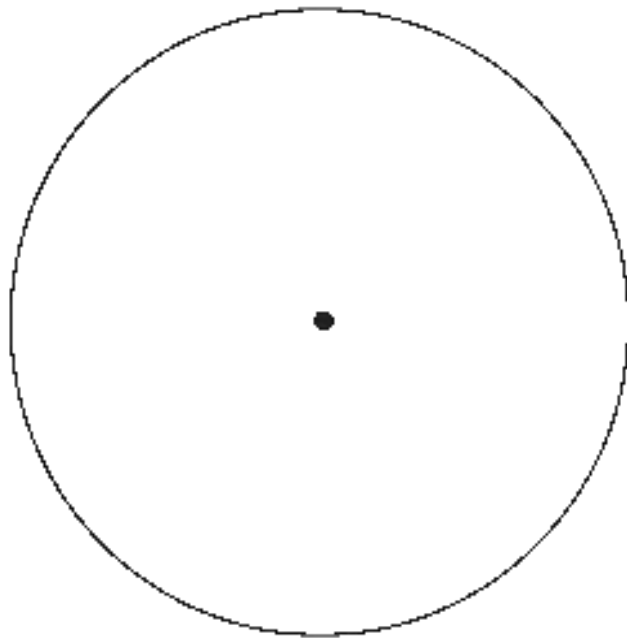


UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

JANAINA LUCENE MENDONZA BARRETO

COCO DE RODA NOVO QUILOMBO:
DA RODA AO CENTRO, IMAGENS E SÍMBOLOS DE UMA TRADIÇÃO



João Pessoa

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

JANAINA LUCENE MENDONZA BARRETO

COCO DE RODA NOVO QUILOMBO:
DA RODA AO CENTRO, IMAGENS E SÍMBOLOS DE UMA TRADIÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção de grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - UFPB/UFPE, na linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais, sob orientação do Professor Doutor Guilherme Schulze.

João Pessoa
2017

B273c Barreto, Janaina Lucene Mendonza.

Coco de roda novo quilombo: da roda ao centro, imagens e
símbolos de uma tradição / Janaina Lucene Mendonza Barreto.
- João Pessoa, 2017.

103 f. : il.

Orientador: Guilherme Schulze.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/UFPE/CCTA

UFPB/BC

CDU - 394.3(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



JANAINA LUCENE MENDOZA BARRETO

COCO DE RODA NOVO QUILOMBO:
DA RODA AO CENTRO, IMAGENS E SÍMBOLOS DE UMA TRADIÇÃO.

Aprovado (a) em: 30 / 06 / 2017



Comissão Examinadora:

Prof. Dr. GUILHERME BARBOSA SCHULZE – UFPB
Orientador/Presidente

Prof.ª Dr.ª Maria das Vitórias Negreiros do Amaral – UFPE
Examinadora Titular Interna

Prof.ª Dr.ª Teodora de Araújo Alves – UFRN
Examinadora Titular Externa ao Programa

O Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência filosofia e arte, juntas, não são fabricações arbitrárias no universo da cultura, mas contato com o Ser justamente enquanto criações.

Maurice Merleau-Ponty

Laroyê!

**Dedico à Nina, Noah, Kuiai, Luz e Zeni, por me
devolverem o infinito.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço à meus pais, mestres genuínos e inspiradores, pelo seu amor e por sua presença incondicional torcendo sempre nas arquibancadas da vida.

Agradeço a meu amor, Kuiai, por ser meu par, meu parceiro, meu amigo, companheiro de aventuras e desventuras, sempre de mãos dada pelo mundo.

À Ana Rodrigues pelo acolhimento familiar, pela generosidade, pelas conversas leves mesmo quando falados assuntos difíceis, pelas risadas e pela chave mestra que me permitiu acessar as frequências mágicas existentes no Coco de Roda.

Às minhas crias, minhas crianças, meus êres, meus doces peraltas, Nina e Noah, pela oportunidade de aprender com eles a ser mãe e reaprender a ser criança.

Ao Professor Doutor Guilherme Schulze, meu orientador, pela paciência e orientações fundamentais para realização e concretização desta pesquisa.

Aos amigos queridos que me apoiara, ensinaram e incentivaram minha caminhada.

Ao PPGAV, a todos os professores com quem tive a honra de aprender e que tanto me inspiraram.

A comunidade do Ipiranga, fonte inesgotável de onde brota cultura, força e resistência.

RESUMO

Esta pesquisa objetiva identificar e analisar, a partir de uma abordagem fenomenológica bem como de entrevistas realizadas, alguns elementos visuais do Coco de Roda do Novo Quilombo do Ipiranga, manifestação artístico e cultural que ocorre no município do Conde, Paraíba. Os elementos que identificamos no percurso de pesquisa e que serão abordados são: o bombo; a roda de coco; a umbigada e as vestimentas.

Importa considerar que o Coco de Roda aqui estudado e debatido, em seus elementos visuais, é uma forma de resistência e expressão artístico e cultural de grande relevância para a sociedade paraibana e para o país, tendo em vista sua tradição e riqueza musical, de dança, dos elementos visuais, enfim, de toda a cultura viva e em latência.

Assim, ao ressaltar e discutir os elementos visuais pretende-se contribuir, por um lado, para os conhecimentos científicos e saberes presentes na Universidade, em particular para os campos das artes visuais, cultura e antropologia e, por outro, para o fortalecimento da ideia e convicção de que trata-se de uma manifestação cultural significativa para a sociedade e, desde logo, para as políticas públicas culturais em âmbito local, regional e nacional.

PALAVRAS CHAVE: Coco de Roda; Elementos Visuais; Círculo; Coco de Roda; Novo Quilombo do Ipiranga; Cultura paraibana

ABSTRACT

This research aims to identify and analyze, from a phenomenological approach as well as interviews, some visual elements of the Coco de Roda do Ipiranga New Quilombo, artistic and cultural manifestation that occurs in the municipality of Conde, Paraíba. The elements that we identify in the course of research and that will be approached are: the hype; The coconut wheel; The bow and the garments. It is important to consider that the Coco de Roda here studied and debated, in its visual elements, is a form of resistance and artistic and cultural expression of great relevance for the society of Paraíba and for the country, considering its tradition and musical richness, of dance , Of the visual elements, in short, of all living and latent culture.

Thus, by emphasizing and discussing the visual elements, we intend to contribute, on the one hand, to the scientific knowledge and knowledge present in the University, particularly for the fields of visual arts, culture and anthropology and, on the other hand, to strengthen the idea And the conviction that it is a significant cultural manifestation for society and, for the moment, for cultural public policies at the local, regional and national levels.

KEY WORDS: Coco de Roda; Visual Elements; Circle; Coco de Roda Novo Quilombo do Ipiranga; Paraíba culture

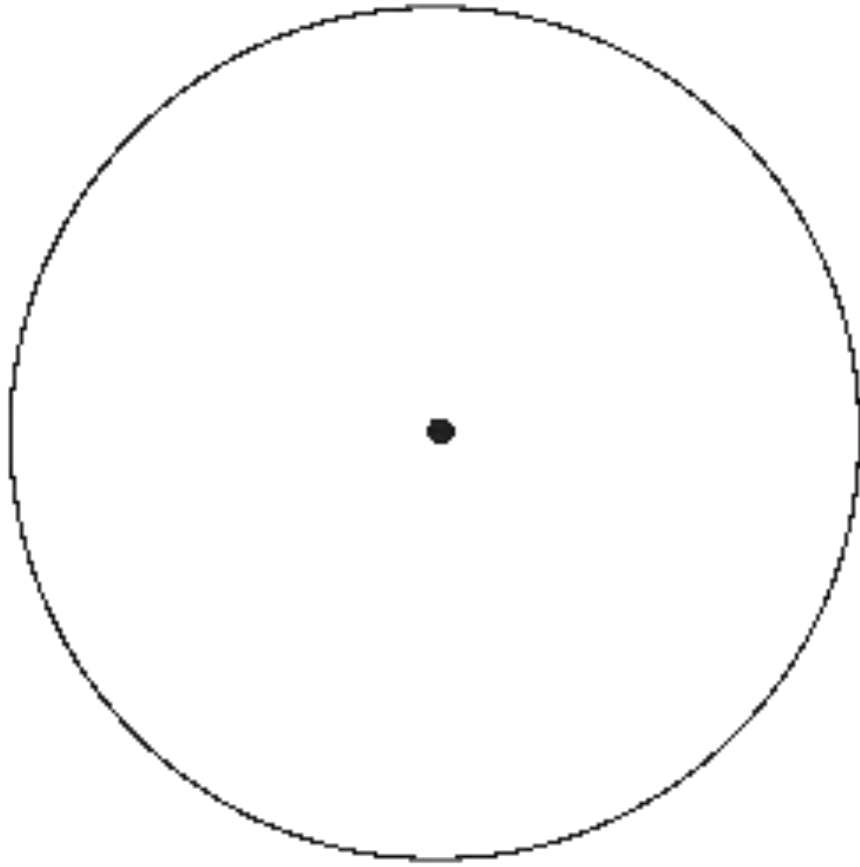
SUMÁRIO

ENTRANDO NA RODA.....	10
CAPÍTULO 1: AS ORIGENS DO COCO	19
1.1. Mas afinal, o que é o Coco	
1.2. Origens geográficas	
1.3. Origens étnicas	
1.4. Pisando Forte: O coco de Roda do Novo Quilombo	
CAPÍTULO 2: O CORPO NA RODA	47
2.1. Fenomenologia	
2.2. O metodo fenomenológico de Edmundo Husserl.	
2.3 Das imbricações corpo-mundo na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty	
2.4. A reflexibilidade e a intersubjetividade do corpo	
2.5. Os elementos visuais presentes no Coco de Roda do Novo Quilombo do Ipiranga	
CAPÍTULO 3: OS ELEMENTOS VISUAIS DO COCO DE RODA DO NOVO QUILOMBO	67
3.1. O bombo	
3.2. A roda de Coco	
3.3. A umbigada.	
3.4. As vestimentas	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	100

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Integrantes do Coco de Roda Novo Quilombo. Fonte: Acervo Ana Rodrigues.....	12
Fig. 2 - Mapa da localização Quilombo Ipiranga/Gurugi. Disponível em: < https://www.google.com.br/maps.com >.....	18
Fig. 3 – Coco de Roda de João Pessoa em 1938. Fonte: Luís Saia.....	20
Fig. 4: Volume e direção do tráfico de escravos transatlântico, de todas as regiões africanas a todas as regiões americanas. Disponível em: < www.slavevoyage.com >	27
Fig. 5 – Cotidiano do Quilombo do Ipiranga. Fonte: elaborado pelo Autor.....	38
Fig. 6 – Dia de reunião da associação de moradores do Ipiranga. Fonte: elaborado pelo Autor.....	38
Fig. 7 – Integrantes do Coco de Roda Novo Quilombo com suas vestimentas. Fonte: Acervo Ana Rodrigues.....	39
Fig. 8 - Os pés descalços na dança do Coco de Roda do Novo Quilombo. Fonte: elaborado pelo Autor.....	40
Fig. 9 e 10 - Participantes em ferver na festa do Coco. Fonte: elaborado pelo Autor.....	43
Fig. 11, 12 e 13 – Arredores do Barracão do Coco. Fonte: elaborado pelo Autor.....	60
Fig. 14 - <i>Sketch</i> espacial do Coco de Roda Novo Quilombo. Fonte: elaborado pelo Autor.....	62
Fig. 15 – Tocadores arrojando. Fonte: Alexandre Guima.....	63
Fig. 16 – Roda de Coco Novo Quilombo. Fonte: Acervo Ana Rodrigues.....	64
Fig. 17 - Umbigada. Disponível em: < www.google.com.br/img >.....	64

Fig. 18 - Grupo Coco de Roda Novo Quilombo. Fonte: acervo Ana Rodrigues.....	65
Fig. 19 - Cantadoras (atiradoras do coco) e os percussionistas. Acervo Ana Rodrigues.....	66
Fig. 20 - O bombo. Fonte: Acervo Ayala.....	69
Fig. 21 - Bombo e Caixa. Fonte: elaborado pelo Autor.....	70
Fig. 22 – Tocadores. Fonte: elaborado pelo Autor.....	72
Fig. 23 – Roda de Coco Novo Quilombo. Fonte: Acervo Ana Rodrigues.....	76
Fig. 24 – Dançarinas no centro da roda. Acervo Ana Rodrigues.....	77
Fig. 25 - Dançarinas na Festa do Coco. Acervo Ana Rodrigues.....	78
Fig. 26 - Ana Rodrigues no centro da roda. Fonte: elaborado pelo Autor.....	81
Fig. 27 – Umbigada. Fonte: Acervo Ayala.....	83
Fig. 28 – Dançarinas do grupo Novo Quilombo. Fonte: Acervo Ana Rodrigues.....	89
Fig. 29 – Tocadores de Coco. Fonte: acervo Ayala.....	90
Fig. 30 - Saias de chita. Fonte: elaborado pelo Autor.....	92
Fig. 31 – A plasticidade da saia rodada. Fonte: elaborado pelo Autor.....	94
Fig. 32 - Coco de Roda Novo Quilombo. Fonte: acervo Ana Rodrigues.....	94



O centro simboliza o espírito, a circunferência o corpo, os raios que conectam a ambos, e que geram todo o espaço ou «campo» da roda, simbolizariam a alma, que por isso mesmo tem esse caráter intermediário que todas as tradições lhe atribuem. Isto é válido para o macrocosmos e o microcosmos. É o que nos faz ver com mais clareza que qualquer outro, que o símbolo é verdadeiramente a impressão visível de uma realidade invisível. É a manifestação de uma ideia que assim se expressa a nível sensível e se faz apta para a compreensão. (ARIZA: 2008).

