e ciranda da antiga Cabedelo e participando, também, da Barca de Cabedelo (Nau Catarineta) e o grupo indígena Tupi-Tamoios. Uma das músicas mais famosas do repertório do grupo de Mestre Benedito é “A Cobra”¹⁴⁷, que tem a autoria¹⁴⁸ atribuída a José Benedito e, foi recentemente, reversionada pela dupla local Juliana e Wallace¹⁴⁹.

Os versos abaixo criados por Têca¹⁵⁰ e mencionados na *live*, estão na faixa “Decantando Cabedelo”, presente no fonograma do grupo de Mestre Benedito, e versa “em resposta” ao movimento turístico, enaltecendo as praias e acontecimentos da cidade, como o pôr do sol na praia do Jacaré, quando o músico Jurandir do Sax toca o Bolero de Ravel:

¹⁴⁶Aparentemente, segundo o canal Literatura de Cordel – Imagens do Sertão; J. Carlos, há duas versões do cordel “Valdemar e Irene”, uma de Antônio Eugenio da Silva, e outra de Manoel Pereira Sobrinho. As duas são lidas no canal em questão.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VnP4OLWv8N0>

¹⁴⁷Mestre Benedito. Grupo Folclórico Coco de Roda e Ciranda Mestre Benedito. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9QnUO4Hh2ks&t=1899s>.

¹⁴⁸No documentário “A brincadeira dos cocos” (Cabral, 1997), Seu Roque canta “Mas eu pisei / Na rudia de uma cobra / Ela fez tanta manobra / Que ficou admirada. / Eu vou me embora / Para o Rio de Janeiro que lá se ganha dinheiro / E aqui não ganho nada.

¹⁴⁹Juliana & Wallace - A Cobra | Feat Coco de Roda Mestre Benedito (Clipe Oficial). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6jluKbEyMA>.

¹⁵⁰Mestre Benedito - Grupo Folclórico Coco de Roda e Ciranda Mestre Benedito. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9QnUO4Hh2ks&t=1899s>.

Cabelo pequeno cabo de areia
 Que se formou entre o rio e o mar
 Vou decantar a sua geografia
 Que é para turista pode se apaixonar

Assim como ocorre no coco, na ciranda há melodias de maior e menor fixação social na trajetória histórica. Comparativamente, nas duas cirandas abaixo ocorre o que estou conceituando como “sistema de encaixes”, no qual a “poética adaptativa” vai oferecendo diferentes “respostas ao mundo” a partir de um perfil melódico compartilhável, próximo também do exemplo de Têca. O primeiro foi transcrito do grupo “Flor de Jenipapo” (Mestre Joca) da Aldeia Ybykuara, no III Festival Garapirá, e o segundo do fonograma “Cirandas do Vale”¹⁵¹, cantado João Cirandeiro do grupo “Cirandeiros do Vale do Gramame” (João Pessoa). Se tomamos os últimos exemplos, temos três “motes” bastante distintos encaixados e respondidos na ciranda: turismo, problemas conjugais e a poluição dos rios.

Figura 54 – Transcrição de “Cirandeiro, me arrume outra Maria” (Mestre Joca)

Mestre Joca
 “Ô cirandeiro me arrume outra”

Tiragem Ô ci-ran-dei - rome ar - ru-me'ou-tra Ma-ri - a que'a mi-nha já faz três

4 di - as que ju - ra de me dei - xar E - la não la - vanão en-gra-xa meu sa -

Resposta

7 - pa - to Ma - ri - a no mun-do é ma - to se qui-ser'ir em - bo - ra vá

Fonte: Acervo da pesquisa.

¹⁵¹Cirandeiros do Vale do Gramame. Cirandas do Vale.
 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G3b--428ZVc>.

Figura 55 – Transcrição de “Rio Gramame está muito poluído” (Mestre João)

João Cirandeiro
"Rio Gramame está muito poluído"

Tiragem O rio Gra - ma - me tá mui-to po - lu - í - do o pes-ca -

Resposta

-dor não tá po-den-do pes - car E-le'es-tá ven - doque'is-to não tá dan-do

ce - er - to va - mo'a-pe - lar pa-ra'as coi - sas me - lho - rar

Fonte: Acervo da pesquisa.

Abaixo, trago novos exemplos de cirandas do território paraibano que incorporam essa ferramenta criativa típica de uma música sempre “em trânsito” vocal, oferecendo letras que ora se aproximam, ora se afastam, com possíveis mecanismos de “recado”, como nos cocos:

(1) Bacurau foi numa festa no céu
Sem camisa sem chapéu, sem meia, sem paletó
Ele avoou, engalhou-se na cortina
Caiu de perna pra cima, dizendo: "amanhã eu vou"

Passeando na Usina São João
O cachorro do patrão me acuou pra me morder
Eu disse a ele cachorro não morda mais
Se morder esse rapaz, não te dou mais de comer
(Cirandeiras de Caiana dos Crioulos)

(2) A bananeira bota cacho e não fulora
 Minha senhora, por que tanto olha pra mim?
 Você aí pensa que eu não to lhe vendo
 Se olhar fosse veneno, já tinha te dado fim

(3) Eu fui lá na casa do Leão
 Um cachorro valentão me partiu pra me morder
 Eu disse a ele cachorro volte pra trás
 Se morder esse rapaz não lhe dou mais de comer
 (Grupo Flor de Jenipapo)

Ao entrar em contato com o repertório de Penha, a ciranda “Eu vou me embora, e você fica chorando” chama atenção pela beleza de sua letra e melodia, destacando-se dos referidos perfis de maior fixação. Penha relata, em suas muitas andanças de coco e ciranda junto a seu pai, e depois de seu falecimento, que nunca a escutou cantada por alguém que não fosse ele, e que, portanto, assume ser do mesmo a autoria da obra. Está registrada no primeiro fonograma de Penha, com o grupo batizado por Mestre Mané Baixinho¹⁵² de Ciranda Raio de Sol¹⁵³:

Figura 56 – Transcrição de “Eu vou me embora e você fica chorando”
 (Penha Cirandeira)



Eu voum'em-bo-ra e vo-cê fi-cacho - ra-an-do A-deus A - de - eus Terra'a-do-

5
 -ra-a-da Eu voum'em-bo-ra e vo-cê fi-cacho - ra-an-do A-deus A - de-eus Terra'a-do - ra-a-da

Fonte: Acervo da pesquisa.

¹⁵²Segundo relato de Penha.

¹⁵³No fonograma é possível notar como a melodia vai transpondo-se aos poucos para um tom acima de onde começou, algo que trato de incorporar simbolicamente na transcrição.

Eu vou me embora e você fica chorando
 Adeus, Adeus, terra adorada
 Mas o cabelo da cirandeira é ouro puro
 Parece até areia prateada

O mesmo perfil melódico de “Eu vou me embora” aparece com letra diversificada em outra ciranda, herdada de seu pai e cantada por Penha, revelando a ferramenta de “remodelagem” de melodias e versos:

Mas o relógio de parede está de ponteiro quebrado
 Amanhã do outro lado, quero falar com você
 É Pindaíra, Mundo Novo e Fazendinha
 Ô Moreninha, cadê você, cadê?

É difícil precisar quais seriam as localidades referidas por Francisco do Nascimento em sua ciranda. Através de pesquisa rápida no mapa, descobri que “Mundo novo” pode ser tanto uma fazenda próxima à Usina Santa Helena, quanto o Quilombo Engenho Mundo Novo, uma comunidade quilombola tradicional em Areia, no Brejo Paraibano. A ciranda do pai de Penha retrata o trânsito, a partida, as relações românticas, e uma possível vinculação com a sua origem no brejo paraibano (região do Quilombo de Caiana dos Crioulos) presente no relato de Penha:

Eu tenho uma ciranda que meu pai cantava quando ele saiu de casa, que ele era pequeno, em Caiana dos Crioulos, meu pai. E ele saiu de casa pequeno, e ele morreu e não foi lá. Aí ele tirou uma ciranda que canta assim: Saí de casa, meu pai me perguntou / Pr’aonde vai meu senhor, as quatro da madrugada / Não disse nada porque eu não tinha razão / Eu vou na estação esperar minha namorada. Essa namorada era minha mãe, viu gente. Essa namorada era minha mãe que ele carregou e veio simhora (Cirandeira, Penha *apud* Marins; Muccillo, 2023)¹⁵⁴.

É possível especular que talvez o pai de Penha, Francisco do Nascimento, pudesse ter contato com o repertório do quilombo Caiana dos Crioulos, uma vez que era oriundo desse lugar, e ter construído esta última ciranda específica inspirado no

¹⁵⁴Essa ciranda foi gravada por Penha e recentemente lançada pelo Coletivo Jaraguá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wO1jZ1qX4dk>.

mote “do relógio” dos versos de Caiana¹⁵⁵: “O meu relógio de parede está de ponteiro atrasado / Vou dar corda a meu relógio, quem tem amor tem saudade / Agora sim, agora me alegrou / Eu tava cantando só / Chegou meu amor, chegou.”

Figura 57 – A dupla de cirandeiros Penha e Cícero



Os mestres cirandeiros Maria da Penha e Pedro Arcelino

Fonte: Pimentel (2005).

Dos cirandeiros das cidades de praia da Paraíba, o nome do falecido Mestre Mané Baixinho não pode ser deixar de ser citado, uma vez que conviveu com a própria Penha e outros cirandeiros, como João Grande, e Cícero Cirandeiro (Várzea Nova).

Figura 58 – Mané Baixinho



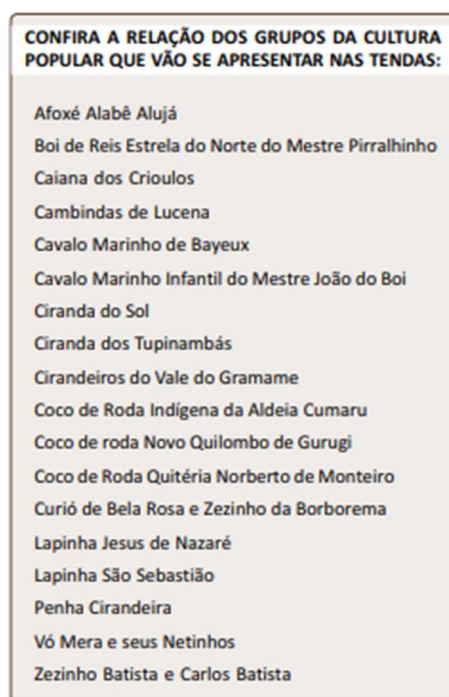
Mané Baixinho é o grande discípulo de João Grande.

Fonte: Pimentel (2005).

¹⁵⁵Caiana dos Crioulos – Ciranda, Coco-De-Roda e Outros Cantos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oXmvp_Mzh_M.

As cirandas de Baixinho já foram amplamente analisadas no trabalho de Ribeiro (2017). Gostaria apenas de refletir, baseado em duas versões da ciranda “Ouro em pó” sobre os processos de transmissão e criação nesse circuito da capital pessoense. Em 2005, Altimar Pimentel (2005) anota essa ciranda como sendo de Mané Baixinho, ou pelo menos do repertório deste mestre cirandeiro. Mesmo sendo de localidades muito próximas e terem convivido em muitas cirandas e apresentações nos mesmos municípios, Baixinho (Ciranda do Sol) e Penha apresentam versões pessoais da ciranda. Por que não cantam a ciranda da mesma maneira?

Figura 59 – Recorte do Jornal A União de 31/12/2011 com as atrações de CP do Réveillon¹⁵⁶



Fonte: Jornal “A União”¹⁵⁷.

Ambas as melodias exploram diferentes modalidades de Dó#¹⁵⁸ conferindo diferentes sensações à letra. Enquanto a voz de Penha canta mais sincopada e

¹⁵⁶Interessante notar como muitos grupos estudados nessa tese, tanto do interior, como da capital, se apresentaram no mesmo evento, da prefeitura. Hoje, em dia, não há mais eventos de CP no Réveillon da capital da Paraíba. O prefeito da capital pessoense era Luciano Agra (PSB), que assumiu após a renúncia do prefeito Ricardo Coutinho (PSB) para a concorrência – com êxito- ao cargo de Governador.

¹⁵⁷Jornal a União 31/12/2011. Disponível em: https://auniao.pb.gov.br/servicos/copy_of_jornal-a-uniao/2011-a-2015/2011/dezembro/a-uniao-31-12-2011.pdf.

¹⁵⁸(1) Dó# mixolídio e (2) Dó# lídio. No caso do lídio, enarmonicante grafiei o fá dobrado sustenido, que representaria a quarta aumentada, como sol bequadro

aboiada, com glissandos e ornamentos nas notas, Baixinho canta mais “tético” e medido na emissão vocal. Do ponto de vista formal, invertem tiragem e reposta.

Aparentemente, nesse processo de transmissão específico, não houve apenas uma “assimilação” socio-interativa mais literal de um repertório comum de gestos, mas um processo de impressão criacional pessoal através da característica vocal desses artistas, uma “artesanaria da voz” (Finnegan, 2008):

O som e a artesanaria da voz são essenciais em *todos* os gêneros de arte verbal (e isso não é parte do que entendemos por “poesia”?). Em todo o mundo, a poesia performatizada depende, para sua realização, entre outras coisas, da exploração que o intérprete faz do som (Finnegan, 2008, p. 28-9).

Essa arte de construir e variar melodicamente pertence ao domínio de cada tirador, e pode ser tomada como, *a posteriori*, como um patrimônio material próprio e individual.

O registro de Baixinho¹⁵⁹ foi provavelmente gravado próximo ao lançamento do livro de Pimentel (2005) e o de Penha¹⁶⁰ foi gravado em 2022 e lançado em 2026. Assim como Pogliа (2021) observou o processo de fixidez na capoeira através da fonografia, não seria tão descabido pensar que, a partir da gravação, provavelmente Penha irá fixar sua interpretação baseada nesse novo registro.

(1) Se você não me queria
Pra que me acarinhou?
Deixasse eu viver sozinho
Sem carinho e sem amor

Vai ver, meu amor
Vai só
Vai ver, meu amor
É ouro em pó
(Mané Baixinho)

¹⁵⁹Disco da Ciranda do Sol -https://www.youtube.com/watch?v=z_j47XyPQHI

¹⁶⁰Mestra Penha Cirandeira - Coco E Ciranda Raio De Sol @RegistroColetivoJaraguá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wO1jZ1qX4dk>.

(2) Vem ver, meu amor

Vem só

Vem ver, meu amor

Que é ouro em pó

Se você não me queria

Pra que me acarinhou?

Pra viver sozinho no mundo

Sem carinho e sem amor

(Penha Cirandeira)

Figura 60 – Transcrição de “Ouro em Pó” (Mané Baixinho)

Mané Baixinho
"Ouro em pó"

Tiragem Se vo-cê não me que-ri - a pra que-e me'a-ca-ri-nhou dei-xassee vi-ver so-

-zi-nho sem ca-ri-nho'esem a - mor Vai ver meu a-mor vai

Resposta

só vai ver meu a-mor é ou-ro'em pó

Fonte: Acervo da pesquisa.

Figura 61 – Transcrição de “Vem ver, meu amor” (Penha Cirandeira)

Penha Cirandeira
"Vem ver, meu amor"

Tiragem Vem ve-er meu a-mor vem só - ó - ó-ó-ó-ó Vem ve-

-er meu a-mor é ouro-em pó Vem ver meu a-mor vem só - ó - ó-ó-ó Vem ve-

Resposta

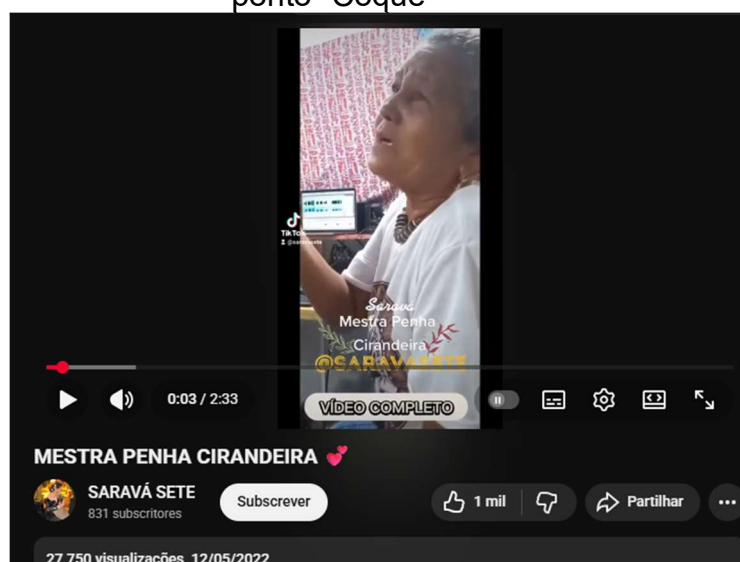
-er meu a-mor é ouro-em pó Ai se vo - cê não me que-ri - a pra

que me'a-ca-ri-nhou Pra vi - ver sozinho no mun-do sem ca - ri-nho'esem a-mor

Fonte: Acervo da pesquisa.

Além de um vasto número de cirandas e cocos, Penha Cirandeira também incorpora a seu repertório, “pontos” do universo da Jurema recriados no contexto de performance de suas apresentações. O coco “Coquê”, por exemplo, é uma presença marcante de um “ponto de caboclo” e espalhou-se pelo Brasil, através de suas redes sociais, chamando a atenção, por exemplo, da artista pernambucana Alessandra Leão, que o incorpora a seu repertório. Na figura abaixo, é possível ver, inclusive como esse canto específico é apropriado através da cópia do vídeo das redes sociais da cirandeira para o canal “Saravá Sete”.

Figura 62 – Print do canal “Saravá Sete” onde Mestra Penha canta coco-ponto “Coquê”



Fonte: *Instagram* (2022).

Essas realidades trazem outras possíveis e desafiadoras linhas de interesse para futuras pesquisas: a interação entre mestres(as), seus guias espirituais (caboclos, nesse caso) de Jurema e seus processos de (re)criação musical de pontos de terreiro. No registro fonográfico mais recente¹⁶¹ de Penha, a mestra canta um ponto-coco: Gravatá tem sete cidades, mas ninguém sabe quem foi que aplantou / Foi o mestre que veio da Aruanda, todo mundo apanha no pé do motor.”

O ponto cantado por Penha revela sua relação com os saberes da liturgia e da “ciência” do Catimbó. Segundo Guimarães de Salles (2010):

¹⁶¹Lançado pelo Coletivo Jaraguá. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wO1jZ1qX4dk>.

Nas toadas cantadas nas antigas mesas de Catimbó de Alhandra, os Encantos se faziam presentes através das referências às “sete chaves”, aos “sete portões reais”, que levam às “sete cidades”, às “sete ciências” (Salles, 2010, p. 93).

O mesmo autor (Guimarães Salles, 2010) amplia, a partir dos cantos da liturgia, as relações de significado do sagrado na “Jurema” na cidade de Alhandra, na zona sul da Mata paraibana¹⁶² onde está situado o Sítio Acais, que foi o lar da Mestra Maria do Acais, importante referência na genealogia dessa religião:

Esse reino, segundo os juremeiros da região, seria composto de sete cidades, sete ciências: Vajucá, Junça, Catucá, Manacá, Angico, Aroeira e Jurema. Vejamos os seguintes trechos extraídos de três linhas cantadas no Acais: Princesa me dê a chave / Que eu quero abrir os sete portões / Eu quero ver a ciência do nosso Rei Salomão. / Quem tem a chavinha do Vajucá / Ora me dê pra abrir os portões reais. / Abre-te porta do Juremá/ Abre-te com as forças / Do Caboclo de Urubá (Guimarães Salles, 2010, p. 92).

No cavalo-marinho dessa região também há uma relação com o domínio do sagrado, com a presença de um personagem (ou “figura” como se chama na brincadeira) “de proteção” chamado, justamente, Caboclo de Arubá, que tem uma ritualidade específica no momento da performance, como pude presenciar em duas ocasiões:

No brinquedo, há uma figura chamada Caboclo de Urubá (ou Orubá), que é uma entidade presente nos rituais da umbanda, do candomblé (xangô) e da jurema praticados na região. O Caboclo de Urubá, tido como um grande curador, provém de uma falange específica na linhagem dos caboclos, onde também se encontram outros encantados, como o Sete-Flechas, o Índio Flecheiro e o Pena Branca (Alcure, 2007)¹⁶³ (Dias Teixeira, 2016, p. 86).

¹⁶²Portanto, Zona da Mata Norte pernambucana.

¹⁶³ALCURE, Adriana Schneider. 2007. A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Odete de Pilar canta uma ciranda¹⁶⁴ que diz “Eu fui pro mato tirar lenha / Voltei do mato chorando / Sete caboclas de lado / Todas sete me chamando”, revelando uma possível relação mediúnica do(a) tirador(a).

Essa forte vinculação do Coco e da Jurema Sagrada é antevista por Maria Ignez N. Ayala e Marinaldo José da Silva no capítulo final de Ayala e Ayala (2000), desvelando processos de criação que podem ser percebidos como historicamente coletivos no repertório dos terreiros, em uma via de mão dupla entre festas de coco, e terreiros. Já observei, eventualmente, por parte de cirandeiros muito antigos como Seu Luiz Cirandeiro de que o “verdadeiro cirandeiro” seria aquele capaz de cantar seus próprios versos, sem pegar nada emprestado de ninguém, no entanto, como relata o Dossiê INRC da Ciranda de Pernambuco, não há consenso sobre a originalidade no ambiente da ciranda:

O conceito quiçá mais bem aceito pela comunidade cirandeira é de que o/a “mestre/a”, para ser “mestre/a”, precisa improvisar os seus versos. Já outros/as afirmam que é preciso apenas cantar, sejam os versos próprios ou não. É importante ressaltar que o termo “improviso”, no contexto da ciranda, significa “a criação e a musicalização de versos”. Nesse sentido, o conceito de mestre/a é entrelaçado à criação verbal. Diferente do conceito na música erudita ocidental, o conceito de “improviso” abrange dois possíveis significados: a criação de versos espontaneamente durante uma apresentação e, a criação de versos antes dela (Dossiê INRC da Ciranda em Pernambuco, 2014, p. 113).

Desses cirandeiros que “tiram” suas próprias cirandas, podemos citar o Mestre Duda Cirandeiro de Riachão do Poço (PB). Nos vários vídeos¹⁶⁵ do mestre no canal “Cultura Paraibana” temos uma coleção bastante interessante de cirandas.¹⁶⁶ Os mecanismos adaptativos “de encaixe” estão presentes quando Duda canta, por exemplo, “Eu estava em Ponta de Pedra / Avistei meus colega do lado de lá” com a melodia da célebre ciranda “Eu tava na beira da praia / Ouvindo as pancadas das águas do mar, atribuída a Mestre Baracho.

¹⁶⁴Odete de Pilar – Registro “Serena serená” - (min 47’). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TZDSLnMI2Zk>.

¹⁶⁵Ciranda de Riachão do Poço (Mestre Duda) Parte 1. Disponível em: https://youtu.be/vfFWSO0iCoM?si=_VuFFxqo6MdXKhM2,/Parte 2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hcTJiExPu84> / Parte 3 - <https://www.youtube.com/watch?v=6-YSrxYkXiY>.

¹⁶⁶ Note-se o andamento acelerado da ciranda, similar ao andamento empregado pela “Ciranda da Aldeia Estiva Velha” (Marcação-PB).

A propósito de Baracho, uma vez mais podemos ver como o registro fonográfico de suas músicas, feito pela fábrica Rozenblit¹⁶⁷, pode influir na relação de fixação das melodias e do consenso da autoralidade das músicas. Callender França (2011) discute as relações dos cirandeiros em Pernambuco com o mercado fonográfico, que serão tratadas mais especificamente na seção final da presente tese.

Na ciranda de Mestre Duda, filmada nos vídeos, além de mencionar a “autoria” na letra “Essa ciranda é paraibana / José Fernandes é que quem vai cantar / Essa ciranda é da minha autoria / Ofereço a Lia de Itamaracá, o cirandeiro canta também duas cirandas suas, uma dedicada ao (1) Dia dos Pais (provavelmente o dia da realização da festa), e uma ciranda de conscientização dos jovens sobre o (2) “mundo das drogas”:

(1) Hoje é dia dos Pais

Todos pais vamos brincar

Vamos brincar direitinho

Para a ciranda animar

Todos pais eles merecem

Porque é muito guerreiro

Tô fazendo essa homenagem

A todos pais brasileiros

(2) Ô meu Jesus, abençoe os jovens

Porque eles jovens não sabem o que faz

Anda envolvido com o mundo das drogas

E dando desgosto a seus queridos pais

O filho é preso, a mãe vai visitar

Com suas preces começa a rezar

Pedindo a Deus sua proteção

Mas no final da reza começa a chorar

¹⁶⁷ Vamos Cirandar - Ciranda do Baracho, Ciranda a Cobiçada, Ciranda Imperial - (Completo/Oficial). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ra7X0j6ZMO0>.

Estou pedindo a todos jovens
 Que me escute comece a pensar
 Só peço a deus pra lhe ajudar
 E que não faça mais seus lindos pais chorar

A nossa vida tá um caso sério
 Com muita morte, cheia de mistério
 Quem usa droga só tem dois caminhos
 Ou a cadeia ou o cemitério

Por sua vez, Mestra Tina, líder da Ciranda do Sol (Bairro dos Novais - João Pessoa), fez questão de divulgar a composição de duas cirandas suas em uma reunião de mobilização dos grupos para a Salvaguarda dos Cocos do Nordeste realizada, em Santa Rita, em Março de 2024. Analisando melodia e letra, é possível observar que estilo das músicas de Tina opera dentro da recriação a partir de letras e música paradigmáticas da ciranda:

Venham pra cá, pra dançar nessa ciranda
 Pra lembrar da sua infância da ciranda, cirandar
 Da ciranda, cirandar
 Pegue nas mãos, vamos todos cirandar
 Vamos dar uma volta, volta e meia vamos dar
 Volta e meia vamos dar

Figura 63 – Tina tocando com Mestre Inácio das Três Lagoas e brincantes – Bairro dos Novais/ 2023



Fonte: Acervo da pesquisa.

5.3 “Dou um brado a mamãe África que é mãe da mãe do Brasil” – Quilombo do Ipiranga

No artigo-entrevista “‘Negro racha os pés de tanto sapatear’: Coco, uma história de vida”, Mestra Ana do Coco (2020) apresenta-se: “Eu sou Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento. Eu já fui Ana de tantos sobrenomes, né... Ana da CPT, Ana do PT, Ana dos Sem Terra e hoje sou Ana do Coco. Amanhã não sei que Ana serei. Mas, muita luta!” (Do Coco, 2020, p. 204)

Figura 64 – Mestra Midinha, Mestra Ana (ao centro) e Mestra Tina em Vivência no Bairro dos Novais (2025)



Fonte: Acervo de Pesquisa.

Mestra Ana do Quilombo do Ipiranga, é um interessante caso de criadora de cocos por permitir-nos conhecer documentalmente toda sua trajetória de participação, formação e atuação militante no universo do coco paraibano. Na Websérie “ACESA”¹⁶⁸, de Alessandra Leão, financiada pelo edital Itaú Rumos 2017/2018, Mestra Ana remarca as diferenças entre as diferentes produções no ambiente do quilombo, e evidencia um processo de transmissão cultural dentro do Ipiranga: “141 cocos só nosso e tem os de domínio público que a gente não sabe de onde veio, né, mas que a gente canta. E a gente faz muito coco, as crianças dos clamores já fazem coco. Fabinho já faz letra de coco, né?”.

A possibilidade de observação de instâncias formativas específicas no contexto do coco e da ciranda é notável no ambiente quilombola na região o Gurugi¹⁶⁹, no município do Conde-PB¹⁷⁰, onde o processo de transmissão social dos saberes criativos é exercitado coletivamente na prática: “Aquele coco que faz fogo e aí tem que ter uma letra bonita e com a música bonita. Fabinho vem para gente pensar junto; então, ele escreve e na prática a gente vai aprendendo a fazer coco. (Do Coco, 2020, p. 212) Barbosa (2022) aborda a formação e domínio de habilidades por parte das novas gerações que passam a tornar-se referências desde muito cedo:

Ao conversar com a Mestra Ana acerca da atuação desses jovens no grupo e na festa, ela relatou que a todo instante eles são estimulados a se envolverem com a prática do coco de roda, a cantar, a compor, a tocar e a dançar. Muitos deles já possuem todas essas habilidades conjuntas. Aludo ao exemplo de Ismael, seu sobrinho mais novo, e Fabinho, o mais velho, “eles já são mestres”, pois, já dominam todas as funções da brincadeira. E afirma que a sua luta é para que os mais novos se apropriem desta cultura que lhes pertence (Barbosa, 2022, p. 43).

As imagens¹⁷¹ realizadas por Marcela Muccillo (Coletivo Jaraguá), e editadas por Pollyani Dallara retratam uma festa em 2009, quando é possível observar de forma ampla a participação das novas gerações de brincantes do quilombo sendo

¹⁶⁸ACESA - Ana do Coco - web série #2: <https://www.youtube.com/watch?v=-73CvXDCRgg>

¹⁶⁹Distante aproximadamente 30 Km de João Pessoa.

¹⁷⁰O inventário cultural do Município de Conde (Peregrino et al, 2020) é um repositório dos lugares, pessoas, saberes, práticas que atuam no município onde está localizado os Quilombos do Gurugi e do Ipiranga.

¹⁷¹**Festa do Coco de Roda Novo Quilombo - Quilombos Gurugi e Ipiranga (2009).** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Yr91_LNnBzE.

estimulada tanto na dança como em lugar de maior protagonismo tirando e respondendo cocos no microfone.

A importância da família de Mestra Ana, principalmente por parte de sua mãe Mestra Lenita e sua tia Lenira foi fundamental no processo tanto de sua instrumentalização política como musical:

As letras, eu as vezes sento com minha irmã, componho, mais Ana as letras. Teve algumas que foi o filho de compadre Luiz que compôs. E tem vez que a gente se senta sozinha aí eu faço (Entrevista concedida em janeiro de 2014 por Lenita Nascimento *apud* Marques; Almeida, 2022).

Dona Lenita (Lenita Lina do Nascimento)¹⁷² foi uma figura de muita força nesse enfrentamento às elites imobiliárias locais e as estruturas de poder da região, tendo inclusive concorrido ao cargo de prefeita do Conde no ano de 1989, pelo Partido dos Trabalhadores (Sampaio, 2001). A temática do empoderamento feminino, especialmente da mulher negra, é muito cara para Mestra Ana, que atua como uma constante militante no espaço paraibano, quando reflete sobre a presença feminina nas letras de coco e na participação dos coletivos:

E a gente percebe pela letra do coco que antigamente os mestres eram mais homens, porque a maioria das letras de coco são feitas para as mulheres... é difícil você encontrar uma letra de coco feita para um homem. Tem uma que eu lembro: “*É às de ouro, Manuel / É às de prata, Manuel / Esses seus olhos, Manuel / É que me mata, Manuel*” Mas é muito raro encontrar uma letra de coco que fale de homem! Então isso prova que quem cantava eram os homens, né. Mas hoje você vê que as mulheres estão tomando essa força, a maioria dos cocos de roda hoje são geridos por mulheres. E aqui no grupo eu estou muito contente... (Do Coco, 2020, p. 210).

No ambiente das festas Quilombo do Ipiranga, presenciei Mestra Ana recitando um poema antes de apresentar seus cocos autorais, em uma festa em Março de 2023:

Respeitem, moço
A minha condição de negra
Pobre, mulher
Não tive tempo de ganhar dinheiro
Porque enquanto eu limpava tua sujeira

¹⁷² Falecida em abril de 2015.

Tu roubava meus direitos

Transcrevo, a seguir, a letra de dois cocos (1) e (2) colhidos em campo, de autoria de Mestra Ana que traduzem seu espírito criativo:

(1) Eu tava em casa deitada

Vi o zabumba zoar

Eu levantei a cabeça

Meu deus aonde será

Depressa me levantei

Me debrucei na janela

Ouvi o povo dizendo

Todas mulheres são belas

O relato de Ana, escutado na festa, sobre o processo de composição do coco abaixo dá conta de uma revelação criativa através de sonho. Assim como o recurso da gravação é também reportado por Silva (2012) quando estuda o “Pássaro Corrupião” no Pará e em Farias (2018) na etnografia sobre o grupo “Encanto do Quilombo”, Mestra Ana conta, ao microfone, que acordou com a música na cabeça, gravou-a no celular e foi dormir novamente. O coco já se converteu em um clássico do repertório paraibano, e já pude conversar com pessoas que dizem tê-lo aprendido em outros Estados, transmitido por mulheres que propagaram o coco de Ana:

(2) Eu tenho rosas

Carregadas de perfume

Tenho ciúme

E é do meu amor

Eu tenho flores

Amarradas no cabelo

Menina eu tenho cheiro

Que você em mim deixou

A transitoriedade musical, tão cara aos processos de criação que vem sendo debatidos ao longo da tese, está marcadamente presente nos relatos colhidos e nas análises trazidas por Sampaio (2001) há mais de 20 anos neste lugar de pertencimento de Ana e sua comunidade:

A migração intra e inter-regional é importante para essas trocas culturais e é afirmada pela naturalidade dos cantadores, alguns nascidos em outras localidades, e pela experiência itinerante de trabalho relatada nas entrevistas. Foi o caso do principal cantador do Guruji, o falecido Luís de França, que nasceu na Praia da Penha, de Seu Perré que, em depoimento antes de sua morte, contou que transitou em vários lugares no litoral paraibano. O mesmo ocorreu com Seu Domício e com Seu Zé Maria, que acumularam uma experiência muito grande em suas andanças atrás de trabalho. (Sampaio, 2001, p. 169).

A propósito, o documentário “A brincadeira dos cocos” (Cabral, 1997)¹⁷³ privilegia a partir de suas decisões de edição, a noção de circulação territorial das músicas e as identidades de cada cantador (a) na interpretação do coco ao justapor Dona Zeze (Jacumã) cantando “Rio da Curimã” seguido de Seu Jove (Forte Velho). Logo depois, no coco “Zé de Nana”, é mestre Jove quem tira a pergunta (tiragem) lá de Forte Velho e Dona Lenira responde no Quilombo do Ipiranga, no Conde.

Interessante notar também, a partir da intencional edição das imagens, como há uma clara diferença na emissão vocal e no resultado da melodia quando Seu Adomício, na sequência, aparece tirando o mesmo coco, balançando o ganzá, e rodeado de bombos, usando apenas a voz não amplificada para chegar aos ouvidos de todos os brincantes. Esse aspecto performático, já mencionado em outros momentos, parece contribuir nas pequenas modificações melódicas que vão sendo estabelecidas, através da “variação formulaica” (Turino, 2009) na música participativa do coco.

No mesmo documentário (Cabral, 1997) é possível escutar um coco sobre a criação do Plano Real, cantado por Dona Lenira, como também um coco sobre a praia de nudismo de Tambaba¹⁷⁴ que foi tirado por Seu Luís de França no passado,

¹⁷³Documentário “A brincadeira dos cocos (Jacumã, Guruji, Cabedelo e Forte Velho) – 1997” - <https://www.youtube.com/watch?v=kU6uRYLsHPo> - Direção de Elisa Maria Cabral. Coordenação da Pesquisa de Maria Ignez Novais Ayala. O vídeo recebeu o prêmio Banco do Nordeste do Brasil na XXIV Jornada Internacional de Cinema da Bahia. Salvador, 1997.

¹⁷⁴Criada em 1991.

considerado pela comunidade como um grande coquista histórico do lugar, por sua notável facilidade em “responder ao mundo”:

A gente tava tocando coco, aí a gente começava a conversar alí uma fofoca de alguém, aí começavam a rir. Aí ele escutando, ele dava uma saidinha com o ganzá. Quando ele voltava dizia: a resposta do coco é essa! Já tirava o coco, do nada assim, escutando uma conversa, uma coisa que aconteceu, um evento que aconteceu já ia - Entrevista concedida em julho de 2014 por Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento. (Nascimento *apud* Marques; Almeida, 2022).

As imagens¹⁷⁵ feitas por Lourenço Molla e Dirk Segal¹⁷⁶, retratam há mais de 20 anos, o ambiente performático do coco tocado, dançando e cantado pelos quilombolas do Ipiranga e Gurugi, onde é possível ver Seu Adomício (com o ganzá) lançando a seguinte tiragem: “Subi num pé de coco / Abalancei mas não caí” e a resposta do grupo “Dê um brado a mamãe África que é a mãe da mãe do Brasil.” Na consulta que fiz à Mestra Ana sobre esse vídeo e sobre esse coco, ela me relatou que “a tiragem (composição) foi de Meste Adomicio e Elias”, e que este coco era cantado à época também com a seguinte conformação: “Cante o coco, fale o coco / Que hoje eu vim com mais de mil”.

Figura 65 – Transcrição de “Mãe África” (Novo Quilombo)

Novo Quilombo
"Mãe África"

Tiragem Su-bi no pé de co - co'a - ba-lan - cei - i mas não ca - i

Resposta um bra - do pra ma-mãe Á - fri-ca que'éamãe da mãe-e do Bra-sil

Fonte: Acervo da pesquisa.

A letra congrega, concisamente, unidade política e ancestralidade, em poucos versos, revelando essa capacidade de hiperconcentração na carga expressiva que tem os cocos. Vocalizada na melodia, com sua pequena extensão intervalar em inúmeras repetições, entrega uma característica que reconheço como “mântrica”, de

¹⁷⁵ Coco Novo Quilombo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7jWNnr738TM>.

¹⁷⁶ Segundo créditos do vídeo no YouTube.

muita “força” ritual, algo que foi compartilhado por Mestra Ana, em seu relato, quando afirma que, na época de sua criação, foi um coco muito cantado na comunidade.

As informações dos créditos do vídeo relatam que as imagens foram gravadas para a “Campanha da Fraternidade de 2000”¹⁷⁷, fato confirmado por Mestra Ana, que agrega que o coco das imagens foi brincado “na comunidade do Gurugi, em frente à casa de Dona Rosa.” Naquele ano de 2000, a Campanha da Fraternidade teve como tema “Dignidade Humana e Paz”, a partir da celebração dos 500 anos do “descobrimento” do nosso território. O cartaz da campanha daquele ano busca comunicar uma ideia de congregação ecumênica através do uso de imagens de três crianças de traços fenotípicos associativos a indígenas, negros e brancos.

Figura 66 – Cartaz da Campanha da Fraternidade de 2000



Fonte: Campanhas – CNBB.

É interessante notar que apesar do tema da campanha endereçar-se à essa aparente “comunhão das três raças” no “novo mundo”, a letra do coco produzida pelo quilombo não abraça necessariamente essa temática, fazendo referência principal ao continente “Mãe” e seus “mais de mil”, sugerindo um tipo de acomodação que remete ao conceito de duplo-ajustamento de Gonzalez (2024) onde os (ex) escravizados e

¹⁷⁷Disponível em: <https://campanhas.cnbb.org.br/campanha/fraternidade2000/>.

“A Campanha da Fraternidade reveste-se de particular significado neste ano jubilar, em que, vêm-se juntar, nessa amada Terra da Santa Cruz, as celebrações dos quinhentos anos do seu descobrimento. A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil sugeriu como tema central “Dignidade Humana e Paz”, e Me congratulo com a iniciativa pois uma verdadeira paz não se pode construir se não através do respeito pela dignidade humana. A campanha da fraternidade de 2000 foi ecumênica coordenada pelo Conselho Nacional das Igrejas Cristãs do Brasil (CONIC). Elas ajudaram a fortalecer o ecumenismo e foram importantes para a Igreja no Brasil.”

seus descendentes participam e participavam de espaços “eurocatólicos” ao mesmo tempo que resguardam valores culturais e referências próprias:

A intervenção de formas procedentes de outros modelos culturais – africanos e indígenas – torna-se crucial para a compreensão da dinâmica das festas populares brasileiras. E isso sem esquecer aquelas originárias do velho paganismo (apenas greco-romano) que também se fazem presentes. O que se quer dizer é que, na verdade, a dinâmica cultural é a grande responsável pelo estilhaçamento de classificações impostas de cima para baixo; essa dinâmica que tem por sujeito os anônimos representantes das chamadas classes populares. Portanto, se o espaço da festa é eurocatólico, sua manifestação é muito mais ampla, muito mais abrangente (Gonzalez, 2024, p. 46).

Apesar da igreja católica representar, de fato, na trajetória histórica um vetor de violência da colonização, no apagamento das especificidades culturais das diversas etnias formadoras da nossa sociedade, e criar tensões nas expressões populares (Carvalho, 2005), as intersecções entre coco, a catolicismo popular (na figura da “Pastoral da Terra”) e a luta pelo reconhecimento das terras quilombolas está muito entrelaçado no ambiente dos quilombos do Conde-PB¹⁷⁸.

Os trabalhos “O processo de reelaboração dos cocos no movimento de urbanização e desenvolvimento do município do Conde (2001)” de Henrique Sampaio, “‘Da brincadeira a resistência’: defendendo a territorialidade através da festa do coco de roda no quilombo do Ipiranga, município do Conde/PB” (2022) de Katiusca Barbosa e “O protagonismo feminino negro no coco de roda paraibano: devires na conquista e defesa de territórios afrodiáspóricos” (2021) de Erivan Silva são exemplos de produções que vem debatendo sistematicamente tais processos históricos¹⁷⁹, enlaçando perspectivas feministas e anti-racistas. Como foi observado na seção 2, o quilombo do Ipiranga tem suscitado uma ampla gama de publicações acadêmicas, e vem sendo tradicionalmente pesquisado há um tempo consideravelmente extenso, se tomarmos em consideração os documentários e trabalhos escritos aqui trazidos.

¹⁷⁸A interação do ingresso das liturgias das novas igrejas evangélicas com o território passa a ser, também, um possível tema emergente a ser estudado nos dias de hoje de maneira mais sistemática.

¹⁷⁹A partir dos trabalhos de Sampaio (2001) e Marques & Almeida (2022) é possível retrair, com os relatos colhidos, o processo histórico de ocupação daquele territórios, tendo a comunidade do Ipiranga sido certificada pela Fundação Cultural Palmares –FCP em 08 de setembro de 2006. (Marques; Almeida, 2022).

A partir da “tradição bambara do Komo” (no Mali), o Amadou Hampaté Bâ retrança a importância da tradição viva da “oralidade” na sua cultura, onde a “exteriorização das vibrações das forças, toda manifestação de uma só força, seja qual for a forma que assuma, deve ser considerada como sua fala. É por isso que no universo tudo fala: tudo é fala que ganhou corpo e forma.” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 172) O homem e as coisas são “falados” pela dimensão divina, como uma instância de magia a fim de “purificar os homens, os animais e os objetos a fim de repor as forças em ordem.” (Hampaté; Bâ, 2010, p. 173) A cultura oral como entidade não abstracional, mas uma *presença* particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem (Hampaté; Bâ, Amadou, p. 169).

A partir das observações de campo e dos enlaces documentais é possível, portanto, reconhecer nas instâncias de “performance como resistência” (Ribeiro, 2018) através da “performatividade cotidiana” (Silva, 2021) de Mestra Ana e do grupo Novo Quilombo, a manutenção de práticas de criação em um espaço de ritualidade musical e corporal, atravessada por uma clara ancestralidade afrodiaspórica, onde essa “fala” está religando-se e interagindo com as próprias forças que animam a criação pela voz. A tal “resposta ao mundo” pela voz é a manifestação do próprio mundo em regulação criativa.

5.4 “No quilombo de Caiana, só não dança ciranda quem não quer”

Figura 67 – Localização do Quilombo de Caiana no Estado paraibano



Fonte: Google Maps.

O quilombo “Caiana dos Crioulos”, localizada a cerca de 130 quilômetros de João Pessoa, é uma das comunidades remanescentes de quilombos mais conhecidas da Paraíba. Segundo Lima (2015), há algumas hipóteses possíveis sobre a formação

do espaço. A primeira delas dá conta de uma rebelião de um navio de cativos oriundos de Mamanguape, no Sec. XVIII, que seguiram o curso do rio e esconderam-se na região. A segunda hipótese, seria a formação a partir da Emancipadora Areiense, movimento abolicionista liderado por Manuel da Silva, na cidade vizinha de Areia, que libertou os escravos do lugar antes da Lei Áurea¹⁸⁰. A terceira hipótese é de que o Quilombo teria se formado por negros que fugiram do massacre do Quilombo de Palmares, hipótese formulada pela presença de uma comunidade chamada Zumbi nas proximidades. Ainda existe uma quarta hipótese a partir das terras que um negro de apelido “Caiana” teria ganho em recompensa por seu silêncio sobre o rompimento da Lei Áurea.

Segundo nota jornalística do INCRA¹⁸¹ de 2024, Caiana dos Crioulos é a primeira comunidade quilombola da Paraíba a receber o título definitivo de suas terras. A reportagem informa que “atualmente, 36 processos para regularização fundiária de territórios quilombolas encontram-se em andamento no Incra na Paraíba”, além de que “49 comunidades remanescentes de quilombos no estado já possuem a Certidão de Autodefinição expedida pela Fundação Cultural Palmares”, segundo informações da Associação de Apoio aos Assentamentos e Comunidades Afrodescendentes da Paraíba (AACADE).

Figura 68 – Mapa dos Quilombos da Paraíba 2025



Fonte “Quilombos da Paraíba”¹⁸² Elaboração do mapa: Alberto Banal.

¹⁸⁰A campanha abolicionista no município teve a liderança de Manuel da Silva e Rodolfo Pires, e a cidade libertou o último escravo pouco antes da Abolição da Escravatura em todo o país, no dia 3 de maio de 1888 (Lima, 2015, p.115).

¹⁸¹INCRA. Disponível em: <https://www.gov.br/incra/pt-br/assuntos/noticias/caiana-dos-crioulos-e-a-primeira-comunidade-quilombola-titulada-pelo-incra-na-paraiba>.

¹⁸² Mapa retirado de “Quilombos da Paraíba” Disponível em: <https://quilombosdaparaiba.blogspot.com/>. Acessar a página para uma melhor visualização

Nas visitas que realizei ao quilombo de Caiana dos Crioulos ficou evidenciada a presença de dois grupos musicais organizados¹⁸³, o mais antigo liderado por Mestra Edite (Brilho do Coco), e o de Mestra Cida (Desencosta da Parede), mais recente. Apesar dessa divisão, o repertório gravado de Caiana está difundido em alguns fonogramas, cantado comunitariamente pelos dois grupos: “*Caiana dos Crioulos: Ciranda, Coco-de-roda e outros Cantos*” (2003) e “*Desencosta da Parede: Ciranda e Coco-de-roda*” (2008), respectivamente Volume I e Volume III da série Memória Musical da Paraíba, produzido pela artista Socorro Lira¹⁸⁴. É interessante notar que as relações de solo e coro não são tão estáveis nesses fonogramas, as quilombolas muitas vezes cantam todas as partes juntas, talvez mesmo pelo fato de haver sempre mais de uma tiradora presente no grupo.

Além das visitas realizadas ao quilombo, pude acompanhar a apresentação do grupo “Desencosta na Parede” em Dezembro de 2022, na cidade de João Pessoa na Usina Energisa, além de encontros esporádicos com Cida no lançamento do livro “Na embolada do coco” (Marins; Muccillo, 2023) em 30/06/2023, e com Rita de Caiana em 13/07/24, na 6ª edição do evento “Buyin Dudu: recontando nossas histórias” na organizado. Abayomi – Coletiva de Mulheres Negras da Paraíba, todos eles na “Usina Energisa”, também em João Pessoa.

Segundo Santos (2014):

A atuação das mulheres de Caiana dos Crioulos, como líderes dos dois grupos de ciranda e coco de roda presentes na comunidade, se deu a partir da morte do último mestre pifeiro. João Manoel do Nascimento, conhecido como mestre João Maria, conduziu a banda de pífano e o grupo de ciranda e coco de roda até 1995, ano em que faleceu. Segundo depoimento de Elza Maria do Nascimento, sobrinha do mestre João Maria, nas viagens com a banda de pífano, o mestre costumava levar o grupo de ciranda e coco de roda, cujo coro era composto por mulheres (Santos, 2014, p. 3).

¹⁸³ Segundo Santos (2014, p. 4): Depois da morte do mestre João Maria, Dona Cida, (Severina Luiza da Silva, 48 anos), assumiu a liderança do grupo, que passou a se chamar “Grupo de Ciranda e Coco de Roda Margarida Maria Alves” 7. Em 2003, o grupo se dividiu como resultado de rompimento entre as lideranças internas. A partir de então, Caiana dos Crioulos passou a contar com dois grupos de ciranda e coco de roda, um liderado por Dona Edite (Edite José da Silva, 70 anos) e o outro continuou sob a liderança de Dona Cida. Ambas as mestras, além de conduzir a brincadeira dos cocos, também exercem cargos de liderança em outros setores da comunidade, em conjunto com outros moradores e moradoras locais.

¹⁸⁴ É possível também encontrar na internet muitos vídeos avulsos de visitantes do quilombo que retratam momentos de festa, e as belezas naturais do quilombo.

A mesma autora observa em “Memória Social a brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB” (Santos, 2014) , que no quilombo de Caiana, o repertório mais recente incorpora lutas históricas relacionadas ao racismo, à negritude, e a luta da classe trabalhadora canavieira, centralizadas na figura de Margarida Alves, antiga sindicalista assassinada em na cidade de Alagoa Grande, em 1983, que é inspiração para um coco de Mestra Edite (Edite José da Silva), a tiradora mais antiga dessa localidade - tal criação está presente em Dowling e Melo (2012), e transcrita integralmente em Melo (2011).

Figura 69 – Casa Margarida Maria Alves



Fonte: Acervo da pesquisa.

Figura 70 – Fichas usadas pelos trabalhadores da cana-de-açúcar



Fonte: Acervo da pesquisa.

Tal observação da pesquisadora pôde ser observada nas visitas de campo ao quilombo entre 2022 e 2024. Nas redes sociais da associação do Quilombo¹⁸⁵ a descrição “turismo de base comunitária, turismo étnico cultural” reflete as ações promovidas pela Organização de Mulheres Negras de Caiana. Além da criação do Museu do Coco de Roda e Ciranda e a Sala de Leitura “Prof. Luciene Tavares”, as mulheres quilombolas organizam anualmente, no mês de Novembro, um evento intitulado “Vivenciando Caiana”, com uma grande ciranda¹⁸⁶ em homenagem ao Dia da Consciência Negra. É nesse contexto que o coco de Dona Nevinha foi ouvido cantado por Mestra Cida (Severina Luzia da Silva). Em consulta a ela, descobri que se tratava de uma música composta por Dona Nevinha, integrante do grupo Desencosta da Parede:

Se eu já vi melhor, não me lembro
 Se eu já vi melhor, não tô lembrado
 A sexta é do Quilombo,
 Tá todo mundo animado

Vem muita gente de longe,
 Isso é consideração
 A força que tem o negro
 Arrasta esse povão
 Hoje é dia de festa
 Vamos dançar e cantar
 Este tal de preconceito
 Vai ter que se acabar

Vai, vai acabar
 Vai, vai acabar
 Isso é discriminação
 Vai ter que se acabar (2x)¹⁸⁷

¹⁸⁵Disponível em: <https://www.instagram.com/quilombocaiana/>.