ENTRANDO NA RODA

A presente pesquisa é oriunda de uma trajetória de estudos sobre a cultura popular iniciada no ano de 2008, mais especificamente sobre o samba de roda, nos marcos do *Projeto de Investigação sobre as Tradições do Samba* na região do Recôncavo Baiano. Foi neste contexto que produzi dois curtas-metragens: o *Umbigada*¹, que buscou compreender as diferentes vertentes do samba de roda e o *Maniçoba*, que retratou a miscigenação racial entre os índios e negros através da feitura de uma comida tradicional da região. Enquanto o primeiro teve como personagens ou protagonistas as sambadeiras e tocadores de cinco microrregiões distintas do Recôncavo, o segundo teve como “atores” aquelas que produzem a Maniçoba: as cozinheiras da comunidade local. Durante essa oportunidade foi possível trabalhar no interstício das imagens, do corpo performático, da música e da poesia, tendo como objeto as manifestações artísticas-culturais de origem ou de marcada influência afrodescendente. Por outro lado, vivenciei a história, os costumes e a pluralidade de hábitos e crenças que se refletem nas danças, nas festas, nos jogos, nas religiões e cultos, nas comidas, nos mitos e brincadeiras, passadas e reinterpretadas de geração a geração. Pude então perceber a riqueza e a multiplicidade de expressões ligadas a cultura popular, e de como essas manifestações de ordem artística e performática carregam em si um imaginário simbólico que remete a uma ancestralidade que muitas vezes ultrapassa a racial. É a partir desta trajetória, experiências, *background*, que a dissertação *Coco de Roda Novo Quilombo: Da roda ao centro, imagens e símbolos de uma tradição*.

Os caminhos e descaminhos percorridos nesta estrada da investigação e pesquisa através das imagens, desembocam aqui, na Paraíba, no *Coco de Roda Novo Quilombo* (município do Conde). Algumas características, possivelmente centrais, desta manifestação cultural se assemelham às existentes, por exemplo, nos grupos de Samba de Roda que investiguei no Recôncavo baiano: Roda, Círculo, Centro, Umbigo. A dança dos elementos visuais e símbolos se revelam; uma ideia se acende e ilumina uma energia criativa e científica que procura-se materializar neste texto. Sigo a bússola que aponta na direção dessa nova estrada, que adentra

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kCHBCMMv0qU>

nas esferas simbólicas do ser humano enquanto coletividade. Ser humano, ser dança, ser gesto, ser canto, encanto. Destas encantações nascem novas e híbridas linguagens, e assim participamos do espetáculo cósmico da criação. Depois de muito caminhar, aqui estou entrando nesta roda, que gira poeticamente, revelando lentamente os elementos visuais e simbólicos presentes no Coco de Roda do Novo Quilombo.

Assim, a presente pesquisa objetiva adensar os conhecimentos sobre os elementos visuais e os símbolos que compõem a manifestação artística-cultural denominada Coco de Roda do Quilombo do Ipiranga. Isto que será feito a partir das referências das Artes Visuais, Antropologia e Psicologia. A abordagem portanto, será a partir destes campos disciplinares ou campos de pesquisa, ao passo que no interstício destes campos, numa metodologia inter e multidisciplinar.

São tantos os elementos em movimento que compõe uma roda de coco, que no girar contínuo deste círculo vivo de formas, cores, música, gente, podemos experimentar com a totalidade dos nossos sentidos (portanto a abordagem fenomenológica importará aqui) a potência visual e simbólica presente nesta manifestação artística-cultural. Entremos, assim, na roda; eis o convite.

Noções preliminares do Coco de Roda

Podemos definir o Coco de Roda Novo Quilombo como um ritmo cantado e tocado, acompanhado por dança, onde seus participantes, homens, mulheres, crianças, formam uma roda, dançam, batem palmas e respondem em coro à música cantada e tocada. No centro da roda duas pessoas executam uma disputa simbólica dançada, que se inicia e finaliza com o movimento chamado de *umbigada*, que é o encontro de umbigos como podemos visualizar na figura abaixo:

Figura 1 - Integrantes do Coco de Roda Novo Quilombo



Fonte: acervo Ana Rodrigues

O coco de roda é uma festa aberta, que acontece quase sempre na rua. Homens, mulheres e crianças, independente de etnias ou classes social, participam livremente da festividade, e se for do desejo dos participantes, além de entrar na roda, para sapatear e trocar umbigadas, é possível tocar o ganzá ou comandar o canto, em substituição ao cantador, que se cansou de cantar ou que cede seu espaço. Espontaneidade, alegria e participação coletiva são elementos presentes e constitutivos deste acontecimento, que se estende durante a madrugada adentro, enquanto houver música e energia. A festa é trabalho e alegria, é possibilidade de melhores condições de vida para alguns e dedicação para outros. A comemoração simboliza igualdade, liberdade, luta, resistência e pertencimento. A cultura da festa é um campo de criação de vínculos, solidariedades, costumes, heranças, oralidade e regras que orientam a vida social. (CARVALHO: 2015, p.18). E é assim que a arte, vida e política estão interligadas na brincadeira do coco de roda, através dessa ludicidade, da brincadeira, que não se leva muito a sério por um lado e seríssimo por

outro, que promove uma liberdade suprema do ser, faz como que as pessoas se aproximem, diluam as diferenças sociais, raciais, de gênero, usem a imaginação, participem de algo coletivo, se conscientizem, se identifiquem, se tornem amigas. Merleau-Ponty diz: ser uma experiência é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo, com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles. (MERLEAU-PONTY: 1994. p. 142)

É portanto, a partir destes registros e experiências que se apresenta uma pesquisa sobre a manifestação artística-cultural² conhecida pelo nome de Coco de Roda do Novo Quilombo, que engloba canto, dança e poesia, e se faz através, principalmente, da experiência corpórea que buscou-se efetuar a partir, fundamentalmente, dos estudos fenomenológicos do filósofo Merleau-Ponty.

Por quê Merleau-Ponty? Nossas referências

Os estudos de Merleau-Ponty são responsáveis pela ampliação do conceito filosófico da *percepção* na contemporaneidade, no qual a relação entre a consciência e o mundo indica um caminho rumo a dissolução da dicotomia sujeito-objeto. *Percepção*, segundo o pensamento de Merleau-Ponty, é um acesso originário ao mundo, um conhecimento das essências e existências, pressuposto por todos os atos da consciência humana, sentida através do nosso corpo, interpretado com o auxílio da nossa subjetividade.

Como o próprio Merleau-Ponty reflete: experiência perceptiva é antes de tudo uma experiência corporal, que abarca todos os sentidos e sensibilidades. Afetos, valores, vivências, escolhas misturam-se no *percebido* criando um horizonte de sentido interpretado pela nossa consciência, pois somos, ao mesmo tempo, uma estrutura psicológica e histórica, um entrelaçamento do tempo natural, do tempo histórico e do tempo afetivo. (MERLEAU-PONTY: 1994. p. 333) Neste sentido, a abordagem fenomenológica apresenta-se como um fértil caminho investigativo para o entendimento intelectual e sensível dos fenômenos que permeiam o Coco de Roda Novo Quilombo.

² Entende-se por manifestação artística as diferentes formas de atividades humanas ligadas as expressões de ordem estética, sensível ou comunicativa realizada por uma grande variedade de linguagens, sejam elas visuais, musicais ou corporais.

Ao passo dessa abordagem que permeará toda a pesquisa, cumpre considerar os autores que estudaram o coco de roda e as manifestações populares da região norte e nordeste: Altimar Pimentel, Câmara Cascudo, Arthur Ramos e Mario de Andrade, são alguns mestres que “assentaram” as bases científicas e intelectuais dos estudos gerais brasileiros sobre parcela significativa das manifestações artístico-culturais do país. Do ponto de vista local e particular, os estudos dos antropólogos Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala ganham dimensão. Versaram diretamente sobre os cocos da Paraíba, em específico sobre o Coco de Roda Novo Quilombo, e nos trazem uma contribuição ímpar para lograr uma visão aprofundada do fenômeno estudado. Coube a eles coletar as informações primordiais e abrirem o campo de pesquisa atinente à esta manifestação cultural do Ipiranga. Com eles todos, portanto, entraremos na roda.

Ainda, enquanto parte constitutiva de nossos referenciais teóricos, o pensamento e postulações do filósofo das religiões Mircea Eliade ganha destaque, em particular seus estudos que se materializaram no livro *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (1992). Este aprofunda o estudo sobre o pensamento simbólico como sendo consubstancial ao ser humano, contextualiza a importância que tem os símbolos ao relevarem os aspectos mais profundos da realidade que desafiam qualquer meio de conhecimento. Além disso, o autor define a imagem simbólica como uma maneira que o espírito humano encontra para captar a realidade profunda e contraditória, questão que importa para a condução e apreensão dos elementos visuais que serão estudados.

Dessa forma, a estrutura da presente dissertação está composta de três capítulos. O primeiro introduz a temática do Coco de Roda, no Brasil e na Paraíba; o segundo, investiga o método fenomenológico e avança nas correntes interpretativas sobre os elementos visuais e símbolos e; o terceiro, que investiga e analisa amiúde estes elementos visuais e os símbolos.

Se é para entrar, entrei (percurso subjetivo-objetivo)

Foi então que levada por Ewá³, aconteceu o primeiro encontro com o Coco de Roda do Novo Quilombo em meados de 2014, quando me encontrava na condição de migrante, recém chegada de Salvador para residir em João Pessoa (PB), ainda perdida entre mudanças, saudades e possíveis direções. Essa foi a primeira vez que entrei na roda de coco, no quilombo do Ipiranga, região do Conde, Paraíba. Ao ver os pés descalços, que pisavam ritmados levantando a terra do chão, a cor avermelhada daquela terra vibrante, criou-se uma ponte cósmica que me transportou ao ano 2003, quando vivia na região conhecida como o berço da cultura negra baiana, um dos principais locais da diáspora africana no Brasil: o Recôncavo Baiano. Esse retorno sensório-temporal àquela região que durante anos foi minha casa e lugar onde obtive minha incitação aos mistérios da religião afrodescendente, onde realizei os primeiros trabalhos artísticos, híbridos de cultura popular, religiosidade e audiovisual, foi acionado pela experiência corporal e perceptiva dentro da roda de coco.

Entro na roda, me encanto, que belo lugar, retorno a casa, me sinto em casa, onde o corpo é livre, onde o corpo é tantos e uno, onde o corpo é festa e celebração. Foi um afeto⁴, um encontro, um retorno, virou mais uma marca do meu corpo e se fundiu em mim.

Essa percepção cíclica do tempo, passado-presente-futuro-passado-presente, se repetindo em mim através do contato com este corpo-coletivo, apresentou-se pela experiência com o coco de roda, considerada uma dança circular. Não há dúvida sobre a existência de uma lógica sólida sobre a percepção circular do tempo

³ Ewá é a divindade do canto, das coisas alegres e vivas. Senhora das mutações, possibilidades e transformações. Tudo que é inexplorado conta com a sua proteção. Ewá domina a vidência, atributo que o deus de todos os oráculos, Orunmilá lhe concedeu. É sincretizada no catolicismo com Santa Luzia, a protetora da visão. A força natural Ewá é ligada à alegria, dividindo com Vungi (Ibeji) a regência daquilo que se chama ou se tem como feliz. Está presente nas coisas e nos momentos alegres, que têm vida. O simbolismo desta Orixá se manifesta numa cobra que engole a própria cauda, o que denota um sentido de perpétua continuidade da vida, pois o círculo nunca termina. Senhora do belo, Ewá é aquela que vai dar cor ao seres, torná-los bonitos, vivos, estimulando a sensibilidade, a fragilidade das coisas, a transformação das células, gerando o que há de mais lindo no mundo. É a deusa da beleza, é o sentimento de prazer pelo que é belo, é o respeito pela maravilha que o mundo apresenta. (ILÉ ALAKETU ÀSE BÀBÁ ÒNÁ LÁIYÓ; Disponível em: <http://ilealaketuasebabaonanlayo.blogspot.com.br/p/yewa.html> acesso: 13/08/2015).

⁴ “Por afeto, entendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as ideias dessas afecções. Quando por conseguinte, podemos ser a causa adequada de uma dessas afecções, por afeto, entendo uma ação; nos outros casos, uma paixão.” (ESPINOSA: 1997, p.138)

nas culturas de marcada raiz indígena e africana, determinado por exemplo, pelas construções circulares de suas casas e aldeias, pela observação dos movimentos do astros, a eterna sucessão da vida e da morte, o dia e a noite, e encontradas também na apreensão das dimensões da realidade.⁵ Uma luz então se acendeu, o que me permitiu ver e sentir aquela realidade de maneira única, despertando o interesse em pesquisar o coco de roda, seu elementos visuais e as esferas simbólicas presentes nesta manifestação artística da Paraíba.

Pertinência artístico-científica: pesquisa, contemporaneidade, cultura popular paraibana

Justifica-se a pertinência deste empreendimento de pesquisa, por um lado, por considerarmos que os estudos sobre o Coco de Roda são ainda incipientes, sobretudo aquele em tela, proveniente da região do Conde, na Paraíba. A importância em se estudar o coco de roda deriva, também, da ideia de que o coco de roda funciona como uma espécie de espelho, que reflete a comunidade. Comunidade e, assim, suas riquezas e singularidades em suas dimensões organizacionais, políticas e artístico-culturais. Ainda, o coco pode ser visto, numa ampla percepção, como um símbolo de resistência, de autoconsciência identitária ancestral. Aqui, ganha relevo a interface entre Antropologia e Cultura, identidade e comunidade, e seus costumes e expressões artísticas. Assim, é relevante, na contemporaneidade científica, voltar nossos olhos para as fontes de onde brota o impulso criador deste povo, que é o nosso povo, e assim tentar penetrar nas camadas artísticas que deram forma a essa roda viva chamada coco de roda, que ainda hoje, nos nossos dias se mantém.

Neste sentido, ganha dimensão a memória e sua preservação pois estas práticas artísticas ocupam posição privilegiada na memória social, porque se traduzem como eficientes recursos para mobilização e ressignificação dos valores cultivados socialmente e preservam a cultura de um povo e suas influências, assim a

⁵ No candomblé, por exemplo, e no sistema oracular do Ifá mais em particular “o babalaô aprende essas histórias [mitos] primordiais que relatam fatos do passado que se repetem a cada dia na vida dos homens e mulheres. Para os iorubas antigos, nada é novidade, tudo o que acontece já teria acontecido antes. Identificar no passado mítico o acontecimento que ocorre no presente é a chave da decifração oracular.” (PRANDI: 2012, p. 18). Dessa forma, observamos um compreensão circular, e não-linear, da História.

arte contida no Coco de Roda faz parte da vida dessa comunidade, e através dela faz-se possível contar sua história e preservá-la na memória das futuras gerações.