¹⁸⁶ Ciranda e coco são tratados quase indistintivamente no ambiente de Caiana, representando vários significados ao mesmo tempo, como a música, o lugar, a festa. Pude presenciar situações onde a tiradora pedia ao zabumbeiro(a) para “bater uma ciranda” e o toque reproduzido era de coco.

¹⁸⁷Os trabalhos de Lima (2010, 2014) lidam com os aspectos lexicais, morfossintáticos e fonéticos da vocalidade de Caiana

Há alguns outros cocos mais antigos no repertório de Caiana que abordam as realidades de violência, e ao mesmo tempo, resistência e ressignificação pelos quilombolas, em que, mais uma vez, os já mencionados processos de “novos encaixes” semânticos, adaptados aos lugares onde os versos param para fazer morada em sua viagem pelos caminhos:

[T] Dá no nego, dá no nego
 No nego você não dá
 [R] Joga a bola para a cima
 Joga a bola para baixo
 Você diz que dá no nego
 No nego você não dá

Desde a primeira vez que escutei esse coco, nunca entendi muito bem o que a “bola” estava fazendo nos versos. Folheando “Os Cocos” (2002), deparei-me com esses versos no “Coco nro 9 – O Sol Lá vem” colhidos por Mário de Andrade, aparentemente no Rio Grande do Norte¹⁸⁸.

Cabra danado,
 Você diz que dá na bola,
 Vontade também consola
 Na bola você não dá.

As anotações de Mário indicam, aparentemente, a origem portuguesa dos versos. No entanto, o autor celebra justamente a inovação de sentidos dos versos brasileiros. Se a antropofagia era a ambição dos modernistas, a “movência” dos textos já operava nesse processo de referências “estrangeiras” na boca do povo:

Esta estrofe provém de Portugal. Pelo menos aqui no Sul ela apareceu cantada como refrão num dos solos de revista portuguesa “Aguilhas e Alfinetes”. É o que indica a “Lira Portuguesa Brasileira” de qual não sei a edição porque a possuo sem capa. Ora o que é refrão em Portugal virou estrofe aqui no Nordeste. Além de aparecer nesse coco

¹⁸⁸Segundo a revisão de Oneyda Alvarenga, o informante não é claro.

pernambucano, vem noutro do Rio Grande do Norte, me dado por Antonio Bento Araújo Lima a quem devo a revelação de todos estes cocos se não trazem indicação de outro Estado. O vaidoso pra nós é que o refrão português não passa dum jogo de palavras sem grande interesse intelectual: Rebola a bola / Você diz que dá, que dá / Você diz que dá na bola / Você na bola não dá. (Andrade, 2002, p. 353)

Neste grande repertório de cocos e cirandas, há diferentes matizes da sociabilidade do lugar tratados nas letras. Os romances inerentes à festividade enquanto possibilidade do encontro entre os casais são um tema recorrente:

(1) Ô menina, me diga qual é o seu nome?

Meu nome é o botão da camisa do homem

Aperta o nó do seu vestido

A barra da saia tá muito comprida

(2) Ô cirandeira, eu já vou me embora
Vou atender o chamado de quem me chama.

Voltei pra trás vim pegar a minha enxada

Ô vida gozada do rapaz que ama

A cirandeira quando vem bater o bumba

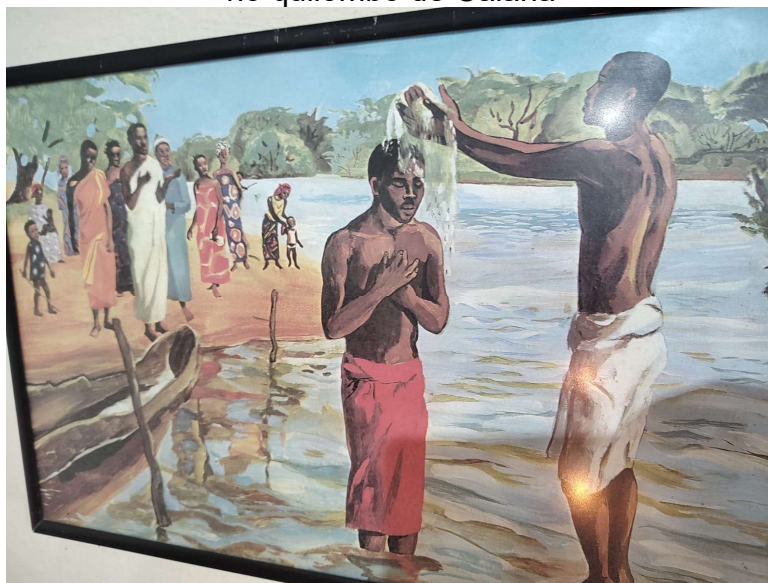
Ela responde quero ver pisar macio

A cirandeira tá fazendo uma ruada,

Tá de namorado na beira do rio.

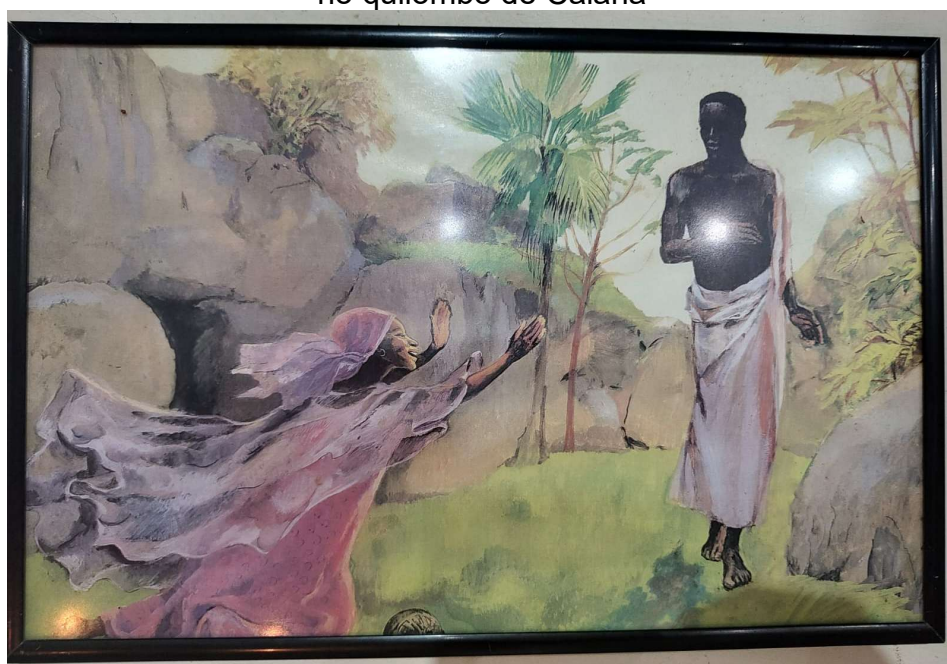
Na visita ao quilombo no São João de 2024, durante a inauguração do Museu do Coco e da Ciranda, a prof. Luciene Tavares, uma jovem líder do quilombo, contou-me que os casamentos são realizados coletivamente no final do ano, sugerindo certa relação de proximidade e cumplicidade nos apadrinhamentos do espaço, com sua correspondente auto-regulação grupal dos vínculos afetivos entre os casais. Durante essa visita também foi possível conhecer o interior da capela de Santa Luzia, localizada no quilombo, com quadros da “via-sacra”.

Figura 71 – Quadro¹⁸⁹ no interior da capela de Santa Luzia, no quilombo de Caiana



Fonte: Acervo da pesquisa.

Figura 72 – Quadro no interior da capela de Santa Luzia, no quilombo de Caiana



Fonte: Acervo da pesquisa.

A quilombola Luciana Severina da Silva¹⁹⁰, filha de Mestra Cida, em sua monografia no curso de Licenciatura em Ciências Sociais - UFCG, intitulada “A ciranda das mulheres quilombolas da Comunidade Caiana dos Crioulos / Alagoa Grande-PB:

¹⁸⁹Segundo informações colhidas na ocasião, os quadros seriam de Padre Zé Cambrão e de seus alunos de teologia, de uma escola da cidade de Mogeiro-PB.

¹⁹⁰ Que casualmente casou-se no último Janeiro, em 2026.

as canções do começo-meio-começo.” realiza uma interessante e tocante divisão estrutural de seu trabalho em Cartas-capítulos: "Cap. I - Carta para minha avó: o começo", "Cap. II - Carta para minha mãe: o meio" e "Cap. III - Carta para minha Comunidade: o meu eu ancestral e a Comunidade".

As cartas de Luciana estabelecem uma construção do espaço do quilombo através de uma memória formada a partir da coletividade e ancestralidade, remetendo aos conceitos de Halbwachs (2006). Halbwachs argumenta que toda recordação se estabiliza e ganha contexto quando é socialmente moldada por "quadros sociais" fornecidos pelo coletivo, em que a afetividade tem um papel atuante¹⁹¹.

Reily (2014) entende os relatos alternativos que desafiam os discursos hegemônicos na “contra-memória” como contrapartida que envolve a mesma como “espaço de contestação, marcado por interesses ideológicos, econômicos e culturais. O corpo, em particular, constitui um foco de contestação da memória social. A própria violência física perpetuada sobre corpos humanos”. Segundo a autora, “contextos envolvendo música e dança são esferas particularmente eficazes para a socialização da contra-memória corporal. Transportando esses conceitos aos espaços sociais da performance musical no Quilombo, os corpos estariam engajando-se “ativamente para reter algum controle sobre suas memórias corporais desenvolvendo práticas de incorporação próprias” (Reily, 2014, p. 97).

Trazendo os conceitos dos primeiros escritos da década de 1980 de Beatriz Nascimento (1982), Reis (2020) enfatiza a construção dessa memória coletiva inscrita no corpo negro – corpo-tela (Martins 2021b) - um corpo-quilombo-território:

Contudo, considerando um corpo usurpado, expropriado de seu território – tal como foram os corpos negros em diferentes processos que vão desde a escravização ao atual racismo estrutural – faz sentido pensar a produção de memória coletiva ancorada no próprio corpo e é nisso que Beatriz e sua produção intelectual inovam, podendo, portanto, contribuir para ampliar a ideia de lugares de memória, pois, como ela mesma propõe, se não há mais o território, uma África que já não existe e uma terra que te mata, o que nos resta é o corpo e, portanto, o corpo é território, o corpo é quilombo. Ou seja, o corpo negro para Beatriz Nascimento é o próprio lugar de memória (Reis, 2020, p. 18).

¹⁹¹ Sobre as múltiplas relações de teoria e prática entre os conceitos de “memória social”, “memória coletiva” e “memória comunitária” ver Gondar (2015) e Gondar e Dodebei (2005)

No coco “Pra onde tu vai Daniel?”¹⁹², a relação dos versos com o contexto de “tiragem” só pode ser vislumbrado a partir desse relato de memória coletiva “de outros corpos” feito por Luciana em seu trabalho:

Esta canção, retrata a história dos homens da comunidade que iam trabalhar fora na cidade de Santa Rita-PB, embora também tenha tido outros tipos de migração como a para o Rio de Janeiro e João Pessoa. Muitos, como a senhora bem lembra, morreram por lá e outros que nem quiseram voltar, devido a falta de trabalho. Daniel a quem retrata a música era o feitor (cabo), que organizava a turma do campo, assim também era o papel de Zé Fernandes. Já o Raul era o administrador da Usina, quem dava as ordens. Mas, também, há outra canção semelhante a esta situação de trabalho, esta que, portanto, retrata o sofrimento pelo simples fato de ser negro, ao trabalhar nas terras da Fazenda Sapé, pois os mesmos eram emprensados nas barras de ferro pelo finado coronel Eufrasio, como a senhora me conta mãe (p. 35)

[T] Pra onde tu vai Daniel?

Com tanto trabalhador

Eu Vou a limpar a levada

Que Zé Fernandes mandou

[R] Ai corre, corre teu cavalo

Que corre mais do que eu

Vai avisar a Raul

Que a burra dele morreu

Luciana Silva (2025) relata a composição de um coco com a já mencionada Dona Nevinha, exacerbando que mesmo que exista um coletivo essencial na manutenção das práticas sócio-musicais, há sempre, como vimos no Quilombo do Ipiranga, figuras individuais que articulam a transmissão musical destacando-se com saberes específicos, nesse caso os saberes criativos de Dona Nevinha.

Dando continuidade, acabei tendo uma inspiração e compus um coco junto com minha amiga Neves, uma senhora que antes dançava com a gente no nosso grupo Desencosta da Parede, ela se afastou devido sua saúde muito debilitada. (...) O coco surgiu dentro do transporte que levava nosso grupo para mais um show este que foi na

¹⁹²O coco utiliza a mesma sofra de “Avião de Viúva”. Ambos cocos estão em “Caiana dos Crioulos - Desencosta da parede (2008)”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9svE08Zus7s>.

consciência negra do quilombo Senhor do Bonfim, localizado na cidade de Areia-PB. Mas, a canção só pôde ser estreada em outro evento, pois ainda não me sentia segura em cantar. E naquele evento, era impossível porque a letra ainda estava em construção. Sendo assim, eu estreei em uma das ações do PET- um Programa de Educação Tutorial que participei na universidade voltado ao ensino, pesquisa e extensão: PET-Gestão Pública, Política e Cidadania do CDSA.(Silva, 2025, p 46).

Como vimos em muitos casos, essas relações de autorias dos cocos nem sempre estão evidentes. Nesse sentido, foi apenas após o São João de 2024 que descobri que os cocos e cirandas cantados por Rita de Caiana na viagem de 2022, junto ao grupo Desencosta da Parede eram também de sua autoria. A programação da festividade de São João no Quilombo de Caiana em junho de 2024 incluiu a inauguração do “Museu do Coco e da Ciranda de Caiana”, uma procissão com o “cruzeiro roubado”¹⁹³, canto de novenas, coco, ciranda e forró.

Figura 73 – Nevinha (em primeiro plano) e Rita (ao fundo com o zabumba), apresentando-se na Usina Energisa (João Pessoa/PB) em Dez/2022



Fonte: Acervo da pesquisa.

Nessa viagem recente, foi possível estabelecer uma relação mais próxima com Rita. Rita Miguel é Rita de Caiana quando, com seu “bumba”¹⁹⁴ nos braços, vai encantar as rodas de coco e ciranda com o repertório que canta. Rita, nascida em

¹⁹³Tradição do quilombo de Caiana, onde a cruz da procissão, no dia de São João, é devolvida pelo integrante do quilombo que a roubou no decurso do ano por necessidade de promessa e graça.

¹⁹⁴ Expressão para zabumba.

Caiana em 1977, relembra os tempos de criança quando brincava juntos aos mais velhos, e aprendeu a tocar o bombo com seu tio, que era zabumbeiro. Alguns nomes dos tocadores e brincantes antigos de coco e ciranda aparecem: João Maria, Zé Manel, Zé Capalo, Seu Firmo, Antônio Manel e são enaltecidos no coco de Rita

Ô ciranda boa, seu Zé
Que ciranda boa, seu Mané
No quilombo de Caiana
Só não dança ciranda quem não quer

Através de seu relato, Rita entende o repertório antigo desse conjunto de brincantes como uma criação coletiva dos integrantes, e compreende que a emergência de similaridades às cirandas antigas de Caiana em novas letras e melodias alheias, como traduções de um original: “como não tem registro nenhum, nem nada...aí o povo sai traduzindo”.

Com aproximadamente dez músicas compostas, Rita manifesta a vontade de registrar suas músicas. Ao perceber-se compositora, Rita criou carinho e zelo por suas “cirandas”. Seu receio é de que, ao enviar informalmente suas músicas próprias às pessoas que lhe requisitam, tenha suas criações registradas ou cantadas por terceiros. Nesse sentido, aqui constarão apenas alguns pequenos versos dessas composições, de modo a preservar a vontade da autora.

Nas ambivalências cristalizadas pelo advento do mercado do registro escrito da propriedade intelectual e artística, criou-se a partir da oposição entre “reprodução” coletiva dos povos subalternizados e a ideia de “produção” do autor individual, os enfrentamentos entre arte original *versus* cópia reciclada, logo autoria *versus* anonimato, ou seja, “a originalidade da burguesia lhe dava o direito de possuir sua arte, ao passo que a poesia reciclada das pessoas comuns não pertencia a ninguém e estava à disposição de quem quisesse dela se apropriar.” (Hafstein, 2013, p. 24) Como integrante da arte quilombola de Caiana, Rita assimila e incorpora o privilégio do pertencimento da autoria à sua própria produção musical como compositora.

Figura 74 – Foto enviada por Rita de Caiana



Fonte: Acervo da pesquisa.

A cirandeira começou a compor no período da pandemia, em ensaios do grupo Desencosta da Parede, quando as participantes eram estimuladas a inventarem novas músicas para o repertório do grupo. As cirandas de Rita celebram o ambiente da ciranda de Caiana como único, e ilustram a brincadeira “respondendo” a presença de turistas no Quilombo, em um movimento de inclusão do espaço do quilombo em disputa na rota do turismo estadual.

Ô senhor seu visitante
Que acabou de chegar
Pode vir, entrar na roda
A ciranda vai começar

Na interlocução da pesquisa, Rita tinha a percepção de que seria preciso economizar dinheiro para o registro das músicas por terceiros na cidade de Alagoa Grande. Atualmente, o processo do registro das músicas de Rita está sendo feito com o auxílio do pesquisador junto a UBC (União Brasileira de Compositores) de forma gratuita. O registro de “obra” não traz, necessariamente, uma contrapartida financeira imediata, diferente do registro de um “fonograma” gravado, que recebe valores (ínfimos nas plataformas de *streaming*) por execução. De qualquer forma, o processo

como um todo, assegura, sobretudo, a vontade da cirandeira, bem como o resguardo da obra de Rita para futuras interações da quilombola com as instituições de direito autoral, uma vez que já se encontra registrada para colher recebimentos por participação em outras obras, ou em futuras gravações que venha a realizar.

5.5 Paraíba – Terra indígena

Garapirá, palavra de origem tupi que designa a ave pescadora que sobrevoa as regiões praieiras dos mares de Baía da Traição foi o nome escolhido pelos potiguara para o nome do Festival a partir das primeiras reuniões prévias à primeira edição. No ritual potiguara do Toré, no qual são consagrados os “encantados” o pássaro é dançado e cantado, como é possível observar na cerimônia realizada na abertura do Festival¹⁹⁵. O pássaro Garapirá também é cantado em outra melodia clássica usada no toré com a letra:

Garapira é um “passo”¹⁹⁶, que vem da linha do mar (2x)

Ele vem aqui pro rio, para um peixe ele pescar (2x)

O Festival Garapirá¹⁹⁷, do qual participei da produção na 1ª e 2ª edições, foi um evento, que, além de sua relevância para a promoção da arte indígena potiguara, resultou em uma ótima oportunidade de observar os grupos num ciclo de 3 anos consecutivos no mesmo espaço. 1ª edição do Festival Garapirá foi realizada no dia 12 de agosto de 2023, a 2ª edição nos dias 31 de Agosto e 1º de Setembro de 2024, e a 3ª nos dias 29, 30 e 31 de Agosto de 2025.

A edição de 2024 promoveu intercâmbio cultural dos Potiguara com o Samba de Coco Toybe, do povo Xukuru do Ororubá (PE), e abriu espaço para outras etnias do Nordeste, como os Kariri Xocó e os Karapotó Plaki-ô. Outra novidade para a edição de 2024 foi o lançamento do documentário “Garapirá”, filmado durante o primeiro festival em 2023. O documentário, que foi produzido em colaboração com o Coletivo Estrela D'alva, o Coco de Roda Potiguara Flor de Laranjeira e o Professor Oswaldo Giovannini e teve sua finalização apoiada pela Secretaria de Cultura da Paraíba.

¹⁹⁵Vídeo com a dança do Garapirá no ritual do Toré do II Festival Garapirá disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1bQLGjb5ZiElqEfd58lgjpohNOKbB5lho/view?usp=sharing>

¹⁹⁶Pássaro.

¹⁹⁷Na seção dedicada a “Etonomusicologia colaborativa” menciono-as.

Na 3a edição, em 2025, o Toré e Samba de Coco Kapinawá (PE) fez-se presente e cinco novos grupos ampliaram a participação da juventude e a diversidade cultural: Coco de Roda Eiratyra (Aldeia São Miguel), Coco de Roda de Sapukaia, Coco de Roda e Ciranda Acorda Povo, Ciranda e Coco de Roda Filhos da Terra e a Ciranda da Nascente do Rio Sinimbu. Esta última edição contou com patrocínio federal da Funarte, obtido através de edital, e teve um público estimado de cerca de 1.200 pessoas ao longo dos três dias.

Figura 75 – Flyer de divulgação do evento com as vinculações institucionais



Fonte: Acervo da pesquisa.

A perenidade do Festival criou um ciclo de preparo dos grupos para as apresentações, criando uma espécie de marco temporal anual circular. Nas gravações de campo, é possível identificar criações originais de letras preparadas para a ocorrência do Garapirá, como, por exemplo, os versos feitos por Dona Senhorinha, do grupo Coco de Roda Resgate a Cultura, de Barra de Camaratuba (Bacalháo, 2006) para a segunda edição do Festival Garapirá, usando o coco “Passarinho verde” como referência:

Garapirá é um passo
 Que ele não pousa no chão
 Ele só pousa em barreira
 Ou em cima de mourão

Quedê o dono da festa
 Que eu não vejo ele chegar/passar
 Tá voando por aí
 Meu passo garapirá

No preparo do espaço de apresentações do I Garapirá, Mestra Rita Zabumbeira, residente de Barra de Camaratuba, se aproxima do microfone acompanhada de Penha Cirandeira no ganzá, e tira um coco anunciatório das festividades¹⁹⁸. Ainda que Rita possa haver premeditadamente preparado os versos, é também bem provável que os tenha improvisado com uma melodia (sofra) típica de coco, buscada e manejada unicamente a partir da voz:

Bom dia pra toda tribo
 Festival Garapirá
 Bom dia pra meu pajé
 Como vai seu pessoá

Bom dia pra o povo todo
 Eu vim me apresenta
 Representando a cultura
 Do grupo Garapirá
 Hoje eu toco o zabumba
 Até a munheca cantá

Para a edição de 2025, foi possível observar que Rita preparou, de antemão, um coco que lida com suas questões identitárias, e com o já referido marco anual do Garapirá na vida dos mestres e grupos:

¹⁹⁸Vídeo com o coco tirado por Rita. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/19tnw55_9r93Mgy-eJ27dISENe5LCXgs9/view?usp=drive_link.

Desde Janeiro que eu já venho me programando
Eu já tô me acostumando brincar no Garapirá
Sou uma índia, não tenho nome no registro
Mas nasci em São Francisco, eu também sou potiguara

Figura 76 – Rita Zabumbeira no III Festival Garapirá

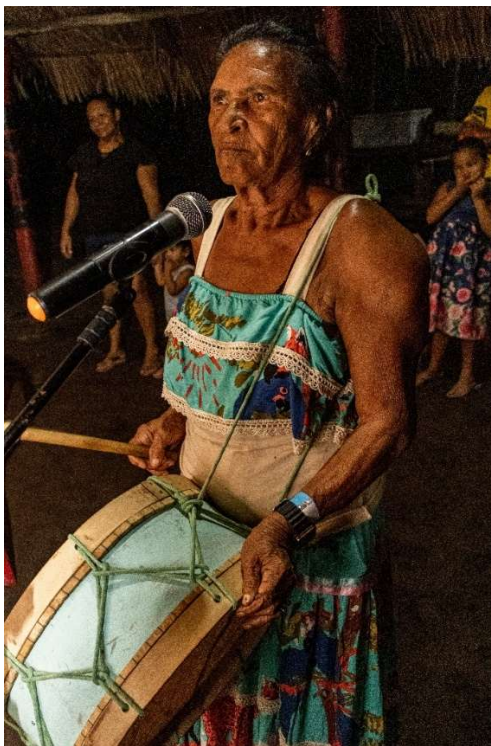


Foto: Fernando Luiz.

No terceiro dia evento (31/08/25) foi organizada uma roda de conversas que contou com a participação de Marilene Lourenço (líder do grupo “Flor de Laranjeira”, professora e pedagoga, especialista em Educação Infantil), Maria de Fátima Lourenço (irmã de Marilene), o ancião Mestre Tonhô (Antônio Laureano) e Pajé Cleiton, ambos da aldeia São Francisco, a Anciã Mariinha (anfitriã do Festival), Antônio Pessoa Gomes, conhecido como “Caboquinho”, e Wdson Gomes (técnico em indigenismo, representante da FUNAI).

Além de relatos históricos sobre o local do evento de Marilene, Maria de Fátima, Mariinha e Tonhô, Cleiton enalteceu a ancestralidade espiritual dos povos Potiguara e denunciou uma falta de apoio logístico das autoridades que tem seus convites para eventos aos anciãos e ao Toré atendidos, e quando são interpelados por apoios aos indígenas em momentos mais urgentes são evasivos. Wdson Gomes (FUNAI), ao final se comprometeu em incluir nos relatórios as cobranças feitas e atender às demandas.