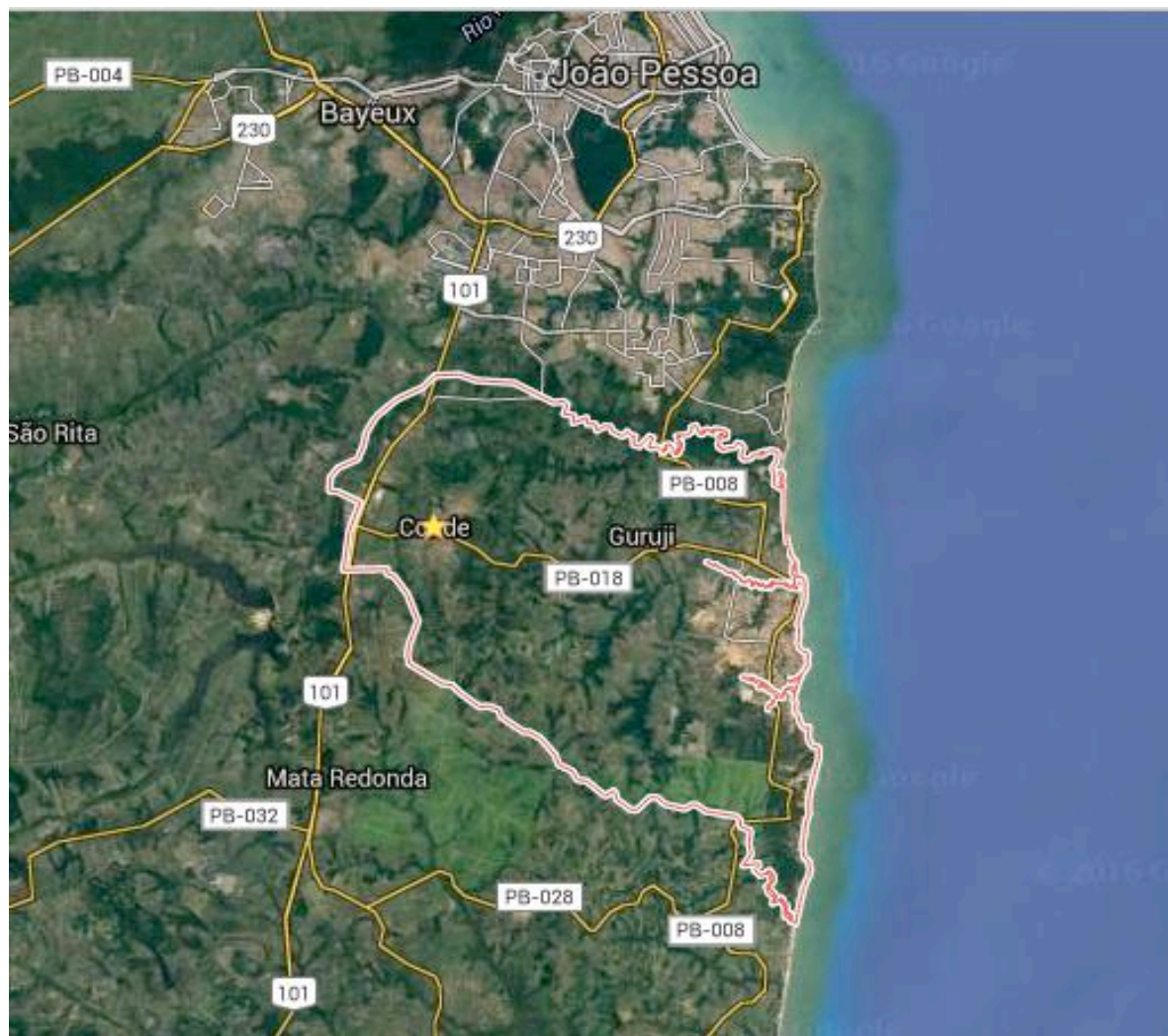
Estas justificativas, que tem a ver com o aprofundamento de estudos de uma manifestação artístico-cultural paraibana, num âmbito macro-político podem contribuir para algumas diretrizes e metas do Plano Nacional de Cultura, como por exemplo a meta 3, que busca realizar uma “cartografia” cultural no território brasileiro; a meta 4, que implica em valorizar os conhecimentos e expressões das culturas populares, dentre outros.⁶

Por outro lado, a pesquisa insere-se e procura contribuir com a linha de pesquisa “História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais” do Programa Associado de Pós Graduação em Artes Visuais (UFPB/UFPE), que, dentre outros objetivos, visa aproximar e realizar diálogos entre o “tradicional” e o “contemporâneo” nas Artes Visuais, ao passo em que busca contribuir para os estudos históricos e dos processos criativos (no nosso caso da Roda de Coco do Quilombo do Ipiranga).

Logo, a partir da investigação dos elementos visuais que compõem e tornam o Coco de Roda do Novo Quilombo uma potente manifestação artística de importante relevância no contexto social em que esta inserida, acreditamos contribuir para o conhecimento acadêmico, social e cultural, além da valorização desse relevante patrimônio artístico cultural paraibano.

⁶ Ver: Plano Nacional de Cultura: <http://pnc.culturadigital.br/metas/>

Figura 2 - Mapa da localização Quilombo Ipiranga/Gurugi



Fonte - Print screen google Maps⁷

⁷Disponível em: < <https://www.google.com.br/maps/place/Gurugi,+Conde+-+State+of+Para%C3%ADba,+58033-455/@-7.2628164,-34.8660948,14z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x7acc00e24d80a79:0xdb9411adc002c0a4!8m2!3d-7.2628169!4d-34.8485852> > Acesso em: 11/07/2016.

CAPÍTULO 1

AS ORIGENS DO COCO

*negro rachar os pés de tanto sapatear
de dia vai pro açoite, de noite vai batucar
samba nego, branco não vem cá
se vier pau há de levar
(música de domínio popular)*

Figura 3 – Coco de Roda de João Pessoa em 1938



Fonte: Luís Saia ⁸

⁸ Disponível em: <http://fabiomozart.blogspot.com.br/2010_05_01_archive.html>. Acesso em: 15 Jul. 2016.

Trataremos neste capítulo de explicar e debater sobre as origens do coco. Para tanto, privilegiamos a análise de três temas recorrentes nos textos dos autores estudados (CASCUDO, 1984; VILELA: 1980; CARNEIRO: 1974) São eles: O significado do termo “coco”; as origens geográficas, e; as origens étnicas. Iniciamos o capítulo com uma breve definição do que é o coco segundo o aporte teórico, sobre o qual teceremos nossas considerações. Partindo de discussões mais amplas sobre o tema dos cocos chegaremos em um nível mais local, em busca das características peculiares do Coco de Roda Novo Quilombo, contando neste momento com acadêmicos (AYALA & AYALA: 2000; RAMOS: 2007), mas também com entrevistas semiestruturadas⁹ com diversos integrantes do Coco.

1.1. Mas afinal, o que é o coco?

São muitas as dúvidas e as discussões que perduram sobre as origens do coco, sendo muitos os folcloristas, eruditos e historiadores, que dedicaram seus estudos à esta manifestação artístico-popular. Mas afinal: o que é o coco? Este problema complexo demanda pesquisas extensas e pacientes por trazerem questões profundas que entrelaçam mestiçagens étnicas¹⁰ à necessidade de estar em movimento nessa grande teia de relações, trocas e conexões, chamada coletividade.

Segundo Aloisio Vilela (1980), nas trilhas de Câmara Cascudo, coco é canto que tornou-se dança, nascido das cantigas de trabalho, dos negros no quilombo de palmares, estado de Alagoas (VILELA: 1980, p. 238). Câmara Cascudo (1984) define Coco como sendo um “canto-dança das praias e do sertão nordestinos.

⁹ Entrevistas com questões pré-definidas mas com uma abordagem flexível a partir dos rumos e temas que aparecerem durante a entrevista e de acordo aos interesses e vontades, também, dos entrevistados.

¹⁰ A questão da mestiçagem paira sobre as diversas interpretações clássicas da sociedade brasileira (HOLANDA: 2004; CHAUÍ: 2007; FREYRE: 1996). Ficamos com Darcy Ribeiro que definiu a sociedade brasileira como um “povo novo” por suas características de mestiçagem. Disse: “(Povo) Novo porque surge como uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiça, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos. Também novo porque se vê a si mesmo e é visto como uma gente nova, um novo gênero humano diferente de quantos existam. Povo novo, ainda, porque é um novo modelo de estruturação societária, que inaugura uma forma singular de organização socioeconômica, fundada num tipo renovado de escravismo e numa servidão continuada ao mercado mundial. Novo, inclusive, pela inverossímil alegria e espantosa vontade de felicidade, num povo tão sacrificado, que alenta e comove a todos os brasileiros.” (RIBEIRO: 1995, p. 19)

Cantado em coro o refrão que responde aos versos do *tirador* de coco ou coqueiro.” (CASCUDO: 1985, p. 237). Mario de Andrade, por seu turno, define coco como sendo um termo utilizado para nomear diversas formas populares das artes do tempo, em que música, poesia e dança estão intimamente relacionadas. (ANDRADE *apud* AYALA & AYALA, 2000, p.56). Já Arthur Ramos (2007), descreve coco desta forma: “uma dança de conjunto, como o jongo (no estado do Rio) e o samba (Pernambuco), [quando] se formam grandes rodas onde homens e mulheres que cantam em coro, batem as mãos em tempo, e dançam com o corpo” (GALLET *apud* RAMOS: 2007, p.110).

Altimar Pimentel (1992) e Maria Ígnez Ayala e Marcos Ayala (2000) reiteram a dimensão da dança, do canto e do espírito comunitário. Aquele descreve o coco como uma dança aberta cujo espírito de camaradagem comunitária contagia homens, mulheres e crianças. (PIMENTEL: 1992, p. 33), estes últimos assim explicam: um canto acompanhado apenas por palmas e batidas dos pés; canto acompanhado de pandeiro ou ganzá; texto escrito quando acompanha a literatura de folhetos; dança acompanhada por versos cantados ao som de bumbos, ganzás, e percussão. Ainda, estes pesquisadores alertam e adicionam à todas as definições aqui feitas que são cantos integrados aos cultos religiosos afro-brasileiros. (AYALA & AYALA: 2000, p 13).

O termo coco designa assim ao mesmo tempo um ritmo e uma dança. Dessas duas vertentes derivam combinações de elementos, dando origens à grande variedade de cocos existentes. Entre as variações de coco encontradas no decorrer desta pesquisa, estão catalogados: o coco de roda, coco de embolada, coco de zambê, coco de linha, coco solto, coco virado, coco de engenho, coco praieiro e coco do sertão. Esta diversidade de cocos é observada nas investigações de Maria e Marcos Ayala (2000) como sendo frutos de uma mesma manifestação, apesar das variantes na nomenclatura dos cocos :

As diferenças de contexto, a natureza dos cocos (dança coletiva, canção ou canto em desafio), as várias formas poéticas e a diversidade de nomes (coco praieiro, coco de roda, coco de embolada), às vezes levam a supor que se trata de mais de uma manifestação cultural sobre a mesma denominação. (AYALA & AYALA: 2000, p.22)

No que diz respeito as classificações quanto ao gênero dos cocos os autores concordam (ANDRADE: 2002; AYALA & AYALA: 2000) com a dificuldade de enquadrar o coco em uma corrente delimitada, devido a fluidez das fronteiras e das terminologias “nativas” que por vezes não coincidem com aquelas elencadas pelos pesquisadores. O reconhecimento dos diferentes elementos formadores dos cocos, permitem possíveis classificações, que variam de autor ou de região onde o coco se manifesta. Na maioria das vezes esta classificação tende a ressaltar um dos elementos constituintes para dar nome ao gênero: coreografia (“coco de roda”, “coco virado”), a composição instrumental (“coco de zambê”, “coco de ganzá”, “coco de viola”), a estrutura poética (“coco de oitava”, “coco de décima”), o processo musical (“coco de embolada”, “coco de linha”) ou localização geográfica (“coco praieiro”, “coco do sertão”, “coco de engenho”) (PIMENTEL: 1992, p. 42). Compreender o “porquê” das classificações de gêneros de coco, torna-se uma tarefa complexa, devido a “vagueza metodológica”, uma vez que os autores estudados não deixam explícita as fontes desta classificação, nem as localizam como sendo denominações “nativas” ou criações próprias.

De toda forma, partindo das definições acima podemos concluir que o coco é um termo abrangente que designa múltiplas formas de uma mesma manifestação, que sob um mesmo nome/título, mesclam ritmo, dança e poesia, dando origens a incontáveis variações de uma única expressão popular germinada em ricos solos histórico-culturais brasileiro.

1.2. Origens geográficas

Partindo da catalogação de estudos acadêmicos sobre os cocos existentes na atualidade e dos estudos teóricos (CASCUDO: 1984; JÚNIOR: 2006; VILELA: 1980; PIMENTEL: 1992; AYALA & AYALA: 2000; RAMOS: 2007; BRANDÃO: 1949), notou-se uma recorrência desta manifestação cultural em quase todos os estados do Nordeste, com uma menor incidência no estado da Bahia e Sergipe. Notou-se também a presença do coco na região Norte, o que caracteriza o coco como sendo uma manifestação do Norte e Nordeste, devido a sua popularidade e maior incidência nestas regiões.

Câmara Cascudo no *Dicionário de Folclore Brasileiro* (1984) nos conta que o estado de Alagoas, de extensos coqueirais, reivindica com fundamento a prioridade do coco dançado, sem deixar de notar a extrema popularidade da dança na Paraíba e no Rio Grande do Norte, em oposição ao estado da Bahia que “não manteve o coco no mesmo nível de divulgação e simpatia”. (CASCUDO: 1984, p. 237),

Outros autores (PIMENTEL: 1992; DUARTE 1974) são precisos ao apontar o estado de Alagoas como o berço do coco, de onde originou-se e difundiu-se para os demais estados brasileiros, chegando a afirmar que “a origem alagoana do Coco na sua antiguidade são indiscutíveis” (DUARTE: 1974, p. 34). E traça assim um roteiro hipotético do surgimento desta dança:

A dança do coco teria sua origem mucambeira, vindo dos mucambos palmarinos, em plena zona da mata, dali para as senzala e os terreiros dos engenhos. Espalhou-se, procurando os pontos de aglomeração de cor e fixando-se nestes ganhou assim todas as zonas de influência negra. Realizou, a seguir, sua ascensão social, escalando as diversas camadas e, afinal, passando a ser também dança de brancos nos salões. (DUARTE: 1974, p. 34).

O coco alagoano obteve aceitação por parte das classes sociais mais abastadas, sendo dançado em salões da alta sociedade alagoana durante o século XIX. Duarte cita a edição de 14 de novembro de 1829 do *Diário de Pernambuco*, como sendo a primeira referência escrita do Coco-dança. Transcreve: “um mulatinho alegre, dançador, deslambido, descarado, que não tivesse dúvida em quebrar o coco, e riscar o baiano, com uma poucas negra cativas no meio de uma sala perante mais de 20 pessoas sérias” (DUARTE: 1974, p. 34).

Aloisio Vilela (1980), conhecedor profundo desse folguedo popular, nos informa que depois de inúmeras investigações, recolheu em Viçosa, sua cidade natal, localizada no estado de Alagoas, uma tradição que prova a origem negra do coco e seu nascimento no Quilombo dos Palmares. Segundo o autor:

Como toda gente sabe, as palmeiras, principalmente a Pindoba, existiam em grande abundância. Os negros iam em busca do coco tanto para comer a polpa dos que estavam maduros como para retirar a amêndoa, chamada *cocomba*, dos que estavam secos, Mas para retirar essa *cocomba* os negros sentavam-se no

chão, colocavam o duro coco seco sobre uma pedra e batiam com outra até que ele rachasse. (VIVELA: 1980, p. 30)

Lindoso (2005) levanta a hipótese de que destes trabalhos monótonos e cansativos nasceram *vissungos*¹¹ e cantigas de trabalhos, as quais agregaram, para desentorpecer as pernas das duras horas trabalhadas, fortes sapateadas, sendo daí que surgiram cantiga e dança.

Nas leituras dos relatos sobre as possíveis origens geográficas dos folcloristas, baseado em suas observações, transcrições, e nos relatos dos viajantes estrangeiros que escreveram sobre os costumes brasileiros, detectamos um processo de ideologização do coco, principalmente no que diz respeito a origem geográfica do coco. Maria Ignez Ayala (2000) identifica nas hipóteses sobre a origem geográfica do coco um viés “regionalista”, calcado mais em especulações: “que mais parecem preocupadas em encontrar uma origem dentro da região, neste caso, Alagoas”, o que segundo a historiadora demonstra em alguns casos matizes ufanistas que fazem referência a uma matriz provinciana e ideológica. (AYALA: 2000, p. 28)

Os ideologismos citados por Ignez Ayala podem ser compreendidos como uma maneira que os teóricos encontraram de valorizar a riqueza cultural de seu território, “local onde supostamente nasceu o coco, mas que revelam uma relação direta com o tema da cultura popular e sua associação à identidade nacional, constante preocupação dos eruditos do século XIX do campo folclorista” (VILHENA: 1997, p. 23)¹²

De toda forma, é importante reconhecer a importância dos registros, descrições e das hipóteses formuladas pelos estudiosos do folclore, que embora não tivessem métodos de precisão científica nas coletas das informações, possibilitaram a ampliação dos horizontes nos estudos sobre o coco, sobretudo, na região nordeste.

¹¹ De acordo com a professora Sonia Queiroz, da Faculdade de Letras, diretora de Ação Cultural da UFMG, o vocabulário do português brasileiro já registra a palavra “vissungo” com o significado de canto de tradição africana. Ela esclarece, porém, que a palavra banto derivada do “umbundo” – língua falada no sul de Angola – que quer dizer simplesmente canto. (QUEIROZ, 2008, p.34)

¹² Segundo alguns estudos das manifestações artísticas coletivas brasileiras uma preocupação com a “identidade nacional” iniciou-se no século XIX, num momento pós-independência, quando intelectuais começaram a pensar sobre a nossa nacionalidade, buscando diferenciar nosso país, nosso povo, de culturas que tiveram importância em nosso processo de formação. (NEVES: 1995, p. 12)

1.3 Origens étnicas

*recolho a língua do meu povo e transformo a sua poesia em
poesia*

Graça Aranha, 1999, p. 23

É unânime nos autores estudados o reconhecimento quanto a influência africana presente no coco. Essa influência tem como nascedouro as crenças, tradições e instituições religiosas dos diferentes povos africanos trazidos contra a sua vontade ao continente americano para servirem como força de trabalho nos engenhos de produção de açúcar, nas lavouras de café, algodão, nas minas de extração de ouro, etc. (MOURA: 2012) Esse deslocamento forçado, é considerado pelos autores como a maior migração transoceânica realizada por um povo na história da humanidade (SANTOS: 2012; MELO: 2012), tendo como o número total de escravos levados da África para as Américas aproximadamente 12,5 milhões.¹³ O comércio humano utilizou-se das populações de diferentes regiões africanas¹⁴, como podemos ver na figura abaixo, que passaram a ser comercializadas como a mão-de-obra, fator que impulsionou a economia e o desenvolvimento do capitalismo industrial nas colônias e nas metrópoles europeias. O africanista Clovis Moura, em seu livro *Rebeliões nas Senzalas*, sintetiza:

Desde muito cedo, o Continente Negro foi vítima das nações em fase de expansão capitalista. As populações africanas passaram a ser mercadoria de exportação. Como as principais nações haviam transformado o tráfico em empresa comercial supridora da mão-de-obra, os produtores das colônias tinham de estar subordinados, direta ou indiretamente, ao supridor de escravos, ou seja as empresas de tráfico de escravos. (MOURA: 2012, p.19)

¹³ Dados de 1801 a 1862, obtidos do estudo *The Trans-atlantic slave trade data base*, da universidade de Cambridge. Disponível em: <<http://www.slavevoyages.org>> Consulta: 14/09/2016

¹⁴ A África Ocidental e a África Centro-Ocidental foram as regiões que forneceram a maioria dos escravos transportados em todos os períodos do tráfico de escravos transatlântico. Disponível em: <<http://www.slavevoyages.org>> Consulta: 14/09/2016

condições eram inumanas, indignas e nos demonstram até que ponto os seres humanos podem chegar ao tratar seus semelhantes:

Nenhum europeu - fosse condenado, servo temporário ou imigrante livre miserável - jamais foi submetido ao ambiente que recebia o escravo africano típico no momento de embarque. Eram separados por sexo, mantidos nus, amontoados, sendo os homens acorrentados por longos períodos. Nada menos do que 26 por cento das pessoas a bordo eram classificadas como crianças, um índice do qual nenhuma outra migração anterior ao século XX sequer se aproximou. (ELTIS: 2007, p.1)

Nos porões dos navios negreiros, homens, mulheres e crianças, negros de muitas origens étnicas e culturais do continente africano, vieram para o Brasil. Neste tráfico também vieram reis, rainhas, sacerdotes e sacerdotisas de diferentes etnias africanas. Estes eram detentores e detentoras, guardiões, do conhecimento sagrado das instituições religiosas, dos mitos de formação, do culto aos seus ancestrais e do culto aos seus deuses através da música, dança, canto e poesia. É a partir destas manifestações (a um só tempo culturais, linguísticas, religiosas) que estes povos participam, celebram e enriquecem o espetáculo cósmico. É pelo canto, pela dança e pelo gesto, principalmente, que se comunicam com suas divindades e agem sobre os homens, animas, a natureza, enfim. Confirma Ramos:

a dança e a música que os africanos introduziram no Brasil tiveram uma origem religiosa e mágica. Surgiram dos templos fetichistas e das cerimônias rituais da vida social. A música e poesia, intrinsicamente ligadas ao gesto e a dança, saem da encantação mágica nos ritos religiosos e sociais. (RAMOS: 2007, p.103)

Além de levarem consigo para o Novo Mundo seus costumes, línguas, valores, levaram também os cultos aos deuses e deusas, ritos e crenças que desde os porões dos navios negreiros eram invocados através de cânticos, toques e danças. Eram compreendidos pelos colonizadores, via de regra, como espetáculo exótico, exercício de negros ou música profana de incitação à violência, mas os cantos, toques e danças funcionavam como louvação aos deuses e antepassados, como trocas de informações e transmissão de mensagens. Já em solo brasileiro e no âmbito do subjugo do trabalho essas manifestações religiosas-culturais serviram,

outrossim, para o planejamento de rebeliões e fugas: utilizavam-se de palavras e metáforas imperceptíveis ou incompreensíveis aos seus algozes ou algum estranho que estivesse próximo. (SANTOS: 2012, p. 45)

Ainda que o navio negreiro tenha sido um dos mecanismo de dizimação cultural e de violações extremas, ele proporcionou o estabelecimento de relações interculturais entre os diferentes povos, o que de certa forma foi de extrema importância para garantir a sobrevivência dos diversos grupos africanos recém-chegados no Brasil, como nos explica Milton Santos: “o navio negreiro proporcionou, de certa maneira, o encontro de diversos povos e o início de uma troca de conhecimentos e práticas culturais, geradas, provavelmente, pelas condições e pela necessidade de compreensão acerca de qual seria seu destino.” (SANTOS: 2012, p. 23).

O que nos leva a refletir que desde muito cedo, nos ventres dos navios negreiros, diferentes povos africanos - povos muitas vezes de etnias inimigas - com idiomas, hábitos, costumes e religiões distintas, possuindo em comum além dos ritos fetichistas totêmicos¹⁶ a infelicidade de estarem reduzidos à escravidão, foram sendo obrigados a conviver, trocando e sofrendo influências mútuas, que dariam origem à novas práticas sociais e religiosas no Novo Mundo. E tendo sobrevivido a travessia atlântica e fixado morada enquanto escravos em solos ibero-americanos, seriam obrigados “diante das contingências que viriam daí por diante, a negociar com os poderes dos dominantes (Igreja e senhores de escravos) e a dialogar com as culturas indígenas da nova terra”. (SANTOS: 2012, p.11) Encontraram, assim, formas e estratégias para aproximar suas divindades e reelaborar seus mitos, ritos e instituições religiosas. Destarte, isto nos conduz à reflexão de que além das tradições culturais e religiosas africanas, as manifestações culturais afro-brasileiras que permanecem vivas no Brasil trazem incorporadas, em graus variáveis na sua composição, elementos ameríndios, europeus, muçulmanos. Sendo instituições

¹⁶ “São clãs ou etnias que se relacionam com a força originária e primordial dos animas. Ex: clã do leopardo, da serpente, da tartaruga.” (RAMOS: 2007, p. 89)

dinâmicas, se transformam de acordo com as circunstâncias socioculturais, ambientais, religiosas advindos do entorno e do convívio intercultural:

O estabelecimento dessas relações possibilitou às populações negras de diáspora, a formação de uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como africana, ameríndia, ou caribenha, mas todas elas ao mesmo tempo. Trata-se da cultura do Atlântico Negro, uma cultura que pelo seu caráter híbrido não se encontra restrita a fronteiras étnicas ou nacionais (...) Permanecendo viva no imaginário dos africanos e de seus descendentes no Brasil. (MELO: 2012 , p. 23)

Muitos autores consagrados na literatura (CARNEIRO: 1974; VILELA: 1980; PIMENTEL: 2005) defendem que o Coco de Roda é resultante dessa combinação, desse contato *intercultural*¹⁷, cuja ascendência negra do coco mescla-se com elementos indígenas e portugueses. Estes autores defendem a idéia do coco como uma manifestação híbrida que contempla a um só tempo os ritmos e danças do continente africano, as danças populares nativas do Brasil e os bailes trazidos pelos colonizadores portugueses. O coco seria, então, o produto de uma síntese entre danças supostamente mais antigas, mas que podem ter coexistido em alguma época, são elas fundamentalmente: o batuque, o samba e o baiano.

O termo *batuque* segundo diversos autores (RAMOS: 2007; CASCUDO: 1984; SANTOS: 2012), tem sua origem portuguesa, derivando da palavra “bater”. *Batuque* é uma denominação genérica para todas as danças de negros da África, em que tem em comum a utilização de instrumentos membranofones¹⁸ (tambores), e a forma-dança da umbigada (a qual discutiremos mais adiante). Pelo fato da grande maioria dos portugueses desconhecer os idiomas africanos, isso os impedia de reconhecer nomes específicos dado as muitas danças, todas elas manifestações musicais (com a presença do tambor e da umbigada), logo, elas ficaram conhecidas genericamente pelo nome de *batuque*. Vindas primordialmente de Angola, Congo e Luanda essas danças aconteciam em círculos, onde homens e mulheres,

¹⁷ Termo utilizado por Emerson Melo que denota o contato, a troca de conhecimentos e práticas culturais, geradas pelas relações, convivência, aproximação e diálogo entre os africanos de diferentes etnias, os ameríndios e os portugueses.

¹⁸ Membranofono: “MÚS. Diz-se de ou qualquer instrumento cujo som é produzido pela vibração de uma membrana ou pele esticada num suporte, a qual pode ser diretamente percutida com baquetas ou com os dedos, ou friccionada etc (p. ex., os tambores em geral)” (HOUAISS: 2001, p. 1890)

executavam os passos, em ritmo marcado com palmas e instrumentos de percussão. Ou como relata Ramos:

Segundo uma descrição de Alfredo Sarmiento, em Luanda e outros distritos de Angola, o batuque consiste também em um círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou uma preta, que, depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chama de semba, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo, substituindo-o. (RAMOS: 2007,p.108)

O batuque se apresenta a partir de quatro tipos gerais: a dança de umbigada, dança de pares, dança em fileira e dança de roda. (CARNEIRO: 1974). O batuque também é identificado pelo autor como uma luta africana, similar a capoeira, onde um par de jogadores disputa no centro de uma roda inferindo golpes com a perna: “Haviam golpes interessantíssimos, como a *encruzilhada*, em que o atacante atirava as duas pernas contra a perna do adversário”. (CARNEIRO: 1974, p. 223) Assim: “todo o esforço dos lutadores era concentrado em ficar de pé, sem cair. Se, perdendo o equilíbrio, o lutador tombasse, teria perdido, irremediavelmente a luta”. (idem)

As rodas de batuque se realizavam sempre aos domingos ou nos dias de festas ao ar livre, como natal, ano-novo, datas festivas, carnaval e era quase inevitável que acabassem em barulho, bofetada, pauladas. Quando a roda de batuque “esquentava”, e a policia chegava, as mulheres dos batuqueiros entravam na roda dançando para despistar a polícia. Os instrumentos mais frequentes usados nas rodas de batuque eram o ganzá, o pandeiro e o berimbau.