As falas de Antônio Pessoa Gomes, conhecido como “Caboquinho” chamaram minha atenção naquela manhã do dia 31/08/2025. Caboquinho refletiu sobre os reflexos do surgimento da FUNAI e suas atribuições:

Era tutelar o índio, como o índio é tutelado até hoje (...) Nós somos tutelados, eu sou tutelado. Apesar de ter uma formação acadêmica, ser acadêmico, ser isso e aquilo, mas eu sou tutelado (...) Porque pra um índio, um indígena, se aposentar, tem que ter uma declaração da FUNAI, pra uma indígena receber um salário-maternidade tem que ter..., pra gente ganhar uma bolsa dentro da universia...entao po, nos somos tutelados, cara. (..) desculpa aí, meu patrão, meu companheiro, mas eu to falando a verdade (Antônio Gomes em gravação de campo, 31/08/25).

Segundo Giovannini Junior e Gomes (2023):

Antônio Pessoa Gomes, nascido em 1964, é liderança política e referência cultural para seu povo. Participa do movimento indígena desde os anos 1980. Foi Cacique Geral Potiguara entre os anos 2001 e 2011 e participou da Comissão Nacional de Política Indigenista (CNPI) no/Ministério da Justiça nos anos 2005 a 2015. cursou o ensino superior na Universidade Federal de Campina Grande formando-se em 2018. Tornou-se professor em escola indígena e foi laureado com o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal da Paraíba em 2016.

A fala de Caboquinho parece resumida nas ponderações feitas por Rocha (2021) quando posiciona as consequências da modalidade de “inserção” promovida ao indígena na cidadania brasileira:

A imposição do indigenismo, como um aparato ideológico de controle e dominação, baseado na tutela e integração das sociedades nativas, no lugar de “proteger”, contribuiu para perpetuar o etnocídio, ao submeter os indivíduos a uma lógica evolucionista individualizante, segundo a qual a cidadania era tida como o resultado da superação de uma condição primitiva e inferior. No fim, a tutela nunca funcionou para o benefício dos povos tutelados, mas a serviço das elites que consideravam a diferença indígena um empecilho ao desenvolvimento nacional (Rocha, 2021, p. 1266).

Caboquinho demonstrava preocupação com a PEC 48/2023 (Marco Temporal)¹⁹⁹, que suprime o direito à Consulta Prévia, Livre e Informada (CPLI), um instrumento fundamental dos povos indígenas e tribais, garantido pela Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), ratificada pelo Brasil. A PEC, chamada por Caboquinho como “PEC da Destruição” define que só são passíveis de demarcação as terras tradicionalmente ocupadas pelos povos indígenas e que estavam sob sua posse no dia 5 de outubro de 1988.

Na nota de Cavalcanti (2021) no Jornal “A União”, de acordo com o procurador do Ministério Público Federal (MPF), José Godoy, os potiguaras e tabajaras poderiam não ter acesso a processos demarcatórios que eles lutam ou aqueles já consolidados poderiam ser anulados, como o caso de aldeias, cujas demarcações estão sob ameaça: aldeia Jacaré de São Domingos, em Marcação; aldeia Potiguará, em Baía da Traição; Potiguará de Monte-Mór²⁰⁰, em Marcação e Rio Tinto; Tabajara da Jacoca e Barra de Gramame, no Conde; e Taiepe, em Mataraca. No Estado, cerca de 40% das aldeias são homologadas e registradas e os outros 60% ainda não formalizadas correm risco de não terem mais providências.

Todas essas discussões revelam as ambivalências da atuação do Estado representado com sua “oficialidade” manifestada em diferentes braços de controle e poder. Se por um lado os documentos e a legitimação de uma identidade territorialmente e culturalmente ancestral são importantes para o acesso a políticas públicas, podem converterem-se na contra-cara desse jogo: “a falta de papéis”

A grande região que compreende Baía da Traição e Mataraca (onde reside Rita) pode ser entendida como uma grande região indígena, pois é um espaço de transitoriedade, de “barreira imaginária” entre cidade e aldeia. O coco de Rita, portanto, “responde” a uma trama complexa de intersecções que envolvem processos de “territorialização” pelo Estado, relações de trabalho e migrações várias que estabelecem a dicotomia “desaldeados *versus* aldeados”, antagonizando indígenas que vivem em regiões urbanas e os que vivem nas aldeias demarcadas pelo Estado, discutido de maneira muito interessante em Nascimento (2019).

As lutas políticas advindas “das incompletudes de um binômio capital-trabalho” e da “reivindicação da categoria ‘raça’ como um fator estruturante da

¹⁹⁹Aprovada no Senado em dezembro de 2025 e derrubada pelo STF naquele mês.

²⁰⁰A TI foi demarcada em 2024.

opressão capitalista (Rocha, 2021), enseja o desafio de lidar com a construção de uma consciência política ativa em transformações das hierarquias, operando dentro de um espectro mais “essencialista” e universalizado das transformações reivindicadas.

Contudo, a postura política do essencialismo, principalmente quando radicalizada, gera, dentro dos próprios movimentos, inúmeras invisibilidades, justamente porque, ao se remeter ao mínimo comum e tomar esse mínimo como um todo, completo em si e não contraditório, acaba por reproduzir efeitos semelhantes aos que visava combater. Afinal, os sujeitos concretos não são unidimensionais, constituindo-se por uma gama de determinações, vínculos e opressões que os situam no mundo e a partir dos quais atuam nele²⁰¹ (Rocha, 2021, p. 1264).

Na região em questão, segundo Nascimento (2019), nas percepções do lugar participam categorias do próprio Estado que cria um padrão de “indianidade”, e que é eventualmente tomado pelos indígenas. Mesmo quando os aldeados demonstram incorporar essa categoria externa, o fator de “parentesco” acaba sendo preponderante, quando confrontados sobre essa visão por suas famílias. mesmo que existam muitas nuances em cada história familiar específica. A criação de uma hierarquia está também relacionada com o acesso e direito a políticas públicas direcionados aos indígenas através dos documentos “oficiais”, o que eventualmente reforça a construção da “diferença” no território.

Na já mencionada capacidade do coco em “hiperconcentrar” e “amalgamar” concisamente a matéria musical e social em “4 pés”, o que Rita parece estar afirmando com todo o contexto analisado é a possibilidade de construir um uso positivo e estratégico do essencialismo (Spivak, 1996). Onde os “não aldeados” participam da identidade indígena em um grande território que, se somos minimamente razoáveis, pertenceu integralmente aos povos que aqui viviam muito antes da chegada das caravelas, onde nenhuma dessas categorias sequer existia.

²⁰¹Segundo a autora, “Os feminismos negros abrem um campo rico para essa crítica ao essencialismo, exatamente por denunciar que as mulheres negras ocupavam um não-lugar, por não se fazerem representar nem pelo feminismo branco, que pautava a luta por direitos iguais das mulheres a partir de perspectivas situadas no privilégio da cor e muitas vezes da classe, nem pela luta racial, majoritariamente pautada por homens. A solução política que oferecem convida tanto pensar em conceitos como o de interseccionalidade – a sobreposição de diferentes sistemas de dominação e opressão, como classe, raça e gênero, na configuração de uma identidade social” (Greenshaw, 1991).

Rita que é a homenageada do ano de 2026 do bloco carnavalesco de mulheres “As Calungas” em João Pessoa, conta que é potiguara pois nasceu na Aldeia São Francisco, “tem “pais, tios, primos índios”, tendo apenas deixado a aldeia na infância. Diz que, por já estar há 3 anos apresentando-se no Garapirá (Aldeia Laranjeira), “botei logo a minha origem” no coco. Rita, na ocasião, cantou outros cocos de sua autoria, que depois pude corroborar em conversa com ela.

Figura 77 – Cartaz do Bloco “As Calungas” – 2026



Fonte: Acervo da pesquisa.

Durante o festival, o “Grupo Sapukaya²⁰² Potiguara”, da Aldeia Jacaré de Cesar, realizou também duas obras coreografadas, que segundo o grupo foram criadas pela anciã Dona Carminha, e são dançadas há 5 gerações. A primeira delas, chamada “O Clamor do índio”, que, conforme relatam, também foi criada, tanto a melodia, letra e “passos” pela anciã Dona Carminha:

²⁰²**Sapucaia** (nome científico: *Lecythis pisonis*) – “Um fruto nativo muito utilizado pela aldeia”, segundo o grupo.

Índio quer terra pra jogar sua semente (2x)

Cadê a terra? A terra não tem (2x)

A terra não tem (2x)

Homem não-índio vem tomando as nossas terras (2x)

Queremos justiça, mas ela não vem (2x)

Mas ela não vem (2x)

Destruindo nossas matas e nossas casas (2x)

Queremos justiça, justiça não tem (2x)

Justiça não tem (2x)

A filharada na aldeia passa fome (2x)

Só Deus ajuda a sobreviver (2x)

A sobreviver (2x)

Que seja feita a justiça desejada (2x)

E as nossas terras seja libertada (2x)

Seja libertada (2x)

Já o “Grupo Joana Bezerra” foi formado para apresentar-se a partir do II Garapirá. O grupo é uma homenagem à mãe do líder e compositor do grupo Robinho, conhecido popularmente por Robinho Broder. Para algumas músicas, Robinho comentou-me durante o Festival que realiza conscientemente a colocação de letras próprias em substituição a letras de melodias famosas, eternizadas na voz de Clementina de Jesus, em que temos uma “poética adaptativa” que extrapola o uso das “sofras” típicas, como vimos anteriormente :

Moro na aldeia tambá (Moro na roça, iaiá)

Mas já morei na cidade

Já voltei pra minha terra (Compro o jornal da manhã)

Pra minha felicidade (Pra saber das novidades)

Minha gente cheguei agora (2x)

Minha gente cheguei com Deus, junto com Nossa Senhora

As letras do grupo têm o objetivo de enaltecer o povo potiguara, sua territorialidade, sua fé e suas práticas rituais. No “Coco de Joana Ferreira”, Robinho utiliza uma melodia clássica de coco, analisada na seção 3 (Coco “Barreirinha de Souza Machado” (Missão de 1938 / “Sapo na Lagoa de Penha Cirandeira / “Seu Zé” em Rita Zabumbeira, com letras diferentes:

Esse é o coco de Joana Ferreira
 Que a brincadeira já vai começar
 E as mulheres balançando a saia
 Batendo no bombo, triângulo e ganzá
 (refrão)

Percebe-se, no estilo de composição, uma alteração da relação de tiragem e resposta, com dois versos para cada, típica do coco e da ciranda, para a construção de estrofes mais narrativas “de desenvolvimento” de 4 versos alternadas com um “refrão” estável também de 4 versos. Alguns exemplos de estrofe para o “Coco de Dona Ferreira”:

19 de Outubro
 Tem aqui beleza
 Nosso coco comemora
 O dia do Potiguara

Lutando pelos seus direitos
 Tem confronto e tem guerra
 Sabemos que os potiguara
 são os donos dessa terra

Nossa história é importante
 Muito mais especial
 Potiguara tem legado
 Aqui no nosso litoral

E o povo potiguara

Talento por toda a parte
 Na saúde, na cultura,
 No esporte e na arte

Tem o rito aos encantados
 Nossa dança do toré
 Serve como terapia
 Na alegria e na fé

Na apresentação do grupo no III Festival Garapirá, o grupo apresentou outras composições de Robinho como “Sabiá Cantou” e “Potiguara tem belezas naturais”. Em “Vamos cantar o coco”, o compositor traça um perfil de sua mãe artista e busca comunicar os feitos da mesma:

Vamos cantar o coco
 Aqui na nossa aldeia
 Com muita energia
 Pisando forte na areia

A nossa homenagem
 Claramente verdadeira
 È sempre a potiguara
 Era a Joana Ferreira

Ô mulher religiosa
 Guerreira de muita fé
 Ama só o ritual
 Na levada do toré
 Com o seu terço na mão
 Deixou a sua história
 Tinha confiança em Deus
 E também em Nossa Senhora

Pra quem desconhecia
É preciso saber disso
É filha natural
Da aldeia São Francisco

Apesar de ser artista
Com mensagem muito clara
Compôs “Ó mãe de deus”
Para o toré potiguara

“Ó mãe de deus”²⁰³ é uma música cantada no Toré potiguara, e que segundo relato de Robinho ao microfone, foi composta por sua mãe e por seu irmão, o cacique Raqué da Aldeia Alto do Tambá. A composição aparece casualmente no início do vídeo de 1988 da Fundação Joaquim Nabuco²⁰⁴ sobre o povo Potiguara. A emancipação desse grupo em memória de Joana Ferreira é que permite identificar tais autorias que passariam despercebidas sem esse sentimento de pertencimento, oportunizado pela criação de instâncias de performance.

Figura 78 – Mulheres zabumbeiras (Dona Xoxa, Zefinha de Cumaru e Rita Zabumbeira) no encerramento da III edição do Festival Garapirá



Foto: Fernando Luiz.

²⁰³“Ó mãe de Deus / Ó Rei dos mares / Ó mãe de Deus / Ela é mãe soberana.”

²⁰⁴Potiguara – Fundação Joaquim Nabuco.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o94UUmPaGU>.

6 E AGORA? AUTURALIDADE E REPRESENTAÇÃO

6.1 Dimensões da memória

A trajetória da pesquisa, ancorada sobretudo no mergulho etnográfico, mobilizou a necessidade de tratar dos fenômenos e pessoas estudados em articulação com a esfera político-econômica da sociedade. As relações podem, por ventura, evidenciar vínculos ambivalentes que se vêm atravessados por temas como patrimônio, identidade étnico-racial, políticas públicas, propriedade e representação. Longe de querer deflagrar uma escrita acusatória, fazendo destas páginas um "tribunal", anseio apenas construir novos critérios emergentes das tensões que a pesquisa desvela.

Como vimos até agora, a criação no coco de roda e na ciranda está atravessada por processos que envolvem um *saber* coletivo consciente de manipulação de mecanismos de encaixes adaptativos de uma tradição movente nas distintas vocalidades que a constroem e materializam. Um saber coletivo em trânsito que se localiza e particulariza de maneira mais ou menos individualizada em seus contextos (*chãos*). Especificidades variacionais de *produtos* fruto dos *processos* que, como a sua própria performance promove, respondem ao mundo²⁰⁵.

Se bem o repertório de versos e melodias pode ter uma utilização mais comum, associada a categoria conhecida como “domínio público” em diferentes níveis de aderência e fixação, tal materialização e transmissão só são possíveis com as existências humanas que mantém a prática viva e acesa. Nessa referência da música com as pessoas, sempre há uma “boca” que conta a memória, como reflete a cantadora alagoana Linete Matias:

Tem que tá referenciando os que vieram antes. Nomear, né. Tô cantando a música da Baúnga, tô cantando a música da dona Grinaura, tô cantando a música da dona Lio. É delas. Se alguém falar “ah, mais fulano de tal lá no estado de São Paulo também canta”, digo ela tá cantando também, mas a minha também tá cantando aqui. Então eu canto pela voz dela, a voz dela que é soprada. Então, eu canto, a música é delas. Até que me provem o contrário, que tragam o registro dizendo que não é, a música é dela. Aí talvez eu vou dizer: a música é dela, e também soube que tem alguém lá que faz. E que

²⁰⁵ Vasconcelos (2016) reconhece essa natureza performática autoral também no universo da Catira.

salve todas as pessoas que fazem, mas aí é referenciar nossos mestres, a nossa raíz. (Matias, Linete, 2022)²⁰⁶

A fala de Linete abriga um conceito interessante de *deter* na tradição, um vínculo indissociável com a voz que a compartilhou. Além dessa relação de *corrente afetiva* do conhecimento, vimos também o caso de músicas, como no cotejo entre cirandeiros muito próximos na trajetória histórica que imprimem uma identidade vocal nas “mesmas músicas”, protagonizando o paradoxo do “igual-diferente”. Tal fenômeno de Penha Cirandeira e Mané Baixinho, analisados na seção 4, estabelece uma entidade concreta indissolúvel entre voz e repertório, evidenciada na fala de Linete.

O mesmo ocorre na criação espiralar de Odete de Pilar, capaz de sempre produzir novidades enquanto canta, fixando músicas suas no patrimônio paraibano. Essa relação de detenção ocorre também o caso de Penha Cirandeira que é a guardiã hereditária do imenso repertório de seu pai, Francisco do Nascimento.

Portanto *Memória* e *Autoralidade* articulam-se diferenciando a memória coletiva, que não está sendo negada, com a possibilidade de detenção individual de repertórios que só sobrevivem através de figuras específicas.

6.2 Esse coco é de quem mesmo?

Vejamos, portanto, alguns exemplos de incorporação e participação de materiais e sujeitos musicais dessas tradições em representações na indústria fonográfica da Paraíba.

Os emblemáticos versos “Samba nego, branco não vem cá / Se vier, pau há de levar / Eu vou rachar os pés de tanto sapatear / De dia tá no açoite, de noite vai batucar / Nego trabalhava muito, e comia bem pouquinho / Apanhava de chicote carregando o sinhozinho” estão na faixa que abre o disco “Sons da Paraíba” (2005)²⁰⁷ da banda paraibana Cabruêra em uma sonoridade tipicamente fusionada da época. Tal música com pequenas diferenças na letra e no trato melódico é parte do repertório do grupo Coco Novo Quilombo, do Quilombo do Ipiranga (Município de Conde - PB), e é interpretada pelo Grupo de Dona Lenira (Quilombo do Ipiranga) no disco “Cocos:

²⁰⁶Rede Sociocriativa do Coco - Cocos de Alagoas - Linete Matias - episódio 10 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cpee4MSUv2M>.

²⁰⁷Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HP0EIU8Dshg&t=1609s>.

Alegria e Devoção”²⁰⁸ (faixa 21), lançado em 2000 no trabalho de pesquisa de Ayala e Ayala (2000). Pela proximidade geográfica e temporal entre o disco de Cabruêra e a pesquisa de Ayala e Ayala (2000), é possível conjecturar, ainda que não categoricamente, que a mesma poderia ser um componente para a elaboração do repertório do álbum.

Também “Pisei na Pedra”, outra faixa do disco, em versão reggae, é do repertório de cocos cantados em Caiana dos Crioulos, presente em seu primeiro disco “Caiana dos Crioulos - Cantigas, Coco de Roda e outros Cantos (2003)²⁰⁹, 1º volume da série Memória Musical da Paraíba, produzida por Socorro Lira.

Se voltarmos à “Samba Nego”, percebemos que o caso com esse cântico na indústria brasileira de entretenimento é antigo. Surpreendentemente, a mesma utilização dessa música pode ser encontrada em 1929 pela intérprete Stefana Macedo em disco da gravadora Columbia, com diferenças no trato melódico e na segunda parte da letra. Recentemente, em 2014, a música foi regravada pelo projeto Goma Laca no disco “Afrobrasilidades em 78 rpm”. O projeto de construção do repertório do disco é declaradamente vinculado à pesquisa de Biancamaria Binazzi e Ronaldo Evangelista. Segundo o encarte, Batuque (“Samba Nego”), no selo original da Columbia teria origem “no Século XVII: ‘Dança do Quilombo dos Palmares’.

Ainda que não se possa precisar a origem e a data da música, é possível observar no trato dado ao presente fonograma uma forte intenção de participação negra na produção e na interpretação musical da faixa, com o paulista Hércules Gomes ao piano, o cantor Russo Passapusso, o percussionista baiano Gabi Guedes, e o maestro também baiano Letieres Leite, que assina os arranjos e a direção musical. Percebemos diferentes tipos de apropriação de um repertório que, “juridicamente”, seria de domínio público, mas que tem atrelado a si uma vinculação com comunidades que historicamente resistem com suas práticas musicais não hegemônicas e manutenção de um repertório.

No caso de Cabruêra, não há necessariamente uma devolução imediata aos detentores desse repertório, as composições são creditadas aos integrantes da banda e não há referência a possíveis inspirações, ou a lugares de práticas dessas

²⁰⁸Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9KBjgx4CfTE&t=3004s>.

²⁰⁹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sbKeTg6ogW8&t=976s>.

referências sonoras. Poderia argumentar-se que a banda por ser paraibana está também inserida nesse longo *continuum* da poética adaptativa que foi identificada na pesquisa?

Os dilemas da pergunta sobre o caso de Cabruêra são os mesmos de apropriação acadêmica para a pesquisa, um extrativismo de identidades culturais, que marcou a crise de representação da Antropologia e ciências irmãs (leia-se Etnomusicologia). Sobre o tema, três artigos se endereçam ao tema no “Yearbok for traditional music” de 1996: Zemp (1996), Seeger (1996) e Feld (1996). Nos dois primeiros, há uma preocupação em clarificar a relação especificamente comercial, principalmente com a questão da venda e do licenciamento de gravações de campo. Seeger (1996), de fato, ao revisar sua trajetória, traça diretrizes para as relações contratuais entre produtores, etnomusicólogos, performers e acervos.

Feld (1996) posiciona-se definindo que o foco em um ponto de vista mais comercial, pode gerar uma noção de “direito do consumidor” que não apaga relações de “givers” e “takers”. De fato, os três autores (mais declaradamente Feld) estão explicitando que muitos casos de apropriação de usos diretos e literais, como nos diálogos artísticos de “inspiração”, advieram, no passado das apropriações de pesquisa, exacerbando a problemática dos estudos etnomusicológicos ao entrar em contato com “outridades”.

O já mencionado exemplo da faixa “Odete Remix” (2006) em fonograma homônimo da banda “Chico Correa Eletronic Band”, no qual a voz da coquista Odete de Pilar, no coco “Olê, Olá”, foi retirada do trabalho de Ayala e Ayala (2000), é um exemplo claro disso. Portanto, a incorporação de elementos sem uma clara referência à origem ou participação efetiva no fonograma, ameritaria a inclusão de quaisquer outros materiais em uma espécie de interminável colecionismo de tesouros reconvertidos e capitalizados em sonoridades fusionadas.

Feld (2014) identifica duas narrativas responsórias ao fenômeno da “world music”: ansiosas e celebratórias. As ansiosas entendem que a concentração capitalista tende a banalizar e homogeneizar identidades em um todo mais vazio e superficial. As celebratórias como normalizadoras da globalização e encorajadoras dos processos de fusão, rejeitando identidades fechadas e inalteráveis.

No caso analisado em particular, inclino-me a pensar mais “ansiosamente”, sem entender que a construção de sonoridades que dialogam com o universo de pesquisa

aqui estudado sejam sempre entendidas da mesma maneira, como veremos mais adiante nas relações de colaboração artística que emergem atualmente.

O babalorixá, antropólogo, e doutor em ciências sociais Rodney William lançou recentemente, em 2019, “Apropriação cultural” um volume dentro de série organizada por Djamila Ribeiro. Ao retomar importantes intelectuais negros como Kabengele Munanga e Abdias do Nascimento, afirma que a população branca também é parte do problema, e que a população negra não pode ser responsabilizada por denunciar o mito da democracia racial civilizatória, que ajudou a perceber e aglutinar as culturas subalternizadas pela colonização em um único todo depurado.

No Brasil, nossa festa mais democrática (não as eleições), o próprio carnaval “oficial” festeja-se em muitos elementos, como a miscigenação pacífica e superada, sublimando o mito da democracia racial, saborosamente analisado por Lélia Gonzalez (1984). Para Rodney William (2019, p. 149) ao enxergar essa tensão em uma “estrutura de dominação que populariza elementos culturais de acordo com interesses de mercado”, a Bossa-Nova, por exemplo, seria um processo de apropriação de traços da cultura negra e seu posterior apagamento na estrutura social. Resumindo seu entendimento sobre a apropriação no samba, escreve William (2019, p. 84):

É natural e louvável que todo brasileiro goste e queira cantar ou compor samba, isso está longe de ser apropriação cultural. A questão é que numa estrutura racista o talento de sujeitos negros e marginalizados nunca é reconhecido, portanto, o que se configura como apropriação cultural é o apagamento das produções e dos produtores, com a inerente depuração de seus traços e elementos de origem negra, submetendo-o aos moldes e padrões da cultura hegemônica, branca, elitista e, sobretudo, racista (William, 2019, p. 84).

O movimento Mangubeat, que se concretiza após a emergência do rótulo “world music” a partir dos anos 1980, integrou tradições populares como o cavalo-marinho, o maracatu, o coco e a ciranda a uma linguagem fusionada de gêneros globalizados como o rock, o funk e o rap. Sandroni (2009) identifica relações entre mercado, música e os capitais atrelados nessas transações, tanto na esfera pública como privada:

De fato, não só o poder público (pelo viés da patrimonialização), mas também circuitos do mercado da música profissional se interessaram crescentemente, no período em exame, por músicas vistas como

portadoras de marcas de “ancestralidade cultural” ou “tradição”. (Sandroni, p. 68, 2009).

Mendonça (2007) aponta argumentos em favor de uma leitura do movimento que, diferente da leitura de William (2019) na relação bossa-nova X samba, não parece responder a uma imediata percepção de apropriação por parte da sociedade brasileira. A autora defende que a “incorporação crítica” das ditas tradições pernambucanas, aliadas a um caráter transfronteiriço e hibridez estética possibilitaram ao movimento uma ressignificação das identidades, com impacto na reverberação social em múltiplos processos de novas comunidades integradas eticamente.