Dentro do *batuque* estava contido o samba ou samba de umbigada, que Carneiro (1974) apresenta numa abordagem classificatória em diferentes estados do Brasil agrupadas no que ele denominou de sambas de umbigada. Esses sambas de umbigada caracterizam-se por um gesto de encontro de umbigos, uma vênica, um convite para iniciar e finalizar a dança: “assim os sambas de umbigada referem-se ao conjunto de manifestações caracterizadas pela presença da umbigada ou a menção desse gesto, característica de danças lúdicas amorosas banto-africanas” (CARNEIRO *apud* SILVA: 2017, p.148)

A síntese se completa com a presença do ritmo/dança de nome *baiano*, considerado também como um espécie de samba que, por designações regionais ou

influências desta ou daquela tribo negra ou contato indígena, trouxeram características que as diferenciavam, seja na maneira de dançar, nos instrumentos utilizados ou nos versos dos poemas. Neste caso a diferença mais notável reside no fato de duas pessoas ocuparem o centro da roda e no uso da viola. O baiano é assim definido:

O baiano é dança e música ao mesmo tempo. Os figurantes em uma toada certa tem a facilidade do improviso em que fazem maravilhas, e os tocadores de viola vão fazendo o mesmo, variando tons. Dados muitos giros na sala, aquele par vai dar uma embigada noutro que se acha sentado e este surge a dançar. O movimento se anima, e, passados alguns momentos, rompem cantigas populares e começam os improvisos poéticos. (RAMOS: 2007, p.109)

Todas estas considerações nos levam ao entendimento que o coco é uma forma de batuque, que tem nas ramificações do samba e do baiano características bastante semelhantes: a disposição em roda dos participantes, as palmas, os instrumentos e um momento em que se escolhe, através do gesto principalmente da umbigada, uma pessoa para ocupar o centro a roda. Enquanto isso a dança é acompanhada pelo canto de um solista, respondido pelo restante dos participantes, sendo ambos provenientes dos batuques africanos. Ao longo da história, esses gêneros vão sofrendo gradualmente transformações, sendo influenciados pelo contexto geográfico, social, cultural, até que pouco a pouco vão adquirindo a configuração atual.

Identificar com precisão as origens étnicas do coco é uma tarefa de difícil resolução. Isso se deve, em primeiro lugar, à destruição dos documentos históricos da escravidão, realizada institucionalmente através da circular número 29 de 13 de maio de 1891, data oficial da libertação dos escravos. Circular esta que fora emitida pelo então Ministro da Fazenda Ruy Barbosa. (RAMOS: 2007) Com os arquivos alfandegários destruídos os historiadores encontraram dificuldades em realizar suas investigações com precisão científica, sendo seus resultados falíveis e muitas vezes imaginários. (RAMOS: 2007, p. 03). Em segundo lugar a dificuldade se dá em função dos profundos entrelaçamento dos elementos étnicos, que fusionaram-se biológica e culturalmente em solo brasileiro. O que amplia o grau de dificuldade ao compreendermos que não basta estudar “uma raça” negra, mas “vários” tipos de

negros, etnias, equação que deve ser considerada igualmente para o branco e para o índio. (RAMOS *apud* VIANNA: 2001, p. 24).

Não obstante, é possível identificar dois grandes grupos étnicos-linguísticos introduzidos no Brasil: os sudaneses e os bantos¹⁹. Os sudaneses foram introduzidos inicialmente nos mercados de escravos da Bahia, de lá espalharam-se para a região do Recôncavo baiano, e posteriormente para outras partes do Brasil. Os Bantos foram introduzidos, principalmente, em Pernambuco, estendendo-se para o estado de Alagoas, Rio de Janeiro e Maranhão, e de lá para outros pontos do Brasil. (RAMOS: 2007, p. 26) Analisando os mapas das migrações étnicas africanas, da incidência do coco no Brasil, e do mapa geográfico das etnias indígenas, percebemos que os estados em que o coco possui uma presença marcante, tem como componente predominantemente étnico Banto, e indígena das tribos Tupi e Tabajaras. Seria então o coco síntese de danças dos Bantos, das danças dos índios Tupis, tabajaras e das danças portuguesas? Seria por essa razão que explica-se a quase inexistência do coco na Bahia, já que esta foi predominantemente povoada pela etnia sudanesa? Arthur Ramos (2007) nos explica:

Tomando nomes regionais, nos vários estados, nos vários Estados do Brasil, amalgamando-se com outras danças de origem europeia e ameríndia, as danças negras tornam-se de difícil discriminação para o etnógrafo. Progressivamente vão perdendo o seu caráter puro, de origem. Adquirem novos aspectos e tomam novas denominações (...). Ainda outras, misturadas com danças de procedência europeia e ameríndia, tomam novas significações, tornando quase impossível o reconhecimento dos seus elementos de origem. (RAMOS: 2007, p. 109)

Não cabe no âmbito desta pesquisa aprofundar-se neste problema, mas compreender que o coco, é uma manifestação cultural genuinamente brasileira, com elementos marcantes africanos, cujo o motivo primitivo são encontrados nas danças de roda vindas da África, de onde surge um dançador, que vai para o meio do círculo, executando passos, movendo o corpo, em evoluções individuais ou aos pares, ao ritmo de palmas e dos instrumentos de percussão (ganzá, zabumba ou

¹⁹ Os Bantos são um conjunto de povos que habitavam a África Central nas regiões que hoje compreendem Angola, Congo, Gabão e Cabinda. Apesar das diferenças étnicas, esses povos compartilhavam o mesmo tronco linguístico: eram falantes das línguas bantos.

bumbo, zambê ou pau furado, caixa ou tarol). A sua dança acaba (em certo sentido) quando se dirigem com uma umbigada à roda, escolhendo aquele que lhe há de suceder, no centro do círculo, além da presença do ritmo singular e o canto com estrofes seguidas de refrão desenvolvido pelo solista e pelos dançadores. Elementos que segundo Ignez Ayala, “aparecem também no batuque, no jongo, no samba de partido alto, no samba de roda da Bahia.” (AYALA & AYALA: 2000, p. 23)

Os elementos indígenas identificados no coco seriam: o musical - ritmo sincopado de origem indígena; e o coreográfico - passo a lateral, ora à direita, ora à esquerda e que procede da dança indígena chamada *tucanaíra*. (LINDOSO: 2005, p. 295). As influências lusitanas segundo o autor provém dos autos populares, folias e dos bailes pastoris, trazidos ao Brasil pelos fins do século XVI, e que em pouco tempo tomaram uma feição própria. Dançados desde início nas casas de família, onde se armavam presépios, os pastoris passaram a constituir um misto de auto sagrado e profano. (PEREIRA *apud* RAMOS: 2007, p. 60). Segundo nossos interlocutores da Comunidade do Ipiranga (Conde), o coco é uma dança africana, denominada com orgulho como sendo “coisa de negro”. O coco era dançado e cantado pelos escravos nas senzalas, que utilizavam esta celebração, também como forma de comunicação entre eles. Segundo Ana Rodrigues, as letras cantadas do coco traziam mensagens escondidas, decifradas apenas pelos que participavam da dança. Ana Rodrigues, matriarca do coco do Ipiranga, nos conta:

Eu acredito que o coco era cantado nas senzalas, eu tenho essa crença muito forte dentro de mim que ele foi cantado nas senzalas. Por exemplo a gente tem um coco que diz assim: quati lêlê quá quá, cheguei agora quá quá, com pé na meia outro de fora. Então esse coco traz pra mim uma crença de que o nego queria passar um recado pro outro e não queria que o senhor do engenho soubesse, então um pé na meia outro de fora, quer dizer que ele está desconfiado com alguma coisa que está acontecendo ali. Então eu tenho isso na mente de que é uma coisa que veio dos negros que veio dos escravos pra se comunicar, e a maioria dos cocos é preciso ler nas entrelinhas, é preciso descobrir o que ele quer dizer. (Ana Rodrigues, 2016)

Os poemas presentes nos cantares do coco de roda narram histórias do passado, como lutas, façanhas, proezas vividas por seus antepassados e vividas no cotidiano da comunidade, o que torna estes cantares um apreciado segmento de

narração oral de suma importância na retenção de uma memória coletiva. Estes poemas cantados são relatos orais, que depois de cantados se tornam anônimos e coletivos, sintetizam aportes culturais que coexistem no tempo e no espaço, e se repetem de povoado em povoado, de região a região, em diferentes grupos de coco. Maria Ignez e Marcos Ayala (2000), nos revelam que alguns versos e melodias foram encontrados com um intervalo demais de sessenta anos, em locais distantes uns dos outros, o que confirma as migrações sonoras e poéticas em diferentes regiões, cantadas e recantadas por diferentes grupos de coco, além da “existência de pontos de contato entre diferentes manifestações de cultura e seus integrantes”. (AYALA & AYALA: 2000, p. 10)

Ana Rodrigues, se refere a um coco antigo, do qual não se tem conhecimento preciso sobre a sua procedência, nem sobre sua autoria, considerado por ela como o hino do coco e composto numa época em que os negros escravizados eram submetidos a trabalhos pesados, castigados, maltratados, mas no momento em que se formava o coco de roda, o espaço era delimitado como território inacessível aos brancos. Ana Rodrigues relata:

Tem cocos antiguíssimo que a gente não sabe como chegou na comunidade, e alguns historiadores disseram que eles vieram de Palmares. Como ele chegou aqui a gente não sabe; ou alguém veio de lá pra cá, ou alguém foi de cá pra lá, eu não sei, eu sei que a gente canta. Tem um que a gente chama do hino nacional do coco de roda que é um que diz:
*samba nêgo, branco não vem cá,
 se vier, pau é de levar,
 negro rachar o pé de tanto sapatear,
 de dia vai pro acoite de noite vai batucar,
 nego trabalhava muito e comia bem pouquinho,
 apanha de chicote carregando sinhozinho,
 samba nêgo, branco não vem cá.* (Ana Rodrigues, 2016)

O interessante é que o mesmo coco, com pequenas variações na letra, é reconhecido e descrito por Arthur Ramos (2007) como um auto de *sobrevivência*²⁰

²⁰ Segundo Artur Ramos o conceito de sobrevivência se refere à conservação dos elementos pré-lógicos contidos nos mitos africanos, que passaram como fragmentos de uma memória mítica longínqua a formar o folclore brasileiro. Os grandes mitos são esquecidos, e em seu lugar, sobrevivem entidades heroicas como Xangô, deus do raio, ou maternais como Iemanjá, que “passam a manter contato estreito com a imaginação popular, contato mágico e algo familiar, pois sobrevivem como símbolos de complexos individuais”. (RAMOS: 2007, p. 21) O folclore é considerado pelo autor, como uma sobrevivência emocional, nascida conservação de elementos pré-lógicos que persistiram no esforço das culturas pela sua afirmação conceitual. “Uma civilização puramente lógica, despida de ritmo mítico-emocional, é inconcebível. Há uma persistência de elementos pré-lógicos que imprimem

histórica, não da África, mas da própria história dos negros do Brasil. Esse auto leva o nome de quilombo, festejado em Viçosa e Pilar, cidades de alagoanas, relembrando o feito de Palmares. São dois autos de quilombos descritos com detalhes pelo autor, ambos consistem em uma representação teatral, contendo em seu enredo a presença de reis, rainhas, servos, índios. Nesta representação dançavam ao som de *adufos*, *mulungus*, pandeiros e ganzás cantando, o mesmo coco citado por Ana Rodrigues. Nas palavras de Artur Ramos (2007):

No brinquedos dos quilombos a que eu assisti, em pequeno, na cidade do Pílas (Alagoas), havia uma cena inicial das danças dos negros, com muitos cânticos, de que guardei os seguintes:

Folga negro
Branco não vem cá
Se vié
O diabo há de levar

Folga negro
Branco não vem cá
Se vié
Pau há de leva

Folga parente
Caboclo não é gente (RAMOS: 2007, p. 53)

Estes versos exprimem os sentimentos de liberdade que os escravos fugidos dos engenhos possuíam quando entoavam seus cânticos na segurança da sua cidadela, e o sentimento de ódio, que provém das represálias indígenas aos saques que os negros eram obrigados a fazer nas aldeias vizinhas para poder sobreviver, o que originou, naturalmente represálias por parte dos indígenas. (RAMOS: 2007, p. 54). Outro fato histórico que incitou a disputa entre africanos e ameríndios, foi a expedição organizada pelo governador da capitania, D. Pedro de Almeida, a qual participaram juntos índios e soldados. O que teria “originado essa denominação desprezível de caboclos aos seus inimigos perseguidores, e que ficou sobrevivente nos versos”. (RAMOS: 2007, p. 55).

uma coloração específica às várias formas de cultura. É o caso do folclore negro no Brasil, no referente às sobrevivências mágico religiosas” (*idem*)

Pode o coco de roda, ser uma sobrevivência dos autos de quilombo, que se diluíram no imaginário popular restando apenas o festejo? Esse festejo seria então o coco de roda?

No Brasil, os negros se apropriaram dos velhos autos populares trazidos pelos colonizadores, re-significando ou “aproveitando-lhes a tessitura para contar sua própria história.” (RAMOS: 2007, p. 31). Estes autos populares conhecidos pelo nome de Congos, eram “sobrevivências” da festas dos Reis Congos, representações da coroação de monarcas africanos nas terras de origem, que foram se fragmentando progressivamente, perdendo sua pureza temática de origem, até que permanecem apenas alguns de seus elementos. A estes elementos, se agregaram outros novos de procedência europeia, ameríndia, fundindo-se entre si, sofrendo modificações do meio, gerando novas confluências, significações, transfigurações étnicas²¹, novas expressões linguísticas, artísticas, novas religiões, novas formas de resistir, criando assim uma nova identidade étnica, a identidade brasileira.²²

1.4 Pisando forte: O coco de Roda do Novo Quilombo

O coco de roda é uma tradição que faz parte da vida da comunidade do Ipiranga localizada no município do Conde, litoral Sul da Paraíba, a aproximadamente 22 km da capital João Pessoa. Sendo uma comunidade rural como podemos visualizar nas figuras abaixo, é composta por aproximadamente 120 famílias, obteve 2006 a certidão expedida às comunidades remanescentes de quilombo (CRQS), pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) no ano de 2006.