O trabalho do pernambucano Siba com músicos da região da “Mata Norte”, como Biu Roque ou Mestre Barachinha, é um exemplo das possíveis alianças entre os “detentores” dos patrimônios culturais brasileiros com artistas que se aproximam em busca de seus saberes, em vínculos de longo prazo.

Em entrevista ao podcast TOCA BRASIL (2020)²¹⁰, Siba exacerba essa busca de saberes e sua tomada de consciência sobre a natureza necessariamente longa nos processos de aprendizagem e colaboração quando, ainda como assistente da pesquisa de John Murphy, foi marcado pela fala de Mestre Batista do “Maracatu Estrela de Ouro” de Aliança-PE a outros interlocutores que buscavam aprender seus ensinamentos:

aqui nada se ensina mas tudo se aprende. Ele disse isso num contexto que... 'Você pode perguntar o que você quiser, vou te responder da melhor maneira possível.' Ele, de fato, foi um ótimo objeto de estudo. Ele abriu tudo o que ele pode. Mas ele disse 'Ó, você tá pesquisando um negócio que eu não vou te ensinar nunca.' Porque aqui tudo se aprende, você tem que viver a experiência, fazer o que tem que ser feito pra aprender. E essa lição pra mim, eu demorei pra processá-la, na prática, né? (Siba, 2020).

Quando realizei de maneira virtual o festival “Porto Musical” em 2021, no período pandêmico, uma anedota contada por Melina Hickson, organizadora do evento e produtora de Siba nas turnês internacionais da “Fuloresta do Samba”²¹¹ que

²¹⁰ Siba / Toca Brasil. Disponível em: <https://music.amazon.com/es-us/podcasts/85a760a3-cd2c-473d-a2d8-331faee8f864/episodes/ca45b9d5-deb2-44fc-b30c-f749fc4aced9/toca-brasil-siba>

²¹¹ Campos (2020) estuda a circulação do músico Siba Veloso e seu grupo Fuloresta nos festivais de world music na Europa.

ilustra as assimetrias entre diferentes esferas sociais nessa colaboração, chamou-me a atenção. Melina relatava que quando entrava em contato com os proprietários das usinas onde alguns dos músicos da banda trabalhavam para pedir a sua dispensa do serviço e explicar que os mesmos fariam viagens internacionais, os mesmos respondiam que sem um “número” identificador dos funcionários não teriam como saber seu nome. Ou seja, não havia uma referência clara da pessoa com seu nome na relação com os funcionários, muito menos com a possibilidade de que os mesmos fossem artistas das artes populares da região que agora passavam a circular em um contexto de espetáculo na Europa.

Algo que essa reflexão apresenta, portanto, é de que as interações entre músicas-patrimônio e produção cultural devem ser analisadas evitando apenas uma análise geral unívoca, mas debruçarem-se em casos particularizados, levando em consideração diferentes aspectos, como a longevidade das cooperações nas trocas de saberes, as contrapartidas materiais e simbólicas, o reconhecimento de posições assimétricas, e o privilégio das decisões e da agência dos representantes dessa cultura tradicional sobre seus produtos.

Eventualmente artistas de maior circulação que realizam estas cooperações podem se sentir cômodos nos processos de troca que elaboram com seus interlocutores, mas isso não garante, como já mencionei, percepções unívocas sobre fenômenos que são, sempre, humanamente particulares e contextuais.

O termo “apropriação”, em si, é complexo pois traz consigo a noção de propriedade, que ora pendula em uma direção jurídica propriamente dita, ora em direção mais subjetiva e instável de fricção de identidades simbólicas em disputa. Uma discussão incrementadamente concentrada na arena ansiosa e volátil das redes sociais, com seus cancelamentos virais, seus multitudinários influenciadores que rapidamente capitalizam nossa vida prosaica.

Apropriação cultural: uma mesa redonda”, publicada na revista Porto Arte (2017) traz um interessante debate no campo das artes visuais reunindo artistas do contexto norte-americano como Asega, Bordowitz, Kee, Kuo, Kurian e Satterwhite, mediados pelo teórico indiano Homi K.Bhabha. Inicialmente, a própria relativização do termo “apropriação” é levantada, e se sua utilização poderia ser eventualmente redistribuída em outros termos como “tradução” ou “citação”. Salome Asega (2017, p.

3) defende que a palavra apropriação “foi muito útil para explicar as nossas motivações, porque nós estávamos descrevendo uma espécie de apagamento que aconteceu por causa de uma estrutura de poder específica.”

A apropriação também é vista como processo de múltiplas vias de empoderamento, dando-se no sentido de tomada de assalto dos meios de produção, e dos materiais da cultura como um ato crítico e sintomático de subversão de hegemonizações precedentes. Podemos enxergar no campo musical, algo relacionável à prática de Djs e “beatmakers”, por exemplo, na incorporação de sons “sampleados” tanto das discografias, como de seus entornos. Os conhecimentos de culturas eventualmente alheias apreendidos em diferentes lugares do planeta em um piscar de olhos no YouTube são entendidas por Bhabha (2017, p. 2) ora como uma “representação cultural infecciosa”, reconhecendo que a discussão sobre apropriação começa, apenas, quando alguém considera que algo inadequado está acontecendo.

Ainda nessa mesma mesa redonda, os artistas revisam a polêmica de 2016 com o quadro “Open Casket” (Caixão Aberto, em português) de Diana Schultz. O quadro é produzido a partir de uma história real de opressão, o assassinato de Emmett Till, um jovem de 14 anos na Chicago de 1955, que foi linchado e assassinado por supostamente flertar com uma mulher branca. O velório foi feito com caixão aberto à pedido de sua mãe para expor a brutalidade de sua morte, e converteu-se em um marco na luta de direitos civis nos EUA. Schultz, a artista branca que assina o quadro foi duramente criticada pelo movimento negro ao pintar a violência sofrida por uma pessoa negra, e o episódio levanta um ponto sensível sobre a apropriação cultural de afetos. A cultura não é também a relação das pessoas com suas lutas, atravessadas pelas relações étnico-raciais? Pode o branco, além de usufruir de seu privilégio histórico, também desejar ocupar, simbolicamente, o espaço com a representação de luta que nunca sentiu de verdade, por mais antirracista que sejam suas intenções? Será possível falar com precisão sobre uma “apropriação de afetos”, afetos esses que são culturais e tão carnis quanto os corpos históricos?

No âmbito da representação escênica, a “repertorização” de músicas a partir de acervos etnomusicológicos é discutida por Vilas (2017), que considera a problemática de uma reprodução que mimetize aspectos únicos de vozes etno-racialmente assentadas:

Portanto, muitas vezes constitui uma violência simbólica inscrever a performance estudada pela (etno)musicologia no regime do palco, considerando não apenas as implicações culturais e estéticas, mas também as sociais e etno-raciais em questão. (Vilas, 2017, p. 390)

Para muitos artistas, não é aceitável que uma pessoa branca transmute o sofrimento negro em lucro e ócio, apesar da prática ter sido normalizada por um longo tempo. Nessa referência à disputa e a consequentemente violência do pensar e do inscrever, Bhaba (1998), ao posicionar o pensamento de Fanon em seu artigo, afirma, por exemplo, que “os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológica turbado.” (BHABHA, 1998, p. 71). William (2019), por exemplo, sugere como “afro-oportunismo” ou “afro-conveniência” as posturas de Daniela Mercury e Anitta.

As discussões, longe de terem um fim, flutuam em um espectro de posições mais marcadamente essencialistas que outras. Stuart Hall (2010) trabalha a ideia de uma identidade negra dinâmica, em formação constante, sendo a cultura integrante desta, e não uma representação, defendendo que “um movimento que transcenda esse essencialismo não é uma estratégia crítica ou estética que careça de uma política cultural ou de uma característica de diferença” (Hall, 2010 p. 293):

Mas é à diversidade, e não à homogeneidade, da experiência negra que devemos dedicar nossa atenção plena e criativa. Isso não se limita a apreciar as diferenças históricas e experienciais dentro e entre comunidades, regiões, países e cidades, entre culturas nacionais, entre diásporas, mas também a reconhecer os outros tipos de diferenças que situam, posicionam e localizam as pessoas negras. A questão é simplesmente que, como nossas diferenças raciais não nos definem por completo, somos sempre diferentes, lidando com diferentes tipos de diferenças... de gênero, de sexualidade, de classe. (Hall, 2010, p. 294).

Respondendo aos anseios trazidos acima por William (2019), Bhabha (2017, p. 10) é categórico ao dizer que a “universalização é inimiga da especificidade histórica.” É inimiga da diferença. O melhor que podemos fazer ao definir uma comunidade é criar condições nas quais as pessoas possam concretizar sua agência”.

A apropriação, como conceito dinâmico, poderá ser percebida relativamente ao grau de sua visibilização e sua proximidade com níveis de hegemonização oficial a nível midiático. Por outra parte, a apropriação de materiais ou a colaboração com

peessoas das chamadas culturas tradicionais será mais celebrada se apontar à uma aproximação de públicos, e se criadora de mecanismo de agência, lugar de voz, presencialidade e participação material, que ressignifiquem criticamente suas expressões. Artistas serão mais celebrados quando puderem, em seus produtos, exercitar a capacidade de tomar decisões socialmente, sejam elas éticas ou estéticas, e criarem atmosferas sonoras capazes de aproximar ouvintes de processos culturais históricos.

6.3 *Feats and Beats*

É facilmente observável nos últimos que, devido à mudança das relações de consumo, em que o efeito “pandemia” é um componente, a produção fonográfica tem sido feita cada vez mais de maneira “remota” e acelerada. Além disso, a migração da escuta para as plataformas de *streaming* tem ocasionado um número cada vez maior de colaborações ou “*feats*” (*featuring*).

Mais de 15 anos à frente de “Sons da Paraíba” (Cabruêra/2005), desembarcamos nos fonogramas “Nordeste Futurista” (2021) de Luana Flores e “Acesa” (2021) de Alessandra Leão. A faixa nº 01 do disco de Luana “Eu Vem”, é construída através da superposição e justaposição de diferentes texturas percussivas eletrônicas sugestivas ao coco e a ciranda, aliados a um processo de “sampleamento” de um trecho de voz de Mestra Edite da faixa “O bojo do meu zabumba” (faixa 02) do grupo “Desencosta da Parede”²¹², do quilombo Caiana dos Crioulos (Alagoa Grande-PB), em disco de 2008. Melhor dizendo, quem conhece a voz de dona Edite sabe que é ela quem diz “O bojo do meu zabumba é feito da macaíba / De onde tu vem menina? Eu venho lá da Paraíba”.

Ter a voz de uma quilombola²¹³ apresentando de onde vem o fonograma é um privilégio que talvez seja estratégico na escolha do produtor Esmeraldo Marques (Chico Correa) e Luana Flores. A escolha não parece fortuita uma vez que a materialidade de uma voz como a de Edite remete a um imaginário de identidades associadas a categorias como “negro”, “indígena”, “rural”, “raiz” representando um “capital simbólico” na composição contemporânea dos fonogramas.

²¹²Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sbKeTg6ogW8>.

²¹³Inclusive com elementos morfofônicos e fonéticos da fala de Caiana, estudados por Lima (2010, 2014), vide Eu venho = Eu vem (nome escolhido para a música).

O mesmo acontece com Odete (como o caso Odete Mix) são incorporadas ao mercado. “Odete Remix” (2006) da banda “Chico Correa Eletronic Band”²¹⁴, mesmo produtor de “Nordeste Futurista, a voz de Odete no já analisado “Olê, Olá” (Ayala; Ayala, 2000) é sampleada e explorada com muitos efeitos sobre bases percussivas sintéticas, sem qualquer tipo menção a composição ou criação de Odete sendo atribuída nos créditos. Nesse caso, a única presença que atribui algum tipo de valor diferencial à faixa é necessariamente a voz de Odete. Sem essa voz como um capital cultural, essencial para a construção da sonoridade da faixa, ela é apenas uma base percussiva genérica.

José Jorge de Carvalho (2002) ressalva o desafio de que essas relações culturais não se estabeleçam com um vínculo fragilizante, que poderia ser levado a uma noção fetichista pela via do consumo e dos diferentes tipos de “capitais” que perpassam as relações humanas, bem como a capitalização das próprias lutas por representatividade.

No final dos anos 1970, o próprio Abdias do Nascimento denunciava, de maneira bastante incisiva, as possíveis relações de paternalismo que pode emergir do olhar idealizado sobre as expressões culturais racializadas:

O paternalismo costuma estar subjacente na crítica de intenção promocional, e o artista negro deverá recusar esse tipo de tutela e domesticação, mesmo que lhe custe as evasivas chances de penetrar no pequeno grupo dos artistas que têm mercado. Nem deve o artista negro endossar as classificações hipoteticamente elogiosas (comumente para estimular os possíveis compradores) que os rotula de *folclóricos* ou *pitorescos*; este crítico nos *primitiviza*, aquele nos acha interessante pela *curiosidade* e *exotismo* do nosso trabalho. E, numa recente classificação, somos os artistas afro-brasileiros, os últimos arcaizados! (Nascimento, 1978, p.116).

Ainda no final da faixa 01 do disco de Luana Flores é possível escutar a voz de Vó Mera, cantadora de coco do bairro do Rangel (João Pessoa-PB) que diz, no que parece ser uma entrevista para a artista: “esse trabalho que você tá fazendo é

²¹⁴ Segundo o site “Paraíba Criativa”: “Correa, que é baiano de Juazeiro e atualmente vive em João Pessoa, também utiliza músicas folclóricas de domínio público no repertório do grupo. Isto foi resultado de pesquisa que ele desenvolveu quando foi bolsista do Laboratório de Estudos da Oralidade, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). “Trabalhei com pesquisa e documentação de cultura popular do Nordeste. Isso ajudou bastante”, diz ele na mesma entrevista”. Disponível em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/chico-correa-electronic-band/>.

muito importante. Porque você nasceu pra isso...”. Nas escolhas do processo criativo, é notável a decisão de Luana de inscrever no corpo sonoro do fonograma propriamente dito a presencialidade de suas cooperadoras. Parece uma decisão consciente de diminuir a mediação entre a sua voz e as referências que escolhe trazer, além dos aspectos de inserção analisados anteriormente.

Na faixa 02 de “Nordeste Futurista” (2021), a participação é da Mestra Ana do Coco Novo Quilombo, do Quilombo do Ipiranga, na localidade do Gurugi, município do Conde. A faixa usa o coco “Menina bonita o que vem ver”, presente no disco “Da brincadeira à resistência”²¹⁵ do Coco Novo Quilombo como refrão reiterativo no fonograma. Luana então alterna as repetições com rimas que vão trazendo e enaltecendo os/as quilombolas para o corpo da música, usando o perfil rítmico e melódico típico da embolada de pandeiro. Além dessa presença na faixa, como também em toda a proposta audiovisual²¹⁶ filmada no local, há um desejo de inscrever o quilombo e as lutas e pessoas que participam da produção, de maneira literal ou metafórica, no futuro: um futuro de maior integração. Podemos ouvir, nessa faixa, Mestra Ana com sua própria voz: “Mestra Ana, do coco Novo Quilombo, Ipiranga, Gurugi e do Conde”.

A discussão dos artistas visuais no artigo da revista Porto Arte (2017) trazida anteriormente, aponta para um possível uso positivo da apropriação como oportunidade de aproximar públicos que convirjam para a arena de discussões em torno do tema. Públicos que se reconheciam primeiramente distantes, e em segunda instância conscientes uns dos outros, bem como também dos fenômenos novos aos quais agora são impelidos a estabelecerem uma relação de fruição e reflexão.

Se, por exemplo, escutamos o disco “Da brincadeira à resistência” do “Coco Novo Quilombo” no Youtube, e vamos aos comentários deixados por internautas, podemos ler “Conheci através da música que Luana Flores regravou (Menina bonita o que vem ver). Muito bom!”. Nessa espécie de “etnografia virtual”, ou “netnografia” (Kozinets, 2014), vemos como a aproximação de públicos, levantada pelos artistas visuais dos EUA, seja pela inscrição da voz de Mestra Ana na faixa ou pela

²¹⁵ **Coco de Roda Novo Quilombo - Da Brincadeira à Resistência.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aELmjaF9uzU>.

²¹⁶ **Nordeste Futurista – Album Visual.**

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SLLaGcjK6Q>.

comunicação midiática do disco, é conseguida. Isso altera e, de certa forma, desfaz, premissas de “apropriação” inconsequente.

6.4 Patrimônios e alianças produtivas

Depois de algumas tentativas anteriores incompletas, os Cocos do Nordeste encontram-se, finalmente, em processo de patrimonialização em coordenação do IPHAN com o Coletivo Jaraguá, de João Pessoa, que venceu o edital para trabalhar no processo. Por outra parte, lamenta-se que, pelas assimetrias regionais de poder, o INRC da Ciranda “do Nordeste” (Reconhecida em 2021) tenha sido somente realizado no estado de Pernambuco, ignorando a grande representatividade que tem na Paraíba, com suas sonoridades, repertórios e vozes próprias de expressão aqui reverenciadas. Reabrir o processo de registro pode ser uma interessante possibilidade.

Campos (2013) defende que “ao invés de reforçar a oposição maniqueísta ente música-patrimônio e música-mercadoria”, onde o mercado apenas corrompe, “é mais realista assumir a necessária relação entre ambos os mundos e trabalhar para uma articulação dialógica e eficaz entre eles”. (Campos, 2013, p. 52) Meu trabalho de campo revelou uma realidade de “editalização” do acesso a recursos. Se por um lado revela a possibilidade de criar mecanismos para que os músicos tradicionais se apropriem das ferramentas de produção a partir de seus saberes, expõe uma relação de fragilidade e dependência de produtores e proponentes externos, que devem comprometer-se, sobretudo, a realizar uma produção musical informada sem um “paternalismo” que atue sob a lógica da tutela.

Essa realidade coloca, eventualmente, pares sociais, quase sempre em situação de maior vulnerabilidade social, em uma situação de competição pelos mesmos recursos, dependendo de suas redes de apoio e eventuais alianças que consigam estabelecer com os diferentes setores da sociedade.

Para além das discussões sobre os dilemas de transformação das práticas no mundo espetacularizado (ainda que importantes), o foco da discussão deveria ser sempre as pessoas. Uma produção respeitosa e informada deve considerar primordialmente a real vontade dos detentores na tomada de decisões conjuntas, seja para ingressar no mercado, que por vezes, pode ser exaustivo, bem como nas escolhas centrais dos rumos de uma eventual carreira. Assim como, possíveis

alterações das relações sociais do artista popular com seu entorno familiar ou comunitário são questões vitais a serem assistidas.

Além dos editais para a ocupação dos aparelhos estatais e para a realização de produções várias, uma dessas possibilidades de concorrência são as legislações estaduais conhecidas como “Patrimônio vivo”. Acselrad (2013) aborda os dilemas na implementação dessas políticas em Pernambuco, Ceará e Alagoas, discutindo os critérios de seleção, as modificações das legislações ao longo dos anos, a necessidade de aprimoramento nas contrapartidas previstas para as pessoas aprovadas, além das disputas simbólicas internas entre os órgãos que realizam a avaliação das candidaturas.

Na Paraíba, a Lei Canhoto da Paraíba, a Lei nº 7.694 de dezembro de 2004, visa proteger e valorizar pessoas que contribuam há mais de 20 anos com atividades culturais na Paraíba, Através do Registro no Livro de Mestre das Artes (REMA), concedendo um valor correspondente a (02) dois salários mínimos mensalmente como forma de amparar os mestres e mestras em suas atividades.

Através desse registro, o Governo do Estado da Paraíba se propõe a acompanhar as atividades dessas mestras e mestres, podendo priorizá-los para inclusão em projetos e programações culturais por convite direto. A ideia é possibilitar e estimular a manutenção do desenvolvimento das atividades culturais promovidas por esses mestres, fornecendo-lhes um valor financeiro que possibilite o custeio de despesas pessoais e outras ações, com o intuito de promover o bem-estar pessoal, cultural e da saúde. Em contrapartida, as mestras e mestres contribuem com o repasse de seus conhecimentos e técnicas para alunos e aprendizes, dentro e fora de programas de ensino organizados pela Secretaria de Educação e Cultura (SECULT-PB), respeitando suas condições de mobilidade e saúde pessoal.

Participei da inscrição de Mestre Raminho (zabumbeiro de Barra de Camaratuba) que infelizmente não foi aprovado. Durante o processo de trabalho, chamou-me a atenção a quantidade de documentos e detalhes burocráticos que são demandados no processo como um todo. A referida rede de apoio familiar ou voluntária, além de possíveis alianças são indispensáveis para que os (as) mestres (as), que quase sempre possuem idade avançada, e não possuem intimidade com as ferramentas virtuais, consigam efetuar suas candidaturas.

Nos artigos da legislação, algumas exigências chamam a atenção pelo tempo de comprovação como “III – ter comprovada participação em atividades culturais há

mais de 20 (vinte) anos;”. Entre os documentos comprobatórios está a possibilidade de uso de “b) citações e referências em obras científicas ou memorialistas”, revelando que o papel dos etnomusicólogos, bem como de outros pesquisadores pode operar como uma relação de produção fortuita entre diferentes esferas do processo global de patrimonialização tanto coletiva como personalizada na sociedade.

Mestra Têca, Mestra Penha, Mestra Edite e Mestra Ana do Coco são as mestras aqui estudadas que já receberam o título. Chama a atenção que a política não é anual, tampouco expansiva. De acordo com o atual texto da legislação que rege o REMA, são 30 mestres e mestras que compõem o registro e que são beneficiados ao longo de suas vidas, de forma vitalícia. É só quando algum(a) mestre(a) falece que se abre uma nova seleção.

6.5 Compositoras, por que não?

O disco “Acesa” (2021) da artista pernambucana Alessandra Leão é outro exemplo atual com processos de colaboração entre uma artista de circulação nacional com artistas da cultura popular detentores/as de repertórios específicos, em um misto de parceria e referência. Segundo a página da artista, “a web série Acesa é fruto de uma imersão idealizada pela musicista Alessandra Leão, como parte do processo criativo para o seu novo disco de mesmo nome”.²¹⁷ Parte dessa imersão está materializada em “gravações de campo” como “A canoa Ana Luisa” e “Carminha com Odete”, durante a festa do coco do Quilombo do Ipiranga (PB), em janeiro de 2019.

Essa inclusão do espaço ritual da performance de suas convidadas parece ser uma resposta de coco a tiragem do início do século XXI de Carvalho (2002), que via o ouvinte em “crises nos códigos de sensibilidade inter-culturais” e apreendendo a música “apenas como um produto acabado e não como um processo, social e cultural” (Carvalho, 2002, p. 57).

Odete de Pilar, participa como intérprete na canção “Corpo de Lã” do disco Aço de 2015 da mesma Alessandra Leão e é homenageada com a canção “Odete” já no disco de estreia da cantora em 2005, mesmo antes de conhecê-la pessoalmente.

²¹⁷Disponível em: <https://www.alessandraleao.com.br/>.

Já no disco “Acesa” (2021), Odete brilha como compositora na faixa “Rosa tá dizendo”. Quando escutamos a faixa, percebemos o uso de efeitos e o manejo do volume em alguns trechos da voz que sinalizam ao ouvinte a presença de áudios de menor qualidade, sugerindo áudios de conversas por telefone ou gravações de campo, com maior ruído externo. Esse recurso, aliado à natureza da letra, sugere um diálogo, uma relação afetiva de Leão com Odete estabelecida previamente à gravação da faixa.

Pelo fato de ser o produtor de Odete, o trabalho de Monte (2023) traz relatos interessantes advindos de sua proximidade e intimidade com a artista. O autor, além de realizar uma interessante análise sobre a semântica da letra, confirma a elaboração da ciranda por Odete quando da visita de Alessandra a Pilar para a gravação de sua websérie. Esse encontro, no qual Odete tira a sua nova ciranda para Alessandra está documentado no canal do Youtube da coquista, e faz parte do episódio dedicado a ela na série de Leão.

Callender França (2011) traça uma genealogia completa em torno das disputas emergentes do início do processo de registro fonográfico das cirandas a partir da década de 1960 e 1970 em Pernambuco. O processo de “autoralização” das cirandas a partir do registro trouxe, por exemplo, uma efusão de narrativas em torno da autoria da clássica ciranda “Essa ciranda quem me deu foi Lia...” gravada inicialmente por Teca Calazans em 1967.

Alessandra está, portanto, situada nesse lugar histórico povoado de disputas emergentes desses movimentos de massificação de práticas interioranas, como a ciranda, que se popularizaram, a partir de registros e de eventos específicos, na metrópole pernambucana. A resposta dialógica do Movimento Manguê na década de 1990 é parte dessa trajetória que irá redundar em Odete compositora de Acesa, em 2021. Assim como ocorre no já mencionado fonograma do grupo “A Barca”, na ciranda “Eu sei que achei foi comigo”, Alessandra Leão também promove a inclusão de Odete como compositora, verificável nos créditos fornecidos pelas plataformas de *streaming*.

Rita Zabumbeira, Odete de Pilar, Mestra Ana, Rita de Caiana, Mestra Edite, Penha Cirandeira são mulheres compositoras nas práticas musicais que dominam e que as formaram artistas. Penso ser importante a afirmação do termo “compositora”, sem recorrer sempre ao termo “criadora” em uma espécie de reverência aos modelos hierárquicos de compreensão da criação artística.

Nesse encontro entre diferentes mundos de produção artística, a maior ou menor participação nas instâncias de direito individual deve obedecer o ritmo das demandas das próprias pessoas, sem querer impor uma lógica exterior que passe a interferir nas relações internas das comunidades, com eventuais preocupações ou problemáticas que não são necessariamente “nativas”.