²¹ Conceito criado por Darcy Ribeiro que significa: processo pelo qual os povos surgem, se transformam ou morrem. (DARCY: 1995, p 17)

²² “Nós, brasileiros, nesse quadro, somos um povo em ser, impedido de sê-lo. Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos oriundos da mestiçagem viveu por séculos sem consciência de si, afundada na ‘ninguendade’. Assim foi até se definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros. Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino.” (RIBEIRO: 1995, p. 45)

Figura 5 – Cotidiano do Quilombo do Ipiranga



Fonte: elaborado pelo Autor

Figura 6 – Dia de reunião da Associação de Moradores do Ipiranga



Fonte: elaborado pelo Autor

O coco de roda da comunidade do Ipiranga além da presença marcante do canto, da música e dos instrumentos percussivos, o coco de roda é sempre acompanhado pela dança, pela coreografia (que consiste em dar dois passos e marcar pisando forte no chão com o pé direito), pela presença coletiva que independe de gênero, classe social ou idade, pelo seu caráter festivo e pela presença da umbigada. Nos cocos dançados é o coletivo que predomina. Para que a dança e o canto se manifestem é necessário a presença coletiva para tirar os cocos, responder a música dentro da roda de dançadores, tocar os instrumentos, gente que saiba os passos que caracterizam a dança e estejam dispostas a entrar na roda. (AYALA & AYALA: 2000, p. 22).

No Coco de Roda do Novo Quilombo participam homens, mulheres e crianças, somando um total de dezesseis pessoas que compõe o grupo fixo (núcleo duro). Sem embargo, nota-se a presença marcante de mulheres no grupo, que segundo Ana Rodrigues assumiram uma posição de liderança na organização das atividades. Os integrantes do coco utilizam uma vestimenta própria como vemos na imagem abaixo, conferindo-lhes identidade e caracterizando-os como integrantes do grupo Novo Quilombo.

Figura 7 – Integrantes do Coco de Roda Novo Quilombo com suas vestimentas



Fonte: acervo pessoal de Ana Rodrigues

Esse figurino é composto por uma camisa que trás como emblema um símbolo que retrata duas mãos unidas: uma negra e outra branca. O desenho, segundo depoimento de Ana Rodrigues, representa os povos (brancos, negros e índios) que habitavam a região, e que colaboraram para a formação do povo brasileiro, no qual os moradores da comunidade do Ipiranga estão inseridos. (NETO: 2013, p. 28) Além das camisas, as mulheres do grupo usam saias com padrões florais, e ornamentos de flores enfeitando os cabelos. Os homens vestem calças brancas ou shorts sem estampas, e ambos dançam com os pés descalços, como podemos ver na figura abaixo.

Figura 8 - Os pés descalços na dança do Coco de Roda do Novo Quilombo



Fonte: elaborado pelo Autor

Segundo depoimentos dos integrantes do grupo, o uso do sapato e de sandália foi experimentado em algumas apresentações, mas ao dançar calçado, não se obtinham os mesmos resultados que ao dançar com os pés descalços. Explica Rodrigues:

Dançar descalço foi uma decisão do nosso grupo. Primeiro porque a gente acha que dançando com os pés descalços, a gente dá um tom de igualdade, de harmonia entre as pessoas, porque todo mundo tá igual, na mesma condição, ninguém é maior, ninguém é melhor, tá todo mundo igual ali. A outra coisa é o tom dos

instrumentos, a gente sente o tom dos instrumentos nos pés e a energia que vem da terra, que pra gente é o mais importante. A gente já dançou em locais que quando terminou a roda a gente estava com os pés sangrando, então pensamos em comprar sandálias para que aonde a gente for dançar usar, mas eu não consigo dançar de sandálias, só consigo batendo os pés no chão. (Ana Rodrigues, 2016)

A partir das observações no trabalho de campo com o Coco de Roda do Novo Quilombo foi possível subdividir o coco de roda em três segmentos complementares: cantadores/tocadores, dançantes e participantes. Geograficamente esses três grupos ficam separados e compõem o ambiente da festa. O primeiro grupo se responsabiliza pela música e pelo canto, caracterizado pela figura do cantador ou cantadora, aquele(a) que diz primeiro o que deve ser repetido pelo coro. “A estruturação de canto funciona como um jogo, um exercício de perguntas e respostas, sendo a primeira parte individual e a segunda parte coletiva.” (SANTOS: 2012, p. 39) Os tocadores são os responsáveis pela execução dos instrumentos que compõem a sonoridade do coco de roda. Os instrumentos utilizados são: a zabumba, o bombo e o ganzá, os tocadores vão se revezando entre os instrumentos até a exaustão, dando lugar a outros que estejam dispostos a tocar. Bebidas alcoólicas, como a cachaça e a cerveja são consumidas como combustível da animação, nesse ambiente onde o toque sincopado, repetitivo, hipnótico, presente não apenas nas culturas africanas, torna-se um elemento rítmico estrutural, gradualmente caminham em direção ao transe, meio pelo qual se conecta com o sagrado. (SANTOS: 2012, p. 42) O segundo grupo é o grupo de dançantes que formam uma roda, posicionada na frente dos músicos, seus participantes, homens, mulheres e crianças, dançam girando a roda, batendo palmas e respondendo em coro a música iniciada pelos cantadores. No centro da roda duas pessoas executam uma disputa simbólica dançada, que se inicia e finaliza com o movimento chamado de umbigada, que é o encontro de umbigos: “O coco de umbigada só acontece se tiver esse respeito, a roda acontecendo e os dois no meio. No centro acontece o encontro de umbigos, é no centro da roda que acontece esse encontro, essa disputa” (Ana Rodrigues, 2016). E o terceiro grupo, o dos participantes ou observadores que se posicionam fora da roda, ora observando, conversando entre si, consumindo as comidas e

bebidas, ora dançando soltos no ambiente, posicionados atrás do limite imposto pela roda.

A música do coco gira em torno de versos de fácil memorização e relatam histórias antigas ou do cotidiano da comunidade. Ao *coquista* cabe *atirar* o coco, e a roda responde em coro o refrão. É esse coro que “alimenta” com energia os tocadores e cantadores, que faz a roda girar com energia, pois como dizia a mãe de Ana Lúcia, antiga matriarca do coco, falecida em 2015, “coco mudo não serve pra nada.” Essa é uma metáfora que brinca com os dois sentidos do coco: o coco fruta - quando “mudo” ou sem água não serve para o consumo - ou, coco como expressão cultural – que quando mudo ou sem a presença da voz do coro para responder a música, também não serve para ser dançado.

Consideramos que o coco de roda do Novo Quilombo possui um caráter democrático, diferentemente de alguns outros cocos, como o de Zambê, onde apenas homens entram na roda para dançar. Qualquer pessoa independente de gênero, idade ou posição social pode participar entrando na roda, tocando os instrumentos, dançando e cantando. Inexiste um pré-requisito formal para se entrar na roda. Trata-se de um momento de festa “aberta”, que abriga, hospeda, onde os participantes se reúnem para cantar, dançar, interagir, namorar e brincar:

Nenhuma outra dança é mais aberta do que esta, nenhuma outra conserva o mesmo espírito de camaradagem comunitária do coco de roda. Homens, mulheres, crianças, aproximam-se, igualam-se maravilhosamente, cantando em coro a *resposta* do canto, formando a roda e trocando umbigadas. A noite se vai. A madrugada ainda os encontra felizes, democraticamente exaustos, cantando e dançando. (PIMENTEL: 2005, p. 33)

O Coco de Roda do Novo Quilombo realiza suas festividades no último sábado de cada mês. Nessa data Ana Lúcia, matriarca, organizadora do grupo e liderança da associação de moradores do Ipiranga, juntamente com sua família e membros da comunidade, transformam as ruas de barro do Ipiranga num território de festividade. Barracas e tabuleiros são montados para vender comidas e bebidas típicas feitas pelos moradores da comunidade, a iluminação especial pendurada nas árvores e bandeirolas nas casas, compõe o ambiente festivo. No Barracão do Coco, nome dado a estrutura construída

especialmente para a apresentação do coco de roda, considerado como o coração da festa, homens, mulheres e crianças, de todas as idades, etnias ou classes social, participam livremente da festividade, como podemos verificar na imagem abaixo, e se for do desejo, além de entrar na roda, para sapatear e trocar umbigadas, pode tocar o ganzá ou comandar o canto, em substituição ao 'tirador' que se cansou de cantar.

Figura 9 e 10 - Participantes em fervor na festa do Coco



Fonte: elaborado pelo Autor

Espontaneidade, alegria e participação coletiva são cruciais para seu acontecimento, que se estende madrugada adentro e acaba quando os primeiros raios de sol despontam no horizonte. Santos (2012), refere-se a festa como um território híbrido onde se mesclam os prazeres ligados a música, ao corpo em movimento e também ao sagrado:

O âmbito da festa, vale notar, não é tão somente o espaço dos prazeres e da diversão, mas também o das compensações das benesses dos ancestrais, dos pedidos, dos sacrifícios físicos impostos por vigílias, romarias, privações. As festividades de matriz africana assumem então um aspecto também religioso, codificados de modo que apresentem aquilo que se tem como toque da espiritualidade e, da africanidade. (SANTOS: 2012, p.38)

Apesar do caráter fundamental de brincadeira, de festa, de jogo, a manifestação revela uma imensa carga cultural e identitária, exemplos vibrantes de contiguidade, resistência e permanência de práticas construídas sobre bases de sustentação africana, indígenas e lusitana. Outro elemento presente é a política, pois, além de servir com um brincadeira, o coco de roda aborda e incide em questões políticas, sociais e heranças ancestrais. E como nos relata Ana Rodrigues (2016):

O coco do Quilombo do Ipiranga passa pela questão política, pela questão pedagógica, pela questão de organização de reconhecimento, de pertencimento. Leva de tudo um pouquinho. Através dessa festa a gente tem conseguido coisas que não teríamos conseguido aqui, coisa que não teria conseguido se não fosse o coco de roda. Nos temos hoje cursinho pré-vestibulando, jovens fazendo curso de nutrição, curso de energias renováveis, e a gente quer mais, quer ocupar todos os espaços, conseguindo fazer que os jovens tenham a consciência de buscar o que é seu de direito. O coco de roda esta trazendo hoje um reconhecimento internacional pra comunidade, pessoas de várias parte do Brasil e do mundo, vindo ver o coco, visitar o museu quilombola, e isso aconteceu através do coco de roda. O coco trouxe essa gama de reconhecimento pra comunidade e se não fosse essa festa a gente continuaria sendo o Ipiranga de Gurugi. O Ipiranga não existia, era Gurugi e hoje nos temos o Quilombo do Ipiranga, o Quilombo de Gurugi e todo mundo brincando junto. (Ana Rodrigues, 2016)

Portanto compreendemos ser o coco uma complexa manifestação cultural, que engloba saberes e fazeres de uma comunidade remanescente de quilombo, cujo elementos musicais, sonoros, poéticos, coreográficos, espaciais, litúrgicos, remetem as heranças dos povos que constituem a nossa nação, transmitidos através da herança geracional e sendo repassados através dessa experiência corporal, musical e festiva. Os diversos elementos que compõem o coco necessitam estar em equilíbrio e harmonia para que se manifeste como expressão coletiva e popular. E é sobre estes elementos, os elementos visuais do Coco De Roda do Novo Quilombo, que o seguinte capítulo se deterá e analisará, a partir de uma abordagem fenomenológica.

CAPÍTULO 2

O CORPO NA RODA

*Eu tava em casa quando alguém me avisou
lá no Conde vai ter coco foi Jurandir quem chamou
antigamente nego não tinha valor
vamos brincar minha gente
Novo Quilombo chegou
(música de domínio popular)*

Neste segundo capítulo identificaremos os elementos visuais do Coco de Roda Novo Quilombo, o que será feito a partir da abordagem fenomenológica. Para tanto realizaremos uma breve introdução sobre a “fenomenologia”, fundamentalmente enquanto método, a partir de alguns autores de referência (HUSSERL: 1982; MERLEAU-PONTY: 1994; DARTIGUES: 1973; STRUCHINER: 2007). Nos interessa em particular as obras e o pensamento de Maurice Merleau-Ponty já que este centrou-se e discutiu a questão e a importância do corpo para o desenvolvimento da fenomenologia. Será a partir desta noção e construção do método fenomenológico, ancorado principalmente no corpo e nas percepções, que identificamos e analisamos alguns dos elementos visuais presentes no Coco de Roda Novo Quilombo.

A experiência perceptiva é antes de tudo uma experiência corporal, que abarca todos os sentidos e sensibilidades. Afetos, valores, vivências, escolhas misturam-se no *percebido* criando um horizonte de sentido interpretado pela nossa consciência²³. A abordagem fenomenológica busca descrever a experiência vivida e os significados que a experiência tem para os sujeitos que a vivenciam, preocupando-se mais com a compreensão do fenômeno, do que com a sua explicação descritiva e quantitativa. (NÓBREGA: 2000, p.106). Neste sentido, a abordagem fenomenológica apresenta-se como um fértil caminho investigativo para o entendimento dos fenômenos que permeiam o Coco de Roda do Novo Quilombo, onde o pesquisador assume uma atitude fenomenológica que se distancia da tradicional neutralidade positivista e reaprende a olhar com todos seus sentidos, dissolvendo as fronteiras que separam sujeito/objeto rumo ao íntimo da experiência para então, alcançar (ou tentar alcançar) a sua essência.

²³ “A questão da mente em geral e da consciência em particular permite aos humanos dar vazão ao desejo de compreender e ao apetite de admirar-se com a sua própria natureza, que segundo Aristóteles é o que distingue os seres humanos. O que poderia ser mais difícil de conhecer do que conhecer o modo que conhecemos? O que poderia ser mais deslumbrante de perceber que o fato de termos consciência que torna possíveis e inevitáveis as nossas questões sobre a consciência? Mesmo quando recorremos à simples e clássica definição de consciência nos dicionários - que a apresenta como a percepção que um organismo tem de si mesmo e do que o cerca -, é fácil imaginar como a consciência abriu caminho para um novo gênero de criações impossíveis sem ela: consciência moral, religião, organização social e política, arte ciência e tecnologia.” (DAMASIO: 2000, p.16)

2.1. Fenomenologia

Existe uma convicção básica que traduz o espírito da fenomenologia: nada aparece em vão; tudo o que aparece tem um fundamento real (embora nem tudo o que é real apareça). Também podemos chamar esta tese de princípio da fidelidade ou tese da veracidade da percepção (percepção num sentido amplo, englobando todos os seus modos: visual, auditivo, tátil etc.). A tese da veracidade da percepção não exclui a possibilidade do erro, ao contrário, pois é precisamente onde há a possibilidade do erro que pode existir a possibilidade de verificar e corrigir – e esta é a definição mesma de experiência, e a partir do quê pode se dar a aprendizagem (MONTICELLI: 2002, p. 16).