Na ocasião do lançamento do disco *Acesa* em João Pessoa, Leão convidou três mestras de coco e ciranda da Paraíba para uma participação no espetáculo: Odete de Pilar e Ana do Coco (Quilombo Ipiranga), presentes no disco, e Mestra Tina, do bairro dos Novais (João Pessoa). Dessa noite, lembro, especificamente, de um momento no qual Odete passou a tirar muitos cocos de maneira frenética por vários minutos.

Figura 79 – Ao centro, Mestra Tina, Alessandra Leão, Odete de Pilar e Ana do Coco (lado a lado da esquerda para a direita) em apresentação do disco *Acesa* em



Fonte: Foto do pesquisador (agosto de 2022).

A postura de Alessandra que, se bem não dirime, em um passe de mágica, totalmente as imensas assimetrias advindas das diferenças étnico-raciais ou de classe social com seus interlocutores criativos, dá conta de uma prática minimamente responsável em sua interação, uma vez que reconhece a natureza compositora de suas inspirações, e a assimila em seu processo de circulação. Nos tempos atuais, passa a ser quase um imperativo para os artistas que se nutrem, sabidamente, desses capitais originários das práticas afro-brasileiras e dos povos originários para a elaboração de suas sonoridades, que possam oferecer caminhos de maior difusão para a trajetória de artistas da cultura tradicional, e assumirem a emergência crítica

de discutirem e posicionarem-se em processos de apropriação cultural, antes passados de maneira um pouco mais despercebida no campo social.

Não se quer dizer com isso tampouco que os processos de colaborações de artistas do circuito mais comercial com referências das “culturas tradicionais” sejam sempre fortuitos e harmônicos, apenas por essa característica. No processo de pesquisa, observei, por vezes que a interação e cooperação com mestres (as) das chamadas tradições populares é vista como uma estratégia de capitalização dos seus repertórios e trajetórias de vida, na ótica das pessoas mais familiarizadas com os ambientes e expressões performáticas

Essas discussões, ainda que realizadas brevemente, apontam para a necessidade de debate sobre a representação das músicas tradicionais da Paraíba em fonogramas de artistas contemporâneos, como também sobre a propriedade das vocalidades transportadas a universos mais líquidos de produção musical fonográfica e de circulação, especialmente.

A colaboração real com os contextos nos quais os artistas realizam suas pesquisas artísticas, com a busca por sonoridades rituais de gravação, além da inclusão dessas pessoas nos seus fonogramas e em suas apresentações e turnês, e a responsabilidade pelo correto agenciamento de seus dividendos parece trazer algumas possibilidades de posicionamento artístico que lidam de maneira mais respeitosa com essas tradições criativas.

7 CONCLUSÃO

Os apontamentos conclusivos, a partir das bases metodológicas estabelecidas, indicam o reconhecimento de diversas modalidades de fenômenos criativos, em uma compreensão alargada e plural sobre a criação musical no Coco e na Ciranda da Paraíba.

Por sua natureza de performance típica, o universo dessas músicas encontra, através de sua expressão vocal, múltiplas formas de criação que se articulam no que se conceituou como uma *poética adaptativa*. No sentido que se apropria e se reinventa a partir de um *sistema de encaixes* formais os quais desenrolam o processo de constante reelaboração dos materiais musicais e líricos do espaço e do tempo particularizados.

As análises da trajetória histórica da manifestação evidenciam uma possível maior presença da improvisação e variação em performance no contexto do coco de roda. São reconhecidas instâncias de improvisação individual e coletiva, e a emergência de criadores e criadoras na contemporaneidade. Foram identificadas categorias musicais êmicas da prática, como os conceitos de “tirar” e seu consequente “tiragem”, com os sentidos possíveis de colher, ou lançar uma enunciação. O termo “sofra” ou “toada”, para designar o aspecto melódico da estrutura musical, também é digno de nota.

O reconhecimento dos processos de movência e variações de mote, letra e melodia constituíram-se como uma possibilidade na atualização do entendimento dos processos de transmissão e comunicação musical, deslocando-se de uma ideia de mera “assimilação” para a emancipação de uma presença intrínseca de processos de criação incorporados, nos quais a necessidade de refazer o repertório majoritariamente é parte essencial no *continuum* na performance social ao longo do tempo.

Outro aspecto que se mostrou vital na compreensão dos fenômenos é o da centralidade da corporeidade da voz, o corpo como território de sentidos e vivências movendo-se em espirais, articulando a ancestralidade étnico-racial dos artistas da cultura tradicional. Fazeres musicais comunitários que operam como agentes diretos de criação na busca das entoações e no trânsito pelo sistema musical nordestino, em diálogo com outras práticas vocais regionais, como o aboio, o cavalo-marinho e

demais artes poéticas vocais. Tais fenômenos produzem diferentes identidades vocais que se constituem em uma entidade material indissolúvel com as obras.

Tal vinculação obra-voz aponta para uma possível relação de propriedade sobre as obras particularmente vocalizadas, numa relação de *paradoxo do igual-diferente*, diferenciado por construções poéticas próprias e por materialidades sonoras identitárias.

O *chão* foi percebido como metáfora de um grande amálgama de *práxis*, repertórios musicais, arquétipos líricos e performances que se articulam em saberes *transitivos* no território, com a presença de regiões marcadamente diferentes nas suas performances. O *chão*, portanto, como território concreto, mas também como metáfora do enraizado de saberes e sínteses cotidianas identitariamente e historicamente marcadas e assentadas em vozes-chão-patrimônios.

O coco e a ciranda foram compreendidos como “respostas ao mundo”, emulando sua própria natureza performática responsória dialógica. A música como processo e produto *propositivo*, através da criação musical, celebra a possibilidade de expressão profunda da natureza circundante de seus criadores, da manifestação emocional de relações sociais, da conservação de territórios, do empoderamento étnico-racial de grupos humanos, entre muitas outras facetas criativas analisadas, que passaram a responder-se umas às outras, transformando-se, como retorno, na sua própria natureza constitutiva.

O protagonismo feminino, tanto nas líderes dos grupos como nas *tiradoras*, é outro atributo claramente reconhecível no processo de pesquisa. Foram identificadas temáticas do empoderamento feminino na composição de novas criações, bem como na militância e na capacidade organizacional das mulheres em seus grupos e espaços vitais.

As práticas de performance, como regulatórias de dilemas sociais coletivos e promotoras da manutenção de relações sociais de colaboração e coesão humana em diferentes espaços do território estudado, sugerem uma integração entre saúde e música.

O trabalho de campo demonstrou a emergência de criadores e criadoras com conteúdos musicais originais, suscitando a necessidade de incorporação à noção de propriedade intelectual vigente.

A noção alargada de diferentes dimensões de memória, tanto compreendida como coletiva, bem como individual na manutenção de repertórios. A emergência de

detentores específicos de memórias hereditárias ou coletivas mostrou-se um aspecto latente da coleção catalogável de obras encontradas no processo de investigação. também constituindo-se como uma entidade proprietária *a posteriori*.

A reconstrução como processo de criação poderia advogar para a ideia de autorialidade de determinados mestres e mestras. Essas discussões apontam para a necessidade de debate sobre a representação das músicas tradicionais da Paraíba em fonogramas de artistas contemporâneos, também sobre a propriedade das vocalidades transportadas a universos mais líquidos de produção musical fonográfica, especialmente. Também para a necessidade de participação dessas músicas na constituição do patrimônio imaterial do estado da Paraíba, traduzidas em retorno real para suas comunidades.

A pesquisa também pode presenciar situações de vulnerabilização social dos artistas de coco, e a necessidade de maior participação dos poderes institucionais na promoção de políticas que sejam mais estáveis no acompanhamento de seus patrimônios vivos. Nesse sentido, evidenciou a necessidade de engajamento dos(as) pesquisadores(as) que se envolvem com esses contextos com a ética e a defesa desses patrimônios, e a promoção de relações duradouras com as pessoas do território.

A compreensão do coco e da ciranda como artefatos culturais constituídos de células semânticas hiperconcentradas e amalgamadas permite o seu uso como entidade poética a ser praticada em instâncias de ensino-aprendizagem, especialmente por promover uma relação direta do corpo vocalizado com a arte.

O trabalho vislumbra a possibilidade de maiores aprofundamentos nas performances situadas mais longe do litoral, como nas regiões da Borborema, Cariri e Sertão, que não têm suas práticas tão documentadas e visibilizadas no contexto Paraibano vivenciado.

Estudos futuros que privilegiem uma pesquisa detida na renovação das gerações de coquistas e cirandeiros também se mostram uma perspectiva interessante a ser abordada. Da mesma forma, a de novos estudos sistemáticos que avaliem criticamente as relações das pessoas e grupos do coco e da ciranda com a “sociedade do capital” e possam sugerir estratégias de vinculação não fragilizantes.

O coco e a ciranda são, portanto, produtos e processos da Paraíba e ao mesmo tempo produtores da Paraíba de hoje e do futuro. Sustenta o coco!

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. O Patrimônio Vivo em questão: uma perspectiva comparada das experiências de registro de pessoas e grupos culturais. In: SANDRONI, C.; SALLES, S. G. (Ed.). **Patrimônio cultural em discussão**: Novos desafios teórico-metodológicos. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013. p. 17-39.

AIROLDI, Giovanna Lelis. **Imagens e música**: estudo conceitual e invenções musicais. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2022.tde-11012023-145109>. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-11012023-145109/publico/GiovannaLelisAiroidiFranzoniSantosVC.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

ALMEIDA, Izabella Baldoíno. **Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula**: um experimento de composição de retrato sonoro. 2024. 202 f. il. color. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/40825>. Acesso em: 08 fev. 2026.

AMARAL, Mayara Araujo do. **Sopros e travessias**: culturas afrodiaspóricas em composição de uma educação criativo-decolonial em oficinas de pífano. 2025. Tese (Programa de Pós-Graduação em Música) – Udesc, Florianópolis, 2025. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/22991>. Acesso em: 25 dez. 2025.

AMARO, Vinicius Borges. **Candomblé, ritmo e criação**: um olhar para o compor pautado em um estudo cultural. 2019. 432p. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/32051/4/Vinicius%20Amaro.%20Candombl%C3%A9%20ritmo%20e%20cria%C3%A7%C3%A3o%20um%20olhar%20para%20o%20compor%20pautado%20em%20um%20estudo%20cultural.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

ANDRADE, Klesia Garcia. **Coro Criativo**: uma pesquisa-ação sobre a criação musical na prática coral. 2019. 262 f. : il. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/18883/5/KlesiaGarciaAndrade_Tese.pdf. Acesso em: 08 fev. 2026.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Leandro Raniero Fernandes (colab.). Brasília: Iphan, 2015.

ANDRADE, Mário de. **Os Cocos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARAÚJO, Andressa Raiana Nunes. **O processo criativo da canção popular em interface com a psicanálise**. 2024. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/42399/1/Dissertac%cc%a7a%cc%83o_Andr%20essa%20Nunes_Definitiva.pdf. Acesso em: 08 fev. 2026.

ARAÚJO, Wilame Correia de. **Aprendizagens musicais geradas pelas experiências de criação online de beats no projeto #30dias30beats**. Dissertação (Mestrado em Música) — Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/26343>. Acesso em: 08 fev. 2026.

AROCENA NARBONDO, Fabián. **Trilha típica e folclórica: panorama da música de bandoneón e acordeón do nordeste uruguaio**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: Acesso em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/36794/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20Fabi%c3%a1n%20Arocena%20Narbondo.pdf>. 08 fev. 2026.

ASEGA, Salome; BHABHA, Homi K.; BORDOWITZ, Gregg; KEE, Joan; KUO, Michele; KURIAN, Ajay; SATTERWHITE, Jacolby. Apropriação cultural: uma mesa redonda. **Porto Alegre: Revista de Artes Visuais**, v. 22, n. 37, p. 1-24, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/download/80138/47006/332731>. Acesso em: 08 fev. 2026.

ASSIS, Osmar. **Coco que roda**. Olinda: Parabólica Brasil, 2005. 1 dvd vídeo (52 min) : formato 4:3 ; son; color; NTSC.

AURINO, Ana Nery Batista. **Conhecimento tradicional sobre Plantas Alimentícias Não Convencionais – PANC, no semiárido brasileiro**. 2023. 108 f. : il. Orientação: Reinaldo Farias Paiva de Lucena. Coorientação: Ernane Nogueira Nunes. Tese (Doutorado) — UFPB/CCEN. 2023.

AZEVEDO, J. V. O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita. In: AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.). **Cocos: alegria e devoção**. Natal: EDUFRN, 2000, p. 83.

AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.). **Cocos, alegria e devoção**. Natal: EDUFRN, 2000.

AYALA, Maria Ignez. Coco de Embolada. In: CORRÊA, Alexandre; CORRÊA, Joana (Orgs.). **Na ponta do Verso: Poesia de Improviso no Brasil**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008.

AYALA. Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. **Metodologia para a pesquisa das culturas populares: uma experiência vivenciada**. Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015.

BACALHÃO, Edith Carmem de A. **A Brincadeira do Coco**: uma expressão de cultura popular da comunidade de Barra de Camaratuba, Litoral Norte da Paraíba. 2006. 279f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Paraíba: João Pessoa, 2006.

BARBOSA, Kátiusca Lamara dos Santos. **"Da brincadeira a resistência"**: defendendo a territorialidade através da festa do coco de roda no quilombo do Ipiranga, município do Conde/PB. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. João Pessoa, 2022.

BARRETO, Janaina Lucene Mendonza. **Coco de roda novo quilombo**: da roda ao centro, imagens e símbolos de uma tradição. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/9773/3/Arquivo%20Total.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

BECKER, Howard S. **Truques da Escrita**: para começar e terminar teses, livros e artigos. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Jorge Zahar, 2015, 256p.

BENNETT, J. Towards a framework for creativity in popular music degrees.' **The Routledge research companion to popular music education**. Abingdon: Routledge, 2017. p. 285-297. Disponível em: <https://remix.berklee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=faculty-works>. Acesso em: 02 abr. 2019.

BERTISSOLO, Guilherme. **Composição e capoeira**: dinâmicas de compor entre música e movimento. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/12586>. Acesso em: 08 fev. 2026.

BERTOLINI, Liliana Maria. **Processos criativos**: uma experiência com a Orquestra Infanto-juvenil da EMIA. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) – Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes – IA, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/fdc5725d-2a19-4509-9e31-a02278434950/content>. Acesso em: 08 fev. 2026.

BEZERRA, José Maria Carvalho. **Diálogo e Tradução na obra de Sebastião Tapajós**: traços de um percurso e encontro criativo. Orientadora: Líliam Barros Cohen. 2021. 136 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/15612>. Acesso em: 23 dez. 2025.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Interrogando a identidade. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 70-104.

BIA, Mané de. **Com o coco eu desafio o mundo**: cocos, aboios e outros poemas. João Pessoa/Campina Grande, 2009 – acompanha CD. 2009

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

BLUM, Stephen. Representations of Music Making. In: SOLIS, G; NETTL, B. **Musical Improvisation: Art, Education and Society**. p. 239- 262. Illinois: University Press, 2009.

BOHLMAN, Philip V. World Music at the "End of History". **Ethnomusicology**, v. 46, n. 1, p. 1-32. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 2002.

BONILLA, Marcus Facchin. **Minha viola é de buriti: uma etnomusicologia aplicada-participativa-engajada sobre a musicalidade no quilombo Mumbuca, no Jalapão (TO)**. Orientadora: Sonia Maria Moraes Chada. 2019. 204 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11410>. Acesso em: 23 out. 2024.

BORBA, Marcelo Barros de. **Criar com bandas: ritornelos do Bacharelado em Música Popular da UFPel**. 2020. 98f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2020. Disponível em: <https://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/10176>. Acesso em: 08 fev. 2026.

BRAGA, Elinaldo Menezes. **Discurso e práticas culturais de velhos pifeiros: a história da Banda Cabaçal os Inácios**. 2009. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009. Disponível em: <https://dspace.sti.ufcg.edu.br/bitstream/riufcg/42776/1/CELEBRA%C3%87%C3%95ES%20DA%20VIDA%20-%20LIVRO%20EDUFCG%202015.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

BRESCHIGLIARI, Juliana Oliveira. **Transmissão e transformação da cultura popular: a experiência do grupo de Jongo do Tamandaré (Guaratinguetá – SP)**. 2010. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 93, 135. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-03092010-161053/publico/BRESCHIGLIARI_me.pdf. Acesso em: 08 fev. 2026.

BRIETZKE, Marta Macedo. **Música contemporânea na iniciação coletiva ao violoncelo: uma pesquisa-ação com jogos de improvisação em três instituições de ensino no estado de São Paulo**. 2018. 159 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-11032019-113124/publico/MartaMacedoBrietzkeVC.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

BRUM, Marcelo Alves. **Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet**. 2017. 285f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível

em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07072017-151500/publico/MarceloAlvesBrumVC.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

BULIM, Felipe Aparecido. **Soma Rock**: diálogos entre música, tecnologia e inteligência coletiva. 2023. Dissertação (Mestrado em Mídia e Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), 2023. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/a484d5b5-a02e-49b2-9fdf-05bfc9959ba2/content>. Acesso em: 09 fev. 2026.

BURGANI, Sergio Antonio. **O uso de uma nova espécie de madeira brasileira**: aroeira do sertão na fabricação de clarinetas – Salvador, 2017. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32699>. Acesso em: 08 fev. 2026.

BURNARD, P. **Musical creativities in practice**. Oxford: Oxford University Press, 2012b.

BURNARD, P. Rethinking ‘musical creativity’ and the notion of multiple creativities in music. In: ODENA, O. (Ed.). **Musical Creativity**: Insights from Music Education Research. Series: SEMPRE studies in the psychology of music. Ashgate, Burlington, VT, USA, 2012a. p. 5-27.

BURNARD, P. Understanding children’s meaning-making as composers. In: DELIEGE, I.; WIGGINS, G. A. (Eds.) **Musical Creativity**: multidisciplinary research in theory and practice. New York: Psychology Press, 2006. p. 111-133.

CAIANA DOS CRIoulos. **Ciranda, Coco de Roda e Outros Cantos**. João Pessoa: Memória musical da Paraíba, 2003. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/artist/5ec3gF2oDWdU4v83vpZHmn?si=BzOLf3_OQJSXs-8IVqv45g. Acesso em: 08 fev. 2026.

CAIANA DOS CRIoulos. **Desencosta da Parede**: caranda e coco-de-roda. João Pessoa: Memória Musical da Paraíba, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9svE08Zus7s&t=993s>. Acesso em: 08 fev. 2026.

CALLENDER, D. G. Histórias da ciranda: Silêncios e possibilidades. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 10, n. 1, 2013. DOI: <https://doi.org/10.12957/tecap.2013.10176>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/tecap/article/view/10176/7945>. Acesso em: 09 fev. 2026.

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto e GUAZINA, Laize. “Com as pessoas”: Reflexões sobre colaboração e perspectivas de pesquisa participativa na etnomusicologia brasileira. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (org.). **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 93-137.

CAMPBELL, Patricia. Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for knowing music, education, and culture. **Research Studies in Musical Education**, v. 21, n. 1, p. 16-30, 2003. DOI: https://doi.org/10.1177/1321103X030210010201?urlappend=%3Futm_source%3DResearchgate.net%26utm_medium%3Darticle. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1321103X030210010201?utm_source=Researchgate.net&utm_medium=article. Acesso em: 09 fev. 2026.

CAMPOS, Leylane Bertoldo; FILHO LUCENA, Severino Alves de. Turismo rural na comunidade quilombola de Caiana dos Crioulos-PB: análise dos elementos folkcomunicacionais como estratégia para o desenvolvimento local. **Revista Internacional Folkcomunicação**, v. 13 n. 28, 2015. DOI: 10.20423/1807-4960/rif.v13n28p77-93. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/18949/209209214880>. Acesso em: 08 fev. 2026.

CAMPOS, Lúcia. Sobre a salvaguarda de uma prática musical: uma etnografia do samba de roda na World Music Expo. In: SANDRONI, C.; SALLES, S. G. (Ed.). **Patrimônio cultural em discussão: Novos desafios teórico-metodológicos**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013. p. 17-39.

CAMPOS, Lúcia. Como capturar uma world music em circulação? Etnografia do grupo Siba e a Fuloresta em festivais europeus. **Revista EcoPós**, v. 23, n. 1, Rio de Janeiro, 2020. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i1.27475>. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27475/pdf. Acesso em: 08 fev. 2026.

CANTARES. Intérprete: Dona Militana. Natal: Studium Produções, 3 CD (174 min). **Projeto Nação Potiguar**, realização Scriptorin Candinha Bezerra e Fundação Hélio Galvão. 2003.

CARNEIRO, Anni de Novais. **Saúde, ativismos e pedagogia feminista: a feminária musical no contexto da Universidade Federal da Bahia**. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2029. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31273>. Acesso em: 08 fev. 2026.

CARVALHO, Gustavo Seal. **Uma composição para oboé e cordas na Bahia: memorial do processo de criação da peça Lampejos Nostálgicos a partir do processo colaborativo entre compositor e intérprete**. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30454>. Acesso em: 08 fev. 2026.

CARVALHO, José Jorge de; ALBERNAZ, Pablo de C. Encontro de Saberes: por uma universidade antirracista e pluriepistêmica. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 28, n. 63, p. 333-358, maio/ago. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832022000200012>. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ha/a/F9NpLCqhy5tzj5GwcHFY86h/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 08 fev. 2026.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, Recife, ano 14, v. 21, n. 1, p. 36-76, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23675/19331>. Acesso em: 08 fev. 2026.

CARVALHO, José Jorge de. **Las Culturas Afroamericanas en Iberoamerica: Lo Negociable y lo Innegociable**. Serie Antropologia. Brasília: UnB, 2002.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831999000200004>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/W6yGpxd5xTfPgDbt9b983Tq/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 08 fev. 2026.

CARVALHO, José Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 2. ed. São Paulo: Parahyba do Norte, 1928.

CARVALHO, Maria Alice Pontes de. **Protagonismos femininos na música paraibana**: um olhar sobre a trajetória de três mulheres musicistas. 2023. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2023. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/30273/1/MariaAlicePontesDeCarvalho_Dissert.pdf. Acesso em: 08 fev. 2026.

CARVALHO, Thiago Cabral. **Por um modelo morfológico aplicado à análise musical**: investigando processos criativos na Sinfonia em Quadrinhos de Hermeto Pascoal. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/14710?locale=pt_BR. Acesso em: 08 fev. 2026.

CAVAGNOLI, Murilo. **O sonoro na partilha do sensível**. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/193635/PPSI0801-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 08 fev. 2026.

CAVALCANTI, Juliana. **Marco Temporal ameaça a demarcação em aldeias da PB**. Em: Jornal A União, 01/09/2021. Disponível em: https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_paraiba/marco-temporal-ameaca-a-demarcacao-em-aldeias-da-pb Acesso em: 03 fev. 2021.

CAVALCANTI, Telma César. **Tradição e Juventudes em ALAGOAS**: o grupo de coco de roda Xique-xique. 2018. 189 f. Tese (Doutorado em Educação) – Centro

de Educação, Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

CINTRA, Celso Luiz de Araujo. **A musicologia comparada de Alain Daniélou: contribuições para um diálogo musical**. 2013. 207 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-23082013-105909/publico/CelsoLuizCintraCorrigida.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

CRENSHAW, Kimberlé. “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, **Standford Law Review**, Vol. 43, No. 6 (Jul., 1991), pp. 1241-1299.

CAPISTRANO DE ABREU, João. **Capítulos de história colonial: 1500-1800 e os caminhos antigos e o povoamento do Brasil**. Brasília: Ed. UNB, 1982.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **Do epistemicídio – a construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 08 fev. 2026.

CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e canibalização das culturas Populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, v. 20, p. 1-1, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23675/19331>. Acesso em: 08 fev. 2026.

CARVALHO, José Jorge de. Contra a pirâmide de prestígio e por ações afirmativas. **Anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura Brasília, 2005.

CLEMENTE, Marta Sanchis. **Aprendendo música como Tupinambá: estudo sobre os processos de transmissão musical numa Tribo Indígena Carnavalesca no bairro Mandacaru de João Pessoa**. 2013. 159 f. Dissertação (Mestrado em Música – Área de concentração: Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/6617/1/arquivototal.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

COLARES, Ruben Levi Leite. **Experimentação musical coletiva com alunos do 9º Ano na EMEF Solange Nascimento**. 2023. 38 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – Universidade Federal do Universidade, Manaus, 2023. Disponível em: https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/9742/6/DISS_RubenColares_PROFARTES.pdf Acesso em: 08 fev. 2026.

COOLEY, T.J., MEIZEL, K.; SYED, N. Virtual Fieldwork: Three case studies. In: COOLEY, T; BARZ, G. **Shadows in the field: New Perspectives of fieldwork in ethnomusicology**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

CORATO, José Victor Pintado. **Análise de cinco solos de improvisação sobre “Garota de Ipanema” executado por pianistas experts**. 2024. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, 2024. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/89902/R%20-%20D%20-%20JOSE%20VICTOR%20PINTADO%20CORATO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 08 fev. 2026.

COSTA, M. H. B. O. **A musicoterapia no tratamento de adolescentes automutiladores**. 2019. 118 f. Dissertação (Mestrado em Musica) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/2188d4a4-6221-46c6-ad56-7f529cc0273e/full>. Acesso em: 08 fev. 2026.

COSTA, Jaildo Gurgel. **Na brincadeira, me perdi! - Zambê e outras práticas musicais no ambiente familiar de seu Geraldo Cosme, em Cabaceira-RN**. 2011. 140 f. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Centro de Humanas, Letras e Artes - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

CRUZ, João Batista Carvalho de Brito. **A música experimental de Gilberto Mendes: contexto e análises**. 2017. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/20176/2/Jo%c3%a3o%20Batista%20Carvalho%20de%20Brito%20Cruz.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

CSIKSZENTMIHALYI, M. **Creativity**: flow and the psychology of discovery and invention. New York: Harper Perennial, 1997.

CSIKSZENTMIHALYI, M. **A descoberta do fluxo**: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CURY, Pedro Pereira. **Viola Brasileira: os caminhos trilhados por quatro violeiros contemporâneos**. 2021. 195 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-29092023-103611/publico/PedroPereiraCurycorrigida.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

DANTAS, L. F. **O Canônico em Xequê na MPB: Processos de Legitimação e Ideário De Modernidade**. 2016. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13032017-100118/publico/LAURAFIGUEIREDOANTAS.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

DEL NUNZIO, Mário Augusto Ossent. **Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016**. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível

em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05092017-095356/publico/MarioAugustoOssentDelNunzio.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

DIAS TEIXEIRA, Raquel. Cuidado e proteção em brinquedos de cavalomarinho e maracatu da Zona da Mata Pernambucana. **Anuário Antropológico**, vol. 41, núm. 2, 2016 Universidade de Brasília Brasília, 2016.

DO COCO, Ana. "Negro racha os pés de tanto sapatear": Coco, uma história de vida **Revista Claves**, v. 9, n. 14, João Pessoa, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/57554>. Acesso em: 08 fev. 2026.

DOWLING, Gabriela & MELO, Sara. O coco de roda no quilombo: performance, tradição e oralidade em Caiana dos Crioulos (Paraíba-Brasil). **Amerika**, Rennes, v. 6, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/3164>. Acesso em: 29 jan. 2025.

DUARTE, Fernando Jose Carvalhaes. No princípio era aboio, jogo e júbilo. In: MATOS, Cláudia Neiva, TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.). **Palavra Cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2008.

ESTEVES, Lucia. **Ouvir e habitar**: o espaço como elemento musical em processos composicionais. 2024. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-27032025-135813/publico/LuciaNogueiraEstevescorrigidaPPGMUS7198672.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2026.

FABIAN, Johannes. Ethnography and intersubjectivity: Loose ends. **Hau: Journal of Ethnographic Theory**, v. 4, n. 1, p. 199–209. Chicago, 2004. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.14318/hau4.1.008>. Acesso em: 08 fev. 2026.

FARIAS, Marcos Alan Costa. **“Grupo Cultural Encanto do Quilombo”**: uma etnografia da prática musical. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade do Estado do Amazonas, 2018. Disponível em: <https://ri.uea.edu.br/items/06a6d48c-1fb4-4ac2-a371-d6f5d216045a>. Acesso em: 08 fev. 2026.

FARIAS, Rosa Susana Batista. **A música folclórica amazonense como um instrumento facilitador do ensino-aprendizagem de física no ensino médio**. Programa De Pós-Graduação Em Educação E Ensino De Ciências Na Amazônia, Universidade Estadual do Amazona, 2011. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

FELD, Steven. Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis. **Yearbook for Traditional Music**, Vol. 28 (1996), p. 1-35. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

FELD, Steven.. Uma doce cantiga de ninar para a World Music. **DEBATES – Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música** (8). Rio de Janeiro: Unirio, 2014 Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/3916> Acesso em: 03 Março 2023. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

FELIPE, Lorena Aires. **Teatro musical e conscientização no palco da Escola Parque**: inspirações, interações e criações na educação musical. 2024. 146 f., il. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) — Universidade de Brasília, Brasília, 2024. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

FIDELES, Paula Melissa Alves. **Tradição e Saberes do Coco de Roda no Quilombo Ipiranga no município do Conde PB**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Licenciatura em Dança). Universidade Federal da Paraíba – João Pessoa, 2020. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

FIGUEIREDO, Ângela. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 12, n. 29, p. e0102, 2020. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180312292020e0102> . Acesso em: 31 jan. 2025.

FIGUEIREDO, Fabio Leão; LÜHNING, Angela Elisabeth. Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro. **OPUS**, [s.l.], v. 24, n. 1, p. 101-126, abr. 2018. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/572/478>. Acesso em: 29 jan. 2026.

FILHO, José Hilton Adalberto da Silva. **Do coco de roda à jurema sagrada**: as raízes afro-indígenas paraibanas. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2019.

FINNEGAN, R. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? *In*: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (org.). **Palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 15- 43.

FISCHER, L. A.; LEITE, G. (orgs.) **O alcance da canção**. Porto Alegre: Arquipélago, 2016.

FLORENCIO, Saulo Pequeno Nogueira. **Educação, criação e autoria nas manifestações tradicionais das culturas populares**: as manifestações da Festa do Divino de Pirenópolis – GO. 2015. viii, 134 f., il. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

FORTES, Mariana Brennand. **O coco, a roda, o pneu e o farol**. Olinda: Mariola Filmes, 2007. 1 dvd vídeo (80 min.): formato: 4:3, son; color; NTSC.

FRANÇA, Déborah Callender. **Quem deu a ciranda a Lia?: a história das mil e uma Lias da ciranda (1960-1980)**. 2011. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

FREIRE, Kamai. ARTS AND SCIENCES IN AFRICAN PERSPECTIVE: thoughts on the unfinished African Revolution. **InterEspaço: Revista de Geografia e Interdisciplinaridade**, v. 6, n. 19, p. e202040, 2 Jan 2020. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/interespaço/article/view/16301>. Acesso em: 20 jul. 2025.

FREIRE, Sérgio Monteiro. **O estudo do multifônico no saxofone a partir de sua função modulatória no tempo para fins de criação musical**. Dissertação de Mestrado. Música - Universidade Federal do Paraná, 2018.

FREITAS, Tiago dos Santos. **Saberes, memória e práticas educativas na educação patrimonial: o coco de roda como patrimônio de Queimadas /PB**. Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em História e Cultura Afrobrasileira da Universidade Estadual da Paraíba. - Campina Grande, 2014.

GADAMER, H-G. **A Atualidade do Belo: A Arte como Jogo, Símbolo e Festa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GALON, Mariana da Silva. **Concepções de criação musical na prática docente no contexto da colonialidade e na perspectiva da humanização**. 2021. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/20.500.14289/14395>. Acesso em: 08 fev. 2026.

GALON, Mariana da Silva. **Criação musical coletiva com crianças: possíveis contribuições para processos de educação humanizadora**. 2015. 147 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

GARCIA, Sylvia Gemignani. Folclore e sociologia em Florestan Fernandes. Tempo Social; **Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 13(2): 143-167, novembro de 2001. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GIOVANNINI JUNIOR, Oswaldo; GOMES, Antonio Pessoa. A propósito de um Encontro de Saberes na UFPB. **PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, [S. l.], v. 13, n. 25, p. 589–603, 2023. DOI: 10.22409/pragmatizes.v13i25.58010. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/pragmatizes/article/view/58010>. Acesso em: 3 fev. 2026.

GONDAR, Jô e DODEBEL, Vera (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

GONDAR, J. Memória individual, memória coletiva, memória social. **Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares em Memória Social**, [S. l.], v. 7, n. 13, 2015. Disponível em: <https://seer.unirio.br/morpheus/article/view/4815>. Acesso em: 12 fev. 2026.

GONZÁLEZ, Lélia. “A categoria político-cultural de Amefricanidade”. **En Tempo Brasileiro**, n. 92/93, p. 69-82. Rio de Janeiro: 1988.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, p. 223-244. São Paulo: Anpocs, 1984.

GONZALEZ, Lélia. **Festas Populares no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2024.

GREEN, L. **How popular musicians learn: A way ahead for music education**. Ashgate: Aldershot, 2002.

GUAZINA, L. **Etnomusicologia brasileira, participação e educação: reverberações a partir do Sul**. Rio de Janeiro, v. 31, n.2, p. 103-123, Jul./Dez. 2018.

GUIMARÃES DE SALLES, Sandro. **Religião, espaço e transitividade: jurema na mata norte de PE e litoral sul da PB**. 2010. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

HAFSTEIN, V. Celebrando as diferenças, reforçando a conformidade. In: SANDRONI, C.; SALLES, S. G. (Ed.). **Patrimônio cultural em discussão: Novos desafios teórico-metodológicos**. 17-39. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo, SP: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. “¿Qué es lo ‘negro’ en la cultura popular negra?” In: HALL, Stuart. Sin garantías. **Trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Bogotá-Lima-Quito: Enviñón Editores-IEP Instituto Pensar-Universidad Andina Simón Bolívar, 2010e[1992]. p. 287-298.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO (Editor). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

INGOLD, TIM. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. **Educação**, v. 39, n. 3, p. 404-411, set.-dez. Porto Alegre, 2016.

JOSÉ, Luciano. **Jacinto Silva: as canções**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2021

KOZINETTS, Robert V. **Netnografia: Realizando pesquisa etnográfica online**. Tradução de Daniel Bueno; revisão técnica: Tatiana Melani Tosi, Raúl Ranauro Javales Júnior. Porto Alegre: Penso, 2014.

KURIAN, Ajay; SATTERWHITE, Jacobly. **Apropriação cultural**: uma mesa redonda In: Porto Arte, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 1-24, jul./dez. 2017. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

LAVADEIRAS (peixinhos), Pernambuco, Brasil, 127. [S.l.: s.n.], [192-]. 1 cartão-postal, Cópia fotográfica de gelatina e prata, p&b, 7,7 x 12,5 cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon299056/icon979684.jpg. Acesso em: 27 Jan. 2026. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon299056/icon979684.html. Acesso em: 27 jan. 2026.

LEAL NETO, Jose Primitivo. **Dossiê digital do coco de roda de Gado Bravo - PB**. Dissertação de Mestrado - Jornalismo. João Pessoa: UFPB, 2021.

LEITE, Daniel Lima Pantoja. **Modelagem de princípios criativos**: investigando a interação músico-computador por meio da improvisação melódica. 2020. 65 f., il. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

LILLIESTAM, L. On Playing by Ear. **Popular Music**, v. 15, n. 2. p. 195-216. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

LIMA, Agostinho Jorge de. **A brincadeira do cavalo-marinho na Paraíba**. Salvador, 2008. 804 p. Tese de Doutorado em Etnomusicologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

LIMA, Daniel Victor Silva de Freitas. **Vinte e cinco peças de José Ursicino da Silva (maestro Duda) transcritas e adaptadas para trombone solo e piano**. 591 f. Trabalho de Conclusão Final (Mestrado Profissional) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

LIMA, Fernanda Barbosa de. **Comunidade quilombola Caiana dos Crioulos**: um estudo sociovariacionista. Tese de Doutorado (Doutorado em Letras), UFPB, 2014.

LIMA, Fernanda Barboza de. **Aspectos fonéticos, morfossintáticos E lexicais do falar De Caiana Dos Crioulos**. Dissertação de Mestrado (PPGM – Letras). UFPB, 2010.

LIMA, Hezrom Vieira Costa. **Já veio tudo dos antepassados: história, memória, e identidade étnica em Caiana dos Crioulos**. Dissertação de Mestrado. João Pessoa, 2015. 170 f. UFPB/CCHLA.

LIMA, Lurian J. R. S. **'Essa história você precisa ouvir!'**: memórias do circuito de música negra do Rio de Janeiro (1887-1972). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de História. Niterói, 2022.

LIMA, Paulo Costa. **Baião de Dois**: Composição e Etnomusicologia no forró da pósmodernidade (em 6 passos). In: II Encontro Nacional da ABET – Anais. Salvador: 2004.

LIMA, Paulo Costa. **Teoria e prática do compor I**: diálogos de invenção e ensino. Salvador : EDUFBA, 2012.

LIMA, Paulo Costa. **Teoria e prática do compor II**: diálogos de invenção e ensino. Salvador : EDUFBA, 2014.

LIMA, Paulo Costa. **Teoria e prática do compor III**: diálogos de invenção e ensino. Salvador : EDUFBA, 2016.

LIMA, Paulo Costa. **Teoria e prática do compor IV**: diálogos de invenção e ensino. Salvador : EDUFBA, 2016.

LIMA, Rodolfo Dantas. **Música e tecnologia**: recursos digitais como ferramentas auxiliares ao rendimento pessoal e à dinâmica de ensaios camerísticos - relato autoetnográfico/ Rodolfo Dantas Lima – 2024. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, Salvador, 2024.

LINS, Cyro Holando de Almeida. **O zambê é nossa cultura**: o coco de zambê e a emergência étnica em Sibaúma, Tibau do Sul-RN. 2009. 108 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

LIRA, Gabrielle Vitoria de. **Pajeú**: o rio encosta as margens/ no eco de nossa voz. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

LISOUNENKO NETO, Alexei. **Composição digital**: o uso de ferramentas digitais como instrumento de composição musical. [S.l.]: Universidade Estadual Paulista (Unesp), 4 mar. 2020.

LOUREIRO, Dioleno Dantas. **Vamos cantar, tocar e inventar música? Crianças em uma oficina de música participativa na escola pública de educação básica**. 2025. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Música) - Udesc, Florianópolis, 2024. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/21109>. Acesso em: 25 dez. 2025.

LUBART, T. Creativity across cultures. *In*: STERNBERG, R. J. (Ed.). **Handbook of Creativity**. 10th printing. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 339-350.

LUCAS, Glaura. Palavras, sons e uma “penca de ideias”: a dinâmica dos significados em músicas afrodescendentes. *In*: MATOS, Claudia Neiva de, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de, OLIVEIRA, Leonardo Davino. **Palavra cantada**: estudos transdisciplinares. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

LUCAS, João Paulo Vieira Martins. **Criação musical e coreográfica em colaboração**: tempo, experiência, alteridade. 2016. 209 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes)—Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

LUCAS, Maria Elizabeth. Gaucho Musical Regionalism. **British Journal of Ethnomusicology**, 2000, Vol. 9, No. 1, Brazilian Musics, Brazilian Identities (2000), p. 41-60. Londres: British Forum for Ethnomusicology, 2000.

LUCENA, Hipolito de Sousa. **O negócio da cultura**: os impactos dos incentivos fiscais para a cultura na Paraíba. 2022. 127 p. Dissertação(Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional - PPGDR) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2012.

LÚCIO, Ana Cristina Marinho. **O mundo de Jove (a história de vida de um cantador de coco)**. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. - João Pessoa, 2001.

LÜHNING, A. E.; ROSA, Laila. Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. *In*: ALVES, Paulo César (Org.). **Cultura**: múltiplas leituras. São Paulo; Salvador: EDUSC; EDUFBA, 2010. p. 319-348.

LÜHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. **Revista Música em Perspectiva**, v. 07, n. 02, p. 07-25. Curitiba: UFPR, 2014.

MACHADO, Daniel Augusto Oliveira. **Aprendizagem criativa-colaborativa e liderança musical**: princípios e práticas. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2016.

MAIA, Igor Caracas de Souza. **Percussão, Descoberta e Criação**: materiais naturais e objetos do cotidiano em contexto percussivo, cultural, educativo e artístico. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2023.

MAIA, L. **Identifying a Brazilian songwriting habitus in ‘Madalena’, by Ivan Lins**. Bath: Bath Spa Research Program, 2019.

MAIA, Leandro. **Poetics of Song**: Songwritting habitus in the creative process of Brazilian Music. Tese de Doutorado Bath: Bath Spa University, 2019.

MARINHO, Vanildo Mousinho. **Performance musical da embolada na Paraíba**. 190 f. il. 2016. Tese (Doutorado em música - Área de concentração: Ethnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

MARINS, Jessyca Barbosa; TELLA, Marco Aurélio Paz. Tribos de Índio de carnaval: reconhecimento e ocupação do espaço público na cidade de João Pessoa. *In*: TELLA, Marco Aurélio Paz; SOUZA, Alexandre Santos Arantes de; SEVERO, George Glauber Félix; SILVA, Gilvanedja Ferreira Mendes da; ALBANO, Maria Luiza Caxias (Org.). **Coletânea ObservaCult**: Cultura, Políticas Culturais e Transversalidades em Tempos de Incerteza - Vol. 1. 1ed. João Pessoa: UFPB, 2020, v. 1, p. 113-126.

MARINS, Jessyca Barbosa; MUCCILLO, Marcela de Oliveira. **Na embolada do coco**. Org. Dina Faria. João Pessoa: Atua, 2023.

MARQUES, Amanda Christinne Nascimento; ALMEIDA, Maria Geralda de. "Como é bonito ver as coisas do meu quilombo": identidade territorial e o coco de roda na comunidade negra do Ipiranga, Paraíba - Brasil. **Revista GeoNordeste**, São Cristóvão, Ano XXXIII, n. 2, Edição Especial. Dezembro, 2022. p. 112-131.

MARQUES, Maria Joedna Rodrigues Nos enredos de vivências de Ademir Vidal: construções de afetividades e intelectualidade. **História e Cultura. Artigos Livres e Resenhas**, v.10, n. 1, jul/2021.

MARTINELLI, Leonardo. **O som como drama**: a noção de affetto na escritura musical contemporânea. [S.l.]: Universidade Estadual Paulista (Unesp), 17 abr. 2017.

MARTÍNEZ, Daniel Sebastián Fajardo. **Manhã de Carnaval**: difusión mundial en el jazz como iluminación para la creación de arreglos. 2021. 234 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.414>. Acesso em: 08 fev. 2026.

MARTINS, Eder. **A MPB entre o nacional, o popular e o universal**: Edu Lobo e Caetano Veloso, engajamento político e atualização musical em debate (1965-1968). 2008. 187 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

MARTINS, Júnia. Canavial, terreiro e cultura popular: Olhares sobre o sítio Chã de Camará, em Pernambuco-BR. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, v. 13, n. 28, enero-abril, 2015, p. 143- 152 Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, Brasil, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o reinado do rosário do Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Edições Ltda, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura**: corpo, lugar de memória. Letras, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MEDEIROS, Coriolano. **Tambá de Minha Infância**. João Pessoa: A União, 1994.

MELO, Gustavo José Jaques de. **Samba junino**: o samba duro e o São João de Salvador. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, 2017. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

MELO, Josemir Camilo de Cultura, memória coletiva e identidade étnica na ciranda de Caiana dos Crioulos, Alagoa Grande (PB). **ANAI DO X ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL – TESTEMUNHOS: HISTÓRIA E POLÍTICA**, 10, 2010, Recife. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

MELO, Sara. **O ambiente cantado e contado pelos brincantes de coco de roda e ciranda da Paraíba**. Dissertação de Mestrado - Educação. Florianópolis: UDESC, 2011.

MENDES, Danilo Moreira. **Renúncia fiscal para a cultura na Paraíba: perspectivas de grupos empresariais e de produtores artísticos**. 2017. 99 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional - PPGDR) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande - PB.

MENDONÇA, L. F. M. **Música pop(ular), diversidade e identidades: o mangubeat e outras histórias**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, Universidade d'Coimbra, 2007. 25f.

MENDOZA, Pablo Francisco Menten. **Música, ruído, interferência e diluição: as trilhas musicais de Livio Tragtenberg em Latitude Zero (2000), Contra Todos (2004) e FilmeFOBIA (2008)**. 2019. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/20.500.14289/12055>. Acesso em: 08 fev. 2026.

MENEZES, Fabianna Bandeira. **Portas e Extra Ordinário: imbricações entre imagem e música em dois processos de criação musical**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música – UFRGS, Porto Alegre, 2024.

MENEZES JÚNIOR, Carlos Roberto Ferreira. **Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2016.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964

MOGAMES, Rodrigo Assad Lossurdo Tonioli. **Práticas criativas em diferentes contextos: uma trilha ao fazer musical criativo**. [S.l.]: Universidade Estadual Paulista (Unesp), 21 set. 2020.

MOITEIRO, Rita de Cássia. **Compositoras brasileiras e o processo de criação musical: uma análise aplicada à musicologia de gênero**. Dissertação de Mestrado. **Escola de Comunicações e Artes – Musicologia**. USP São Paulo, 2015. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

MOLINA, Sérgio. A canção popular e o ensino de música no Brasil. **Música na Educação Básica**, v. 5, p.88-99 . Brasília: 2013.

MONNAZZI, João Paulo Silva. **Body Building Music: sistema interativo para criação musical controlado por performance coreográfica esportiva**. Dissertação de Mestrado. Universidade De São Paulo - Escola De Comunicação E Artes, Programa De Pós-Graduação Em Música, São Paulo 2018.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do mbaraka**: música e xamanismo guarani. Tese de doutorado. São Paulo: PPGAS/USP, 2002.

MONTE, Joan Saulo Ramos do. **Da ancestralidade, da oralidade e da performance presentes no coco de roda e na ciranda de Odete de Pilar**: um caminho para o estudo da literatura brasileira no ensino fundamental. Mamanguape, 185 f. Dissertação – Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS – Universidade Federal da Paraíba. Mamanguape, 2023. Disponível em: <https://profletras.ufrn.br/wp-content/uploads/2025/06/Dissertacao-Joan-Saulo-Ramos-do-Monte.pdf> Acesso em: 01 jul. 2025.

MORAES, Patrícia Depailler Ferreira. **O feitiço caboclo de dona Onete**: um olhar etnomusicológico sobre a trajetória do carimbó chamegado de Igarapé-Mirim a Belém. 2014. Universidade Federal do Pará (UFPA).

MORAES, Tharcisio Vaz da Costa de. **Processos Criativos em Composição Musical para Games**: Interfaces entre Game Design, Cognição Incorporada e Experiência Imersiva. Orientador: Guilherme Bertissolo. 2023. 400 f. il. (color.) Tese (Doutorado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

MOREIRA, Cássio Antônio. **Improvisação Livre**: um estudo etnográfico sobre a música que não se repete. 2019. 1 recurso online (132 p.) Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/1637848. Acesso em: 25 dez. 2025.

NADER, Alexandre. Transmissão musical no cavalo-marinho infantil e na Nau- catarineta. **XV Congresso da ANPPOM**, Rio de Janeiro: 2005.

NAGABE, FABIANE. **O turismo convencional e as políticas contra-hegemônicas em comunidades de espaços rurais da Paraíba**. 2019. 328 f. Tese (Doutorado em 2019) – Universidade Estadual do Ceará, 2019. Disponível em: <http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=83239>. Acesso em: 10 jan. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. Allegro ma non danzante: O Nacional-Popular em "O Banquete" de Mario de Andrade. **Latin American Music Review**, Volume 24, Number 1, Spring/Summer 2003, pp. 126-135 Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, B. Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso. **Revista Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro: CEAA/UCAM, v. 6-7, p. 259-265, 1982.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. **Recriaturas de Cyro Pereira**: arranjo e interpoética na música popular. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2011. (Tese de Doutorado).

NASCIMENTO, Maria Elita do. **“Aldeados” versus “Desaldeados”**: dinâmica Territorial, parentesco e ecologia doméstica entre os Potiguara da Paraíba. 123f. Monografia (Bacharelado em Antropologia). Universidade Federal da Paraíba. Rio Tinto, 2019.

NAVARRO, E.A. **Dicionário de Tupi Antigo**: a língua indígena clássica do Brasil. São Paulo, Global, 2013, p. XVIII.

NAZÁRIO, Luciano. **Práticas de Criação Musical em ambientes de ensino coletivo aplicando processos heurísticos**: uma teoria substantiva. Unicamp: São Paulo, 2017.

NESTROVSKI, Arthur. O samba mais honito do mundo. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, Brasil, n. 4-5, p. 130–143, 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/116372..> Acesso em: 6 jan. 2026.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. **Revista Antropológicas**, Recife, v. 17, n. 1, p. 11-34, 2006.

NETTL, Bruno. Riding the Warhorses: On the ethnomusicology of canons. In: **Nettl's elephant**: on the history of ethnomusicology p.194-203. University of Illinois Press: 2010.

NETTL, Bruno. **The Study of Ethnomusicology**: thirty-one issues and concepts. University of Illinois Press. Urbana and Chicago: 1983 (new edition 2005).

NEVES, Guilherme Santos. **Cancioneiro Capixaba de Trovas Populares**. Vitória, ES: Imprensa Oficial, 1949.

NOGUEIRA, Kezo. **Processos de criação musical e tecnologia em séries e filmes de animação**: as aventuras musicais de Oswald. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações E Artes - Programa De Pós-Graduação Em Música, 2024.

NUNES, Alaide. **As confluências das escolhas de representações de notações musicais de crianças como material didático no ensino de música infantil**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2024.

OCHOA GAUTIER, Ana Maria. “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”. **Social Identities**, v. 12, Núm. 6, November. 2006

OFILSAN, Lucas Calado. **Música infinita para cenários infinitos no contexto dos videogames**: a criação de um sistema de composição musical que promova a integração entre algoritmos, game arte e interatividade. 2024. 220 f., il. Dissertação (Mestrado em Música) — Universidade de Brasília, Brasília, 2024.

OLIVEIRA, Ana Valeria Poles de. **Falando baixo – por toda minha vida**: uma trajetória com o contrabaixo na formação de multiplicadores e na carreira musical.

Trabalho de Conclusão Final (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Profissional da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2016.

OLIVEIRA, Marcelo Mateus de. **A aprendizagem musical compartilhada e a didática do violão**: uma pesquisa-ação na licenciatura em música da UFC em Sobral (Ceará). 2017. 234f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2017.