Definir o que é a fenomenologia é uma questão que quanto mais investigamos novos horizontes se abrem. Ainda, defini-la com a devida profundidade demandaria talvez o tempo de uma vida inteira (ou de uma tese) dedicada a reflexão e a investigação. Essa questão foi abordada por importantes teóricos (DARTIGUES: 1973; NÓBREGA: 2000; MERLEAU-PONTY: 1994) e mesmo nos mais exponenciais inquieta, já a questão “ainda se persiste em colocar meio século depois dos primeiros trabalhos escritos por Husserl. E todavia, está longe de ser resolvida.” (MERLEAU-PONTY: 1994, p.1). Não é o objetivo desta pesquisa responder esta questão mas, pelo menos, conceituar e discutir brevemente a fenomenologia e os principais pontos do método fenomenológico, tendo em vista nosso objeto principal: identificar e analisar os elementos visuais

Partindo de uma análise etimológica a palavra fenomenologia significa o estudo ou a ciência do fenômeno: reunião da palavra grega *phainomenon* - o que aparece ou se manifesta e de *logos* – conhecimento ou ciência. Segundo o dicionário de filosofia de Nicolas Abbagnano o termo fenomenologia é definido sinteticamente como: “descrição daquilo que aparece ou ciência que tem como objetivo ou projeto essa descrição” (ABBAGNANO, 2000, p. 437). Como se pode deduzir do próprio vocábulo, a fenomenologia relaciona-se diretamente com o conceito de fenômeno e de sua descrição, o que sugere três importantes premissas a respeito do fenômeno: “1) el fenómeno es algo; 2) este algo se muestra; 3) es

fenômeno precisamente porque se muestra; E en la mostración del fenómeno aparecen tres niveles distintos que corresponden a la vivencia, a la comprensión y al testimonio del fenomeno.” (HERNANDES: 1999, p.44),

É unanime nos autores estudados (MERLAU-PONTY: 1994; DARTIGUES: 1973; NÓBREGA: 2000; HERNANDES: 1999; STRUCHINER: 2007) que a fenomenologia nasce inicialmente como um método²⁴, tendo sido criado pelo filósofo alemão Edmund Husserl, cujo rigor permitiria que a filosofia alcançasse uma condição científica na busca pela verdade. Nasce em meio a uma crise da cultura²⁵, das ciências, da filosofia, em meio a outros movimentos de renovação do pensamento humano na virada da século XIX:

Nascida de uma reflexão sobre a crise das ciências e aparecendo com um novo método de conhecimento positivo, a fenomenologia conheceu muito rapidamente um vivo sucesso junto aos filósofos ou pesquisadores que se haviam agrupado em torno de Husserl. Cansados da estreiteza das perspectivas do positivismo, desconfiados das sistematizações metafísicas, desejavam ardentemente aplicar o novo método a todos os domínios da alçada das "ciências do espírito". Assim se acumularam muito rapidamente as mais diversas descrições fenomenológicas e nasceram notadamente fenomenologias da vida afetiva e da religião (Scheler), da arte (Geiger, Ingarden), do direito, dos fatos sociais, etc. (DARTIGUES: 1973, p. 31)

O mundo objetivo e cientificista, acarretou um afastamento das questões subjetivas da humanidade, questões essenciais ao ser humano, questões que dizem respeito ao seu modo de ser, promovendo, assim, o distanciamento entre o mundo da experiência e o mundo dado cientificamente. A partir de 1880 o pensamento positivista começava a ser contestado. Os fundamentos e o alcance da ciência tornam-se objeto de interrogação quanto as leis de validez universal e quanto ao sentido de sua objetividade. (DARTIGUES: 1973, p. 10). A jornada de Husserl rumo ao desenvolvimento de um método fenomenológico se inicia ao propor uma

²⁴ *Metá* significa “através de”, “por meio de” e *hódos* significa “caminho”, “direção”. Portanto o termo método designa um certo caminho que permite chegar a um fim. (STRUCHINER: 2007)

²⁵ “A fenomenologia se apresentou desde o seu início como uma tentativa para resolver um problema que não é o de uma seita: ele se colocava desde 1900 a todo o mundo, ele se coloca ainda hoje. O esforço filosófico de Husserl é, com efeito, destinado em seu espírito a resolver simultaneamente uma crise da filosofia, uma crise das ciências do homem e uma crise das ciências pura e simplesmente, da qual ainda não saímos²⁶”. (MERLAU-PONTY *apud* DARTIGUES: 1973, p.9)

reaproximação do sujeito ao mundo da experiência ou “mundo-da-vida”²⁶, oposto ao mundo descrito por dados quantitativos e conhecimentos científico. Essa reaproximação acontece inicialmente através da ruptura e superação do conceito de *consciência cartesiana*, e da elaboração do conceito de *consciência intencional*, uma das chaves mestra para a compreensão do que seria a fenomenologia.

A consciência cartesiana, diferente da fenomenológica, era uma consciência fechada em si, independente do mundo, constituindo-se como simples ato de pensar. Descartes definia o “eu” do *cogito*²⁷ como sujeito pensante independente, que então descobriria o mundo exterior partindo da sua própria interioridade (DARTIGUES: 1973, p. 56). A premissa máxima de Descartes “Penso, logo existo” mostra-se incompleta para Husserl, uma vez que o pensamento, para o alemão, nos remete fundamentalmente ao *intencionado* (do latim *intentio*). É neste ponto que o pensamento de Husserl ultrapassa e/ou cinde com a filosofia cartesiana e introduz o conceito de intencionalidade da consciência, visto que: “toda a consciência é sempre a consciência de algo”.

A palavra intencionalidade não significa outra coisa senão essa característica geral da consciência de ser consciência de alguma coisa, de implicar, na sua qualidade de *cogito* (pensar), o seu *cogitatum* (ser pensante) em si mesmo. (HUSSERL *apud* COELHO: 1966, p. 28)

A intencionalidade corresponde à correlação consciência-mundo, responsável por dar sentido as coisas ao interpretá-las. O fenômeno surge quando a consciência intencional visa um determinado objeto com a intenção de compreendê-lo, seja de forma cognitiva, prática ou afetiva, pois a consciência que o homem tem do mundo, para a fenomenologia, é mais ampla que o conhecimento racional ou empírico. A intencionalidade assume assim um importante papel na criação do método fenomenológico, pois não é apenas uma vivência, mas ato de visar conscientemente que é inerente ao conhecimento. É a essência do eu puro, cuja a intenção visa um

²⁶ *Mundo-da-vida* (*lebenswelt*) refere-se ao modo de fundamentação dos atos da consciência na Fenomenologia.

²⁷ “O verdadeiro *cogito* não define a existência do sujeito pelo pensamento de existir que ele tem, não converte a certeza do mundo em certeza de pensamento do mundo e, enfim, não substitui o próprio mundo pela significação mundo. Ele reconhece, ao contrario, meu próprio pensamento como um fato inalienável, e elimina qualquer espécie de idealismo revelando-me como ‘ser no mundo’.” (MERLEAU-PONTY: 1994, p. 9)

objeto, e desperta a consciência, como consciência de algo que alcança visando-o e conferindo-lhe significado. (MOTA: 2006, p. 70) Como sintetiza e elucida Silva:

Husserl pôde superar esta questão e esclarecer o conceito de consciência, que seria o de um movimento em relação ao mundo, de um projetar-se no mundo. Este conceito é crucial para entender a relação do sujeito com o mundo, entender como o sujeito se constitui enquanto abertura para o mundo. Mas qual era o grande objetivo de Husserl com a busca desse fundamento? Com a busca pelo modo de como o sujeito e o mundo se constituem em uma relação? O objetivo era o de voltar as coisas mesmas, ao mundo-da-vida (*lebenswelt*), ao mundo da experiência. A fenomenologia veio pra denunciar esse distanciamento. (SILVA, 2011, p.2)

A fenomenologia é, portanto, um caminho que segue, em certo sentido, na contramão do cientificismo clássico, um caminho que propõe o retorno as coisas mesmas²⁸, um convite a reaprender a ver o mundo, não apenas com os olhos, mas com todos sentidos, incluindo a intuição e o coração. Faz-se necessário assumir e se permitir uma postura diferente perante a experiência e conseqüentemente perante o mundo. Os autores estudados (MERLEAU-PONTY: 1994; DARTIGUES: 1973; STRUCHINER: 2007) definem essa diferente postura como sendo uma “atitude fenomenológica” ou “olhar fenomenológico”, que consiste em observar atentamente a realidade utilizando todos os sentidos, para então descrevê-la como ela se mostra. Ou, como conduz Merleau-Ponty: “é uma tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é.” (MERLEAU-PONTY: 1994, p. 287).

2.2. O método fenomenológico de Edmund Husserl

Mas como aplicar esse princípio na pesquisa científica? Maria Lucia Sadala (2016) nos ajuda a sistematizar as três etapas criadas por Husserl para a realização do método fenomenológico, são elas:

²⁸ “Retornar as coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou riacho.” (MERLEAU-PONTY: 1994, p. 4)

1) *descrição fenomenológica*: o pesquisador coleta relatos fiéis sobre aquilo que está diante de seus sentidos tal como aparece, descrevendo a presença do dado, adotando atitude/postura/olhar fenomenológico, definida como a dilatação dos sentidos, retratando assim a experiência consciente do sujeito. (SADALA: 2016. p. 11)

2) *redução eidética (essências) ou fenomenológica*: consiste na crítica reflexiva dos relatos coletados na descrição. Para que isso aconteça é necessário isolar os julgamentos, pensamentos predicativos ou morais que interfiram na descrição. Esse movimento se refere a *epoché* ou *suspensão do juízo* que busca a essência do fenômeno e também busca identificação da unidade de significados ou pontos significativos no discurso do sujeito ou sujeitos;

3) *interpretação fenomenológica*: interpretação e compreensão do fenômeno que o sujeito vivencia. Ou seja, “a validação ou prova científica é embasada no processo lógico da interpretação e na capacidade de reflexão do pesquisador sobre o fenômeno estudado.” (MARTINS & BICUDO: 2005)

Percebe-se que, ao fim e ao cabo, a fenomenologia também se preocupa e se ocupa com um acesso a verdade. Não obstante, esta verdade e esse acesso são compreendidos de forma distinta ao conhecimento e método científico clássico, positivista. Compreender então significa distinguir a singularidade de cada acontecimento, sem tomar posicionamentos totalitaristas em relação a verdade. A verdade assume múltiplos contornos e um movimento que segue um fluxo, não um estado fixo e/ou imutável: “a verdade é um movimento em constituição, não um estado.” (MOREIRA: 2002, p. 449). O movimento “se constitui na minha relação com o mundo, no meu campo perceptivo e o que caracteriza a essência desta verdade é o mistério inesgotável, uma gênese perpétua, sempre aberta.” (*idem*) Desde logo, temos então uma original e distinta compreensão da verdade como sendo um “mistério, infinitamente recomeçando, inesgotável.” (*idem*)

Como procuramos evidenciar no início deste capítulo a fenomenologia nasce inicialmente como um método desenvolvido pelo filósofo-matemático Edmund Husserl, que buscou através da descrição e análise da consciência e dos objetos da consciência trazer o ser humano ao “mundo da vida” e assim, encontrar a essência (eidos) dos fenômenos. Identificamos a descrição dos fenômenos tal como se

mostram; a intencionalidade da consciência perante o fenômeno; a suspensão dos juízos de valor ou *epoché* na busca da essência do fenômeno; a interpretação e a reflexão como pontos-chaves do método fenomenológico inaugurado por Husserl.

A partir destas reflexões, cumpre considerar que persiste também uma espécie de campo aberto com relação ao método fenomenológico. Claro, trata-se de um pensamento que estava sendo inaugurado, criado. Por isso, este método desdobrou-se em diferentes direções e, de igual forma, começou a ser utilizado nos mais vastos campos de estudos por filósofos e pensadores contemporâneos. Sobre isso reflete Dartigues (1973):

Que o método inaugurado por Husserl, para modificar nossa relação com o mundo e melhor extrair seu sentido, tenha sido uma *inspiração*, é o que a aventura da fenomenologia testemunha, não somente depois de Husserl, mas já mesmo no interior de sua obra. Não há ponto de chegada da fenomenologia que não seja também um ponto de partida em direção aos horizontes imprevisíveis: o que parecia ser apenas descrições, torna-se, por fidelidade ao dado, busca dos fundamentos; o que se orientava em direção a uma filosofia das essências converte-se em filosofia da existência; o que se definia como retorno à subjetividade e acabava em idealismo transcendental torna-se uma filosofia do ser; o que se propunha como ciência e filosofia das ciências manifesta preocupações éticas. Certamente, era o destino da fenomenologia e a fonte de sua riqueza não poder se deter e se imobilizar em nenhuma de suas formas, mas fecundar sem cessar novos domínios, como se nada pudesse permanecer-lhe estranho; e talvez as incertezas e os tateamentos da fenomenologia nascente permitiam (DARTIGUES: 1973, p.10)

Essa qualidade metamórfica da fenomenologia iria inspirar, quase uma década após à criação do método, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1994) a se dedicar sobre o tema e ter sido responsável pela segunda virada no pensamento fenomenológico. Nesta, a fenomenologia da consciência se transforma numa fenomenologia da existência, tendo o corpo como ancoradouro da consciência e responsável pela imbricações corpo-mundo. Logo, por ter tratado mais especificamente sobre o corpo no processo metodológico e de conhecimento para a fenomenologia, o autor ganha relevância central para nossa pesquisa.