OLIVEIRA, Polyanni Dallara Dantas. **A arte como verdade de um povo**: concepção heideggeriana da arte como verdade de um povo e o coco de roda paraibano compreendido à luz dessa concepção. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2022.

OLIVEIRA, Polyanni Dallara Dantas. O saber na arte popular: reflexões sobre o coco de roda paraibano a partir do projeto saberes em roda. **Problemata - Revista Internacional de Filosofia**, v. 14. n. 2, 2023, p. 306-316.

OLIVEIRA, Sarah Gervasio Nascimento de. **Participação infantil na aula de música**: criação musical e dupla escuta. 2025. Dissertação (Curso de Moda) - Udesc, 2022. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/17359>. Acesso em: 22 Nov 2025.

OLIVEIRA, Sidnei Marques. **Composição Musical a partir da Modelagem Sistêmica do Contorno da Complexidade da Textura**. 2024. 153 f. il. (Mestrado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

ONOFRE, Marcílio Fagner. **Ekphrasis**: por um viés ecológico da criação musical contextualizado pela memória, pelo esquecimento e pela referencialidade. Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA – João Pessoa, 2020.

PADILHA, Jordan Maia da Silva. **Gritos**: poéticas sonoras no teatro de animação. 2025. Dissertação (Curso de Moda) - Udesc, 2022. Disponível em: <https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/17420>. Acesso em: 25 dez. 2025.

PANSICA, Rafael Rocha. **LABORATÓRIO INTUITIVO**: da força transformadora da música de Hermeto Pascoal. Programa de Pós-Graduação. Universidade Federal De Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022 Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

PENTEADO JUNIOR, Wilson Rogério. Diálogos possíveis em campos intercambiáveis: Florestan Fernandes e os estudos de folclore no Brasil. **Estudos de Sociologia**, Recife, 2020, Vol. 2 n. 26.

PEREIRA, S. G. **Objetos de aprendizagem**: metodologia ativa para o desenvolvimento das inteligências múltiplas por meio da música na educação infantil. 2021. 244 p. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Engenharia de Lorena, Universidade de São Paulo, Lorena, 2022.

PEREGRINO, Lúcia Neiva *et al.* (Orgs.). **Inventário cultural do Município de Conde**. João Pessoa: IFPB, 2020.

PEREZ, Maurício. **Materialidade e criação musical**: a presença dos meios no processo criativo 142 p.: il. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Flutes, Songs and Dreams**: Cycles of Creation and Musical Performance among the Wauja of the Upper Xingu (Brazil) In: Ethnomusicology Forum, Vol. 22, No. 3, SPECIAL ISSUE: The Human and Non-human in Lowland South American Indigenous Music, pp. 306-322. Londres: Taylor & Francis, Ltd (British Forum for Ethnomusicology), 2013.

PIEIDADE, Acácio. Reflexões Preliminares sobre Composição Transcultural. **MusiCS: Musicologia Histórica, Composição e Performance**. Curitiba: CRV Edições, 2021.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Ciranda de Adultos**. Joao Pessoa: FIC, 2005.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Coco de Roda**. FIC Augusto dos Anjos - Governo da Paraíba. - João Pessoa, 2004.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **O Coco Praieiro**: Uma Dança de Umbigada. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 1978.

PLACIDO, F. C. Santos. **A importância pedagógica dos corais de trombones nas instituições públicas de ensino superior do Brasil**: Orientador: Lélío Eduardo Alves da Silva 2025. 108 f. il. (Doutorado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

POGLIA, Marco Antonio Saretta. **A música em jogo: performances musicais na capoeira angola**. 2021. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

POLANYI, M. **The tacit dimension**. London: Routledge & Kegan Paul, 1967

PONTES, Fernando Augusto Ramos; MAGALHÃES, Celina Maria Colino. A **Transmissão da Cultura da Brincadeira**: Algumas Possibilidades de Investigação. Psicologia: Reflexão e Crítica, 2003, p. 117, Universidade Federal do Pará

QUEIROZ, Laércio. **Mulheres repentistas**: cantadoras, emboladoras e mestra de maracatu de baque solto. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFPB. - João Pessoa, 2014.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Currículos criativos e inovadores em música: proposições decoloniais. In: BEINEKE, Viviane (org.). **Educação musical**: diálogos insurgentes. São Paulo: Hucitec, 2023. p. 191-241.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. Políticas culturais e músicas da cultura popular: inter-relações na contemporaneidade. **Opus**, v. 24, n. 2, p. 84–118, 2018.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; DANTAS, Leonardo Meira; MARINHO, Vanildo Mousinho. O patrimônio musical imaterial brasileiro e a formação em música popular: reflexões a partir do bacharelado em música brasileira popular da Universidade Federal da Paraíba. In: COUTO, Ana Carolina Nunes do (Org.). **A música popular no ensino superior**: análises, reflexões e propostas para o século XXI. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024. p. 52-83.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. **Opus**, v. 23, n. 2, p. 62-88, ago.2017.

QUEIROZ, Rafael Pinto Ferreira de. **Fogo nos racistas!**: epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiáspórica. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife, 2020.

RABELLO, Evandro. **Ciranda**: dança de roda, dança da moda. Editora Universitária UFPE: Recife, 1919

RAMALHO, Elba Braga. **Aspectos culturais da educação musical**: A Cantoria Nordestina — uma prática educativa. Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Salvador: 1999.

RAMO, Willams Lucian Belo. Memória Cultural: as novenas de terno e a criação do grupo samba de coco Mestre Zé Zuca. **Diálogos**, Volume 06, 2021.

RAMO, Willams Lucian Belo. **Performance, devoção e festa**: aspectos da oralidade e da memória cultural na Novena de Terno em Queimadas-PB. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2019.

REILY, Ana Suzel. A música e a prática da memória: uma abordagem etnomusicológica. **Revista Música e Cultura**, v. 9, 2014. p. 1-18.

REIS, Rodrigo Ferreira dos. Ôrí E Memória: O Pensamento De Beatriz Nascimento In: Sankofa. **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, Ano XIII, NºXXIII, abril/2020.

REZENDE, Marina Carvalho Spoladore. **Recomposição performativa [manuscrito]**: expansão da liberdade criadora do performer em três processos colaborativos. 2024. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2024.

RIBEIRO, ARAÚJO; QUEIROZ. Transmissão musical em três grupos de cultura popular. **XIII Encontro Regional Nordeste da ABEM**. Teresina: 2016.

RIBEIRO, F. H. G. Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.18 - n.2, 2018, p. 270-285.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Abordagem Sociointerativa da Performance Musical – Reflexões Sobre Redes Sociocolaborativas da Cultura Popular em João Pessoa-PB. **Revista Vórtex**, [S. l.], v. 7, n. 1, 2019. DOI: 10.33871/23179937.2019.7.1.2686. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/2686>. Acesso em: 10 dez. 2025.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. **Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa/PB**. Tese de Doutorado – Etnomusicologia. João Pessoa – UFPB, 2017.

RIBEIRO, Hugo L. **Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe**: uma tradição revista. Dissertação (Mestrado). Escola de Música da UFBA. Salvador, Bahia. 2003.

ROCHA, Gabriela de Freitas Figueiredo. A construção da cidadania indígena no Brasil e suas contribuições à Teoria Crítica Racial. **Rev. Direito e Práx.**, Rio de Janeiro, Vol. 12, N. 2, 2021, p. 1242-1269.

RODRIGUES, Rodolfo. **A música na cantoria**: processos de transmissão musical na prática do cantador repentista. João Pessoa, 2022. 145 f. : il. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Música UFPB/CCTA, 2022.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 25–56, 2015. DOI: 10.33871/23179937.2015.3.2.887. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/887>. Acesso em: 3 jan. 2024.

ROSARIO, Ana Claudia Trevisan. Refletindo sobre as cartas sem resposta de Villa-Lobos: semiótica e filosofia na criação Villa-Lobiana. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

ROSAS, Gustavo Carvalho. **Análise dos processos formativos e aprendizagem do coco de roda da mestre Ana Lúcia do bairro do Amaro Branco de Olinda**. 2022. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RUSKIN & RICE. The Individual in Musical Ethnography. **Ethnomusicology**, v. 56, No. 2, pp. 299-327. Illinois University Press, 2012

SABETTA-MORALES, F. A. **Transformação digital, o contexto de inovação e empreendedorismo nas Indústrias da Música e a reestruturação da cadeia de valor**. 264p. (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Economia, Administração, Contabilidade e Atuária, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2023.

SALES, Maria Betânia Medeiros Maia. **Coco de roda da Paraíba na educação básica**: a poesia oral nas aulas de língua portuguesa. Dissertação (Mestrado em Profissional em Formação de Professores) - Universidade Estadual da Paraíba. - Campina Grande, 2022.

SALES, Thiago de Oliveira (Org.). **Sobre Mazurca**. Recife: Gráfica Flamar Editora Ltda, 2015.

SAMBA de Coco, Esse som é massa (Temporada 1, Episódio 3). Produção de Mateus Melo (canal Mateus Melo – história). 1 vídeo, 34:19. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YLngy8tz0Ds&t=0s> Acesso em 21 out. 2021.

SAMPAIO, Henrique J. P. **O processo de reelaboração dos cocos no movimento de urbanização e desenvolvimento do município do Conde**. Dialética: São Paulo, 2025

SANDRONI, Carlos; AYALA, Maria Ignez; AYALA, Marcos (Orgs.). **Responde a roda outra vez: Música tradicional no trajeto da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938**, Recife e João Pessoa: Associação Respeita Januário/Coletivo Meio do Mundo, 2004.

SANDRONI, C. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. **DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, [S. l.], n. 12, 2014. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/3863>. Acesso em: 12 fev. 2026.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Orgs.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

SANDRONI, Carlos. Batuques e Sambas de Umbigada: Os cocos no Nordeste. In: SANT'ANNA, Marcia (Org.). **Os Sambas Brasileiros**: diversidade, apropriação e salvaguarda. Brasília, DF: IPHAN, 2011.

SANDRONI, Carlos. O manguê e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco. **Claves**, n. 7, p. 63-70. Paraíba, UFPB: 2009.

SANT'ANNA, André Luiz Martinez. **Desvelando a escaleta**: da expressividade à criação. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2024.

SANT'ANNA, Edson José. **A improvisação como ferramenta no processo composicional**. São Paulo, 2020. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, 2020.

SANTOS, A. B. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: UBU, 2023.

SANTOS, Alexandre Henrique dos. **Propostas pedagógico-musicais e deficiência visual**: recursos tecnológicos a partir da abordagem TPACK. 2020. 1 recurso online (225 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2020. Disponível em: 20.500.12733/1639112. Acesso em: 26 dez. 2025.

SANTOS, Carla Pereira dos; ROCHA, Rosenilha Fajardo; GOMES, Élcio Rawlison Marques. Estúdio Móvel e brincadeira do coco: um projeto para o ensino de música na escola de educação básica. **Música na Educação Básica**. Londrina, v. 8, nº 9, 2017.

SANTOS, E.; SODRÉ DE SOUZA, L.; SANTOS, M. Música e Pensamento Afrodiaspórico. **Série Pesquisa em Música no Brasil**, vol.10. Salvador/Ba: Diálogos Insubmissos; ANPPOM; Coletivo Mwanamuziki, 2022.

SANTOS, Eurides. de Souza. (2014). Memória Social a brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros** (59), 261-282. São Paulo: USP, 2014.

SANTOS, Eurides. O Tempo de Mestre Jove: memórias do coco de Forte Velho. ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, 5, 2011. Belém. **Anais do V Encontro Nacional da ABET**. Belém: UFPA, 2011. Disponível em <https://www.abet.mus.br/download/158.pdf>. Acesso em 28 jan. 2024.

SANTOS, Eurides; SILVA, Erivan. Zabé da Loca: protagonismo feminino no universo das bandas de pífano. **Claves**: periódico do programa de pós-graduação em música da UFPB, João Pessoa, v.2018, p. 1-20, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/42274/21063>. Acesso em: 14 maio 2023.

SANTOS, Eurides de Souza. Liderança na cultura popular: as cirandeiras de Caiana dos Crioulos-PB. **Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. São Paulo, 2014.

SANTOS, Marcos Paulo Miranda Leão dos. **Os exercícios de criação de J. H. Koellreutter**: um estudo de sua aplicação na escola regular. 2015. 112f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2015.

SANTOS, Nívea Lins. **O galope nordestino diante do parque industrial**: o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno. 2015. 182 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2015.

SANTOS, Otávio. **Entre lápis e bytes**: o impacto do uso do protocolo MIDI na transformação de processos criativos musicais para cinema. 2019. 1 recurso online (218 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: 20.500.12733/1638313. Acesso em: 25 dez. 2025.

SARAIVA, C. (2016). A etnografia musical como meio de desenvolvimento artístico: um relato. **Revista USP**, (111), 89-98.

SARAIVA, Chico. **Violão-Canção**: diálogos entre o violão e a canção popular no Brasil. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. Tese. Universidade de Brasília, Brasília. 2009.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. A palavra, o verso e canto: repente e cordel no Nordeste do Brasil. In: MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; OLIVEIRA, Leonardo Davino. **Palavra cantada**: estudos transdisciplinares. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

SEEGER, Anthony. Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property. **Yearbook for Traditional Music**, Vol. 28 (1996), p. 87-105. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

SEEGER, Anthony. Texto, entoação e melodia na música, no mito e em outros gêneros de fala ameríndios. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; OLIVEIRA, Leonardo Davino de. **Palavra cantada**: estudos disciplinares. Org.: Pag. 15-36 Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

SERENA. **SERENÁ: OS CAMIHOS DO COCO E DA CIRANDA NA PARAÍBA**. Direção: TRAVASSOS, Lorena. João Pessoa, 2006.

SERPE, Fábio Rodrigo. **A livre improvisação como ferramenta composicional**: Cateretando, para viola caipira. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Música, Departamento de Artes e Música - Universidade Federal do Paraná, 2017.

SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias**: estudos do caiçara paulista e de sua produção musical. São Paulo: Ática, 1985.

SILAMBO, Micas Orlando. **Reinvenções criativas dos/das vachayi va timbira em Maputo**: transmissão das artes musicais. 2023, 386 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Paraíba. 2023.

SILVA FILHO, José Hilton Adalberto da. **A história vista de baixo**: coco de roda e ciranda na Paraíba como formas de existir e resistir. In. Anais XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – João Pessoa, 2022.

SILVA FILHO, Petrônio Feire da. **Educação do campo, imaginário social e o coco de roda na comunidade**. Trabalho de conclusão de curso, graduação em Pedagogia – Educação do Campo, João Pessoa, 2017.

SILVA, Antonio Vinicius Gomes da. **Bagatelas d'Alma**: compositor e intérprete, co-partícipes no processo criativo. 2017. 73f. Dissertação (Mestrado em Música) -

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

SILVA, Fabio Mario da. São José do Egito: berço da poesia popular. Breves notas sobre a Festa de Louro. Revista Épicas. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 207-215. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.207215>.

SILVA, Cícero Pedroza da. **Coco de roda Novo Quilombo**: saberes da cultura popular e práticas de educação popular na comunidade quilombola de Ipiranga no Conde-PB. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Educação da UFPB. - João Pessoa, 2014.

SILVA, Cícero Pedroza da. **Coco de roda Novo Quilombo**: saberes da cultura popular e práticas da comunidade quilombola de Ipiranga, na cidade. João Pessoa, 2017.

SILVA, Daniel Francisco da. **A embolada na sala de aula**: recepção, vocalidade e performance. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da UFCG. - Campina Grande/PB, 2018.

SILVA, Erivan. **O protagonismo feminino negro no coco de roda paraibano**: devires na conquista e defesa de territórios afrodiáspóricos. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Paraíba – João Pessoa, 2021.

SILVA, Ilessi Souza de. **A Reinvenção da Voz Improvisação Vocal Brasileira**. PROEMUS – UNIRIO - Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais. 2022

SILVA, José Matheus Fernandes. **Percurso por um eu emaranhado**: contaminações entre música, gênero e tecnologia em um interior paraibano. João Pessoa, 2021. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Música. UFPB/CCHLA, 2021.

SILVA, Leandro Rogélio Ferreira da. **Os Congos de Pombal**: nas raízes das tradições e da fé em Nossa Senhora do Rosário. 2018. 58f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, Paraíba, Brasil, 2018.

SILVA, Luciana Severina da. **A ciranda das mulheres quilombolas da Comunidade Caiana dos Crioulos / Alagoa Grande-PB**: as canções do começo-meio-começo. / Luciana Severina da Silva Lima. 2025. 58 f. Orientador: Professor Dr. Luan Gomes dos Santos de Oliveira. Monografia - Universidade Federal de Campina Grande; Centro de Desenvolvimento Sustentável do Semiárido; Curso de Licenciatura em Ciências Sociais.

SILVA, Mathews Vinicius Justiniano Fonseca da. **Criação Musical nos Jogos Digitais**: Técnicas Composicionais Verificadas em Final Fantasy VII Remake. Universidade De Brasília. Programa De Pós-Graduação Música Em Contexto. Brasília. 2023.

SILVA, R. M. C. **Processo criativo musical**: o modalismo como ferramenta de ensino-aprendizagem na linguagem musical. 2015. 103 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

SILVA, Raquel do Nascimento. **O acesso a políticas públicas e o desenvolvimento de capacidades**: um estudo em uma comunidade quilombola . João Pessoa, 2024. 103 f. : il. Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCSA. 2024.

SILVA, Rosa Maria Mota da. **O Cordão de pássaro corrupção**: uma prática musical Bragantina / Rosa Maria Mota da Silva - Salvador: UFBA / Escola de Música, 2012. 200 f. Orientador: Prof.^a Dr.^a. Sônia Chada; Co-orientador Prof.Dr. Carlos Eugênio Moura. Tese (Doutorado) – UFBA / Escola de Música / Programa de Pós-Graduação – MINTER, 2012.

SILVA, Rubens Pereira de Souza. **Máscaras no vazio [manuscrito]**: criação de canções experimentais a partir da prática interativa com violão e voz. 2022. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2022.

SILVA, Suelen de Andrade. **Sob os holofotes do patrimônio**: entre histórias, identidades e políticas na Festa do Rosário de Pombal/PB / Suelen de Andrade Silva - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2017.

SIUFI, Cláudia Jaqueline de Souza. **A ludicidade e a inquiribilidade no processo da educação musical na primeira infância**. 2018. 86p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SIUFI, Cláudia Jaqueline de Souza. **O desenvolvimento musical na primeira infância: a música como linguagem e a função do professor no processo integrado de ensino-aprendizagem**. 2023. 175f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

SOBREVILLA, David. 'Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina'. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, XXVII (54):21-33: 2001.

SOUZA, Luan Sodrê de. **Educação musical afrodiaspórica**: uma proposta decolonial para o ensino acadêmico do violão a partir dos sambas do Recôncavo Baiano. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SOUZA, Tarita de Simone Bucchioni de. **O canto coral como processo criativo**: a educação musical do jovem adolescente no contexto da pedagogia Waldorf. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SPERB, Guilherme. Cocos e Cirandas na Paraíba: autoralidade e representação. **XXXIII Congresso da Anppom**, v. 33, 2023, São João del Rei. Anais Eletrônicos. Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1678/public/1678-7784-1-PB.pdf. Acesso em 23 dez. 2023.

SPERB, Guilherme. Núcleo da Canção Ufpel: Cancionando a Academia. Simpósio de Processos Criativos. **XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música** – Pelotas - 2019

SPIVAK, Gayatri C. **The Spivak Reader**. Edited by Donna Landry; Gerald MacLean. New York: Routledge, 1996.

STERNBERG, Robert J. Sternberg. The Development of Creativity as a decision-making process. In: SAWYER, K. **Creativity and Development**. p.91-138. Oxford: Oxford University Press, 2003.

SWANWICK, K. **Music mind and education**. London Routledge: 1988.

TARGINO, Vanusa Diniz. **Memória e tradição ao som do Zabumba e do Ganzá: a família Benedito e a relação com a cultura popular de Cabedelo-PB (1952 - 2013)**. Dissertação de Mestrado – História. UFPB, 2018.

TAVARES, Bráulio. Cantoria de Viola. In: CORRÊA, Alexandre; CORRÊA, Joana. (Orgs.). **Na ponta do Verso: Poesia de Improviso no Brasil**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008.

TÊCA, Mestra; Mônica. **Entrevista concedida a Francisco Santana, Arthur Costa e Nina Graeff**. Universidade Federal da Paraíba. 19/12/2020. 1h 36min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZkDtCP_DFXA&ab_channel=SaberesemRoda
Acesso em: 12/02/22

THOMASI, Ricardo. **Estudos Ecos e vislumbres de uma performance musical ecossistêmica: uma investigação sobre estratégias de controle de estruturas emergentes em ecossistemas audíveis**. Tese (Doutorado em música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 77, p. 24–33, 2008. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i77p24-33. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13654>.. Acesso em: 25 jan. 2025.

TOREZZI, Lucas Gandini. **Caminhos para composição musical coletiva: processos educativos através da educação musical**. 2021. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/20.500.14289/14788>.

TORT, Carlos Bartnicki. **Processos composicionais e a emancipação da escuta: ações inter-complementares na criação musical**. Dissertação de Mestrado. Programa De Pós-Graduação Em Música. UFRGS, Porto Alegre, 2015.

TRAVASSOS, Lorena; CARVALHO, Nadja. **Serena, Serená:** um documentário sobre a memória da cultura paraibana. CAOS - Revista Eletrônica de Ciências Sociais. Número 11 – Outubro de 2006. Pág. 25-41. Disponível em: Acesso em: 08 fev. 2026.

TRAVASSOS, Elizabeth. A Paixão pela semelhança nas poéticas do jongo e da embolada. In: MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; OLIVEIRA, Leonardo Davino. **Palavra cantada:** estudos transdisciplinares. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

TUGNY, Rosângela Pereira de. A aliança contracolonizadora indígena quilombola como potência de uma etnomusicologia do nordeste do Brasil. In: CARVALHO, Tiago de Quadros Maia; OLIVEIRA, Mário André Wanderley; SANDRONI, Carlos (Org.). **Desafios para a Consolidação da Etnomusicologia no Nordeste**. 1. ed. São Paulo: Dialética, 2024, v. 1, p. 8-33.

TURINO, Thomas. The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru. **Ethnomusicology**, Winter, 1989, Vol. 33, No. 1 (Winter, 1989), pp. 1-30. Illinois: University of Illinois Press (Society for Ethnomusicology), 1989.

ULHOA, M. T. de. Nova História, Velhos Sons: Notas para ouvir e pensar a Música Brasileira Popular. **DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música**. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1997.

VALENTE, Rodolfo Augusto Daniel Vaz. **Composição por modelo físico:** a concretude do instrumento na criação musical. 2020. 219 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

VASCONCELOS, Adenilson Moura. **Catira: voz popular e performance**. 2016. [119] f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/23280> Acesso em. 8 fev. 2026.

VASCONCELOS, Felipe Mendes de. **Dimensão dialógica na criação musical**. 2019. 160 f., enc.; il. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

VASCONCELOS, Mônica Cajazeira Santana. **Memória autobiográfica, conhecimento prévio e atividades de criação em turmas de Teclado em grupo**. 11º f. il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

VELOSO, Siba; BASÍLIO, Astier. Maracatu de Baque Solto. In: CORRÊA, Alexandre; CORRÊA, Joana (Orgs.). **Na ponta do Verso:** Poesia de Improviso no Brasil. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008.

VENTURIERI, Leonardo Vieira. **O Schottisch de Clemente Ferreira Júnior**. Orientadora: Liliam Cristina Barros Cohen. 2018. 161 f. Dissertação (Mestrado em

Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/13101>. Acesso em: 24 dez. 2024.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:Ed. UFRJ, 2002

VILAS, Paula C. "Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena". *In: Mattos, C.N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F.T. de (org.), **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz*, pp. 278-297. Rio de Janeiro: 7Letras. 2008.

VILAS, Paula C. **Vozes entre festas**: vocalidades entre o trabalho de campo e a produção vocal em cena. Tesis de doctorado en Artes Escénicas, PPGAC/UFBA, Universidad Federal de Bahía. 2007.

VILAS, Paula C. **Proferindo Quilombo**: cantos épicos latinoamericanos de descolonização e liberdade. Pontos de Interrogação, Universidade Estadual da Bahia, Brasil. 2015

VILAS, Paula Cristina. "A voz dos quilombos: na senda das vocalidades afro-brasileiras". **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 185-197, jul./dez. 2005.

VILAS, Paula Cristina. Voces y vocalidades: del uso instrumental a la vocalidade. **Resonancias**, vol. 25, n°49, julio-noviembre 2021, pp. 183-187. 2021. 2021.

VILAS, Paula Cristina. 2017. "Cantos, voces y vocalidades: acervos etnomusicológicos y formación de cantantes". **1º Congreso Internacional de Música Popular**: Epistemología, Didáctica y Producción, editado por Santiago Romé, 381–392. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes.

WADE, Bonnie. Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective. **Ethnomusicology**, [s.l.], v. 50, n. 2, p. 190-198, Spring/Summer 2006.

WEIDMAN, Amanda. "Voice". *In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt. (ed.) **Keywords in Sound***, 2015, p. 232-245.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo, SP: Pólen, 2019

ZEMP, Hugo. The/An Ethnomusicologist and the Record Business. **Yearbook for Traditional Music**, v. 28 (1996), p. 36-56. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.