2.3. Das imbricações corpo-mundo na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty

Maurice Merleau-Ponty é um pensador central para entendimento da filosofia do século XX, mais precisamente no que diz respeito à ampliação do conceito filosófico de percepção na contemporaneidade. Ao discordar da visão tradicionalista, que explicava a percepção pelo viés empirista, no qual o sentido do percebido encontra-se no objeto; ou pelo viés intelectualista, cujo o sentido do percebido encontrava-se na consciência do sujeito, inaugura a noção fenomenológica de *intencionalidade*, na qual o sentido não se encontra em nenhum dos polos separadamente, mas emerge da relação entre consciência e mundo, relação que é mediada primordialmente pelo corpo. (REIS: 2011, p.8)

O corpo, assume na filosofia pontyniana o lugar do sujeito da percepção. Isso significa que percepção deixa de ser primariamente um ato de pensamento, para nascer do encontro entre o ser humano e mundo concretizado no corpo. O corpo passa a ser compreendido como fonte de sentidos e significações nascidas da relação sujeito-mundo. Nessa relação o sujeito é compreendido como sendo *corpo no mundo*, o que nos leva a refletir que o ser humano encontra-se corporalmente ligado estreitamente com o mundo e suas relações com os outros seres, com a natureza e a cultura. Nas palavras do filósofo:

O mundo está no âmago da nossa carne. Em todo caso, reconhece-se uma relação corpo-mundo, há ramificação do mundo e correspondência do seu dentro e do meu fora, do meu dentro e do seu fora. O corpo nos une diretamente às coisas por meio de sua própria ontogênese, soldando um ao outro os dois esboços de que é feito, seus dois lábios: massa sensível que ele é, e a massa sensível à qual, como vidente permanece aberto. E ele é unicamente ele, porque é um ser em duas dimensões, que nos pode levar às próprias coisas, que não são seres planos, mas seres em profundidade, inacessíveis a um sujeito que os sobrevoe, só abertas se possível, para aquele que com elas coexista no mesmo mundo (MERLEAU-PONTY: 1994, p 240)

O corpo, reflete Merleau-Ponty (1994), é o que nos une às coisas, e não um objeto como foi conceituado pela ciência clássica e tradicional. Logo, o corpo é ao mesmo tempo sujeito e objeto; um corpo humano habitado e animado por uma

consciência, corpo e consciência ao mesmo tempo. Esse sujeito (*corpo no mundo*), é um ser espacial, temporal, afetivo, reflexivo, que se move, que vê, que sente, dá sentido as coisas, e se nutre da experiência do corpo reconhecendo seu espaço como expressivo e simbólico. Mas para que tudo isso aconteça ele necessita “permanecer aberto” ao mundo. Isso significa estabelecer uma relação *intencional* que o impulsiona a dar sentido as coisas do mundo:

No próprio instante em que vivo no mundo, em que me dedico aos meus projetos, às minhas ocupações, a meus amigos, a minhas recordações, posso fechar os olhos, estirar-me, escutar meu sangue que pulsa em meus ouvidos, fundir-me a um prazer ou uma dor, encerrar-me nessa vida anônima que subentende minha vida pessoal. Mas, justamente porque pode fechar-se ao mundo, meu corpo é também aquilo que me abre ao mundo e nele me opõe em situação. O movimento de existência em direção ao outro, em direção ao futuro, em direção ao mundo pode recomeçar. Assim como o rio degela. (MERLEAU-PONTY: 1994, p. 228)

Essa imbricação corpo-mundo prefigura um diálogo interminável, que se inicia desde o instante quando abrem-se os olhos e que apenas a morte é capaz de finalizar. O corpo somatiza medos, desequilíbrios, transformando-os em doenças, sentindo, prazer, alegria, dor. O que nos leva a refletir que não se trata apenas de um conjunto de partes ou apenas alma pura, mas um ser vivente orientado na direção do entorno que o acolhe ao qual olha com todos os sentidos, e que a cada movimento, inicia-se um diálogo transformador com o mundo, com as coisas do mundo, consigo mesmo e com o universo circundante. Se Husserl, ao contrapor o pensamento de Descartes, liberta a consciência fechada em si e a recoloca no mundo, os estudos de Merleau-Ponty irão ancorar a consciência no corpo e imbricar o corpo no mundo para que teça, através da intencionalidade, a experiência criadora de significações, devolvendo ao corpo a possibilidade de ser um real acesso ao mundo: “O corpo próprio está no mundo assim como o coração está para o organismo, ele mantém o espetáculo visível continuamente em vida, anima-o, alimenta-o interiormente, forma com ele um sistema” (MERLEAU-PONTY: 1994, p. 273)

Corpo e mundo então imbricam-se numa relação vital. É desse contato intencional e indiviso *corpo-mundo* que nascerão não apenas as nossas percepções,

afetos, escolhas, reflexões, mas também a nossa compreensão subjetiva do mundo. A subjetividade passa então a desempenhar um papel fundamental, sendo este ponto que ultrapassará o pensamento husserliano ao afirmar que a subjetividade constitui a realidade ou põe o mundo a partir de si mesma. A fenomenologia pontyniana não necessita realizar a *epoché* husserliana, ou suspensão do juízo, agora trata-se de ver o mundo, e captá-lo, sem que para isso seja necessário romper nossa familiaridade com ele:

Todo mal entendido de Husserl com seus intérpretes, com os dissidentes, existenciais, e, finalmente consigo mesmo provém do fato de que, justamente para ver o mundo e apreendê-lo como paradoxo, é preciso romper nossa familiaridade com ele, e porque essa ruptura só pode ensinar-nos o brotamento imotivado do mundo. O maior ensinamento da redução é a impossibilidade de um redução completa. (MERLEAU-PONTY: 1994, p. 75)

Segundo o filósofo, a familiaridade nunca poderá ser rompida por completo, visto que estamos no mundo, e nossas reflexões tem lugar no fluxo temporal que elas procuram captar. Isso significa que não podemos submeter nossa percepção ao olhar filosófico sem nos mesclarmos a essa tese do mundo. “sem passarmos do fato de nossa existência à natureza de nossa existência, do *Dasein* ao *Wesen*” (MERLEAU-PONTY: 1994, p. 47). Sendo assim, o destino da fenomenologia vincula-se à existência, partindo do contato com os paradoxos da facticidade. A essência deixa de ser o objeto, se tornando um meio, pois é o nosso engajamento efetivo no mundo justamente o que precisamos compreender.

2.4. A reflexibilidade e a intersubjetividade do corpo

Falamos anteriormente que o “corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (MERLEAU-PONTY: 1994, p. 203), denominado na fenomenologia como sujeito da percepção responsável pelo contato com o mundo exterior e interior, fonte de sentidos e significações, reflexões e subjetividades. Sentido e mundo são duas dimensões fundamentais da existência humana, “porque estamos no mundo, estamos condenados ao sentido, e não podemos fazer nada nem dizer nada que não adquira um nome na história” (MERLEAU-PONTY: 1994, p. 18). Mas além de utilizarmos o corpo para “navegar” e dar sentido ao mundo, o corpo é possuidor de

outra característica única da espécie humana, considerada como um atributo da consciência: a capacidade reflexiva. A capacidade reflexiva pode ser traduzida como “a vivência do corpo que ao mesmo tempo em que dá um lugar a um saber sobre os objetos percebidos, traz como correlato, um saber sobre o próprio sujeito da percepção.” (REIS: 2011, p.11). O corpo pode pensar enquanto pensa a respeito do pensado. O corpo é um ser tátil, que pode ser tocado, é tocante e também tem a capacidade de tocar. O tato é uma ação que o corpo pode realizar sobre si mesmo, um ato reflexivo em si. Ou como argumenta o filósofo:

Se minha mão esquerda toca a minha mão direita com a esquerda e se de repente quero, com a mão direita, captar o trabalho que a esquerda realiza ao tocá-la, esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta no último momento: no momento em que sinto minha mão esquerda com a direita, correspondentemente paro de tocar minha mão direita com a esquerda. Mas este malogro de último instante não retira toda a verdade a esse meu pressentimento de poder tocar-me tocando: meu corpo não percebe, mas está como que construído em torno da percepção que se patenteia através dele: por todo seu arranjo interno, por seus circuitos sensório-motores, pelas vias de retorno que controlam e relançam os movimentos, ele se prepara, por assim dizer para uma percepção de si, mesmo que nunca é ele quem percebe ou ele que o percebe. (MERLEAU-PONTY: 2012, p. 20)

A (re)descoberta da capacidade de reflexividade do corpo acaba por afastar-se do pensamento clássico. Neste, a consciência era considerada um fenômeno mental; na fenomenologia, por outro lado, a consciência somente pode emergir como ato reflexivo a partir do que é percebido pelo corpo. O corpo funda-se como um espaço expressivo, pelo próprio movimento de expressão. O corpo não realiza apenas gestos necessários à conservação da vida, mas “manifesta-se como núcleo de significações que dá sentido àquilo sem sentido” (MARTINI: 2010, p.19). Sendo assim identificamos os diferentes sentidos nos movimentos, nos gestos, nas posturas corporais, que revelam o modo de ser de cada sujeito no mundo. O que trás a tona a natureza corpórea presente na comunicação, mostrando que os movimentos e gestos tem um poder intrínseco de gerar significados. O corpo se comunica, no caminhar, no olhar, ao dançar, na gesticulação, nas expressões faciais, seja no simples olhar ou nos movimentos corporais mais elaborados. Ou como reflete Merleau-Ponty: “eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato

psíquico escondido atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não me faz pensar na cólera, ele é a própria cólera” (PONTY: 1994, p. 251). O expresso e a expressão coexistem, pois o corpo não traduz o significado, ele próprio realiza o significado (REIS: 2011, p.11). Essa reflexividade e a comunicação corporal tornam-se fundamentais para refletirmos sobre os elementos visuais do Coco de Roda, uma vez que o Coco de Roda é composto primordialmente por elementos humanos em movimentos, que se comunicam e se expressam utilizando o corpo como expressão cultural e ancestral.

Outra importante característica do corpo, que transcende os mecanismos fisiológicos e revela a natureza social, é a essência dialógica do corpo: “se o corpo fala, ele não fala sozinho, ele fala para um outro corpo” (REIS: 2011, p.11). O corpo necessita conectar-se aos outros corpos diferentes, assim ele se reconecta a si próprio. Sobre isso reflete Merleau-Ponty: “percebo comportamentos imersos no mesmo mundo que eu, porque o mundo que percebo, arrasta ainda consigo minha corporeidade” (MERLEAU-PONTY: 2012, p. 251). Esse corpo conectivo, se expressa através de uma intersubjetividade, pois como corpo estou enraizado no mundo, construindo relações com os outros corpos, com outros seres, convivendo em sociedade.

Ora, o meu corpo estende a mão e toca a mão do outro, vê um outro olhar, percebe uma fisionomia, escuta uma outra voz, eu sei que diante de mim está um corpo que é do meu outro. Um outro humano que é habitado por uma consciência como eu. E eu sei, por que ele me fala, e como eu, seu corpo produz palavras, produz sentido. Nossos corpos formam a intercorporeidade, porque eles são habitados por uma consciência encarnada. Porque há uma consciência encarnada, nós formamos uma intersubjetividade. Quando nós tomamos o corpo dessa maneira como a fenomenologia de Merleau-Ponty toma nos vemos aqui que a primeira reflexão não é realizada pela consciência, a primeira reflexão é realizada pelo corpo. A consciência aprende com corpo a refletir. Massa sensível e sensorial segregada na massa de um mundo sensorial o nosso corpo é misterioso. E esse mistério corporal que é atestado pela experiência criadora dos artistas. (CHAUÍ: 1983, p. 203)

A fenomenologia inaugura o conhecimento humano através da experiência corporal, “joga” o corpo no mundo e desse contato indiviso nascem diálogos, significações, reflexões, recolocando o ser humano num mundo que não vem pronto ou pré-concebido, mas construído através da experiência reflexiva.

O conhecimento dos elementos presentes no Coco de Roda Do Novo Quilombo são *percebidos* primeiramente através da experiência com os elementos presentes na festa do coco, para, num segundo momento, descrever a experiência, buscando identificar os principais elementos visuais presentes e refletindo a respeito deles. Para tanto, o pesquisador necessita despertar em si uma “atitude fenomenológica” perante a experiência e perante a si mesmo. Essa atitude fenomenológica equivale metaforicamente a mergulhar fundo nas águas do sensível. A fenomenologia mostra-se como um instrumento de pesquisa eficaz quando se trata da cultura material e saberes populares, no qual o Coco de Roda Novo Quilombo está contido. Ao vivermos a experiência pelas lentes fenomenológicas, atingiremos não apenas o que é objetivo - lugar data, formas - mas também o subjetivo - símbolos, emoções, crenças - nos permitindo tocar e sermos tocados, aprender e ensinar, adquirindo assim um saber e um auto-saber que nos transforma enquanto ser humanos imbricados no mundo.

Em suma, a abordagem fenomenológica que nos permeia servirá para *perceber* através do corpo e de suas potencialidades, esses elementos visuais que discutiremos na sequência e no próximo capítulo. Neste sentido, as contribuições da fenomenologia guiarão o encontro do sujeito-pesquisadora com o objeto-Roda-de-Coco, imbricando-os como sugere o método. Por outro lado, também vale a pena ressaltar, as discussões fenomenológicas que aqui empreendemos – muito embora sem esgotar o tema – auxiliam a estudar e compreender o Coco de Roda como uma experiência fenomenológica. Ou seja, a própria manifestação cultural, sem a interferência da pesquisadora, tende a ganhar em sua análise, se trouxermos os elementos da fenomenologia, visto que a Roda de Coco é pura inter-relação de sujeitos, trocas incessantes que vão desde o “atirar” o Coco, o canto, o chamado, com a interface do coro e dos toque dos instrumentos, até a eminente umbigada. Ou seja, atos e experiências que podem ser compreendidas, com mais profundidade, a partir do campo de estudos e propostas da fenomenologia.

2.5. Os elementos visuais presentes no Coco de Roda do Novo Quilombo do Ipiranga

Os elementos visuais do Coco de Roda do Novo Quilombo constituem a substância básica do observado na festividade do coco, a matéria-prima da informação visual presente nesta manifestação cultural, observada continuamente na pesquisa de campo, num período de aproximadamente 30 meses, desde o ano de 2015 até 2017.

Como foi descrito no capítulo primeiro desta dissertação, a festividade acontece na Comunidade do Ipiranga, no barracão do coco, espaço especialmente construído dentro da Comunidade para que o coco de roda se apresente no ultimo sábado de cada mês.

Nos dias relativos a festividade, o espaço da festa encontra-se repleto de gente. Desde a entrada no quilombo observamos grupos de pessoas, conversando, se movendo, comendo, bebendo, dançando e conversando no terreno ao redor do barracão do coco. O Barracão do coco se constitui num espaço quadrado coberto por um telhado sustentado por quatro pilstras de cimento. O espaço não possui portas nem paredes o que possibilita a visibilidade e o acesso das pessoas presentes na festividade, como podemos ver nas figuras abaixo:

Figuras 11, 12 e 13 – arredores do Barracão do Coco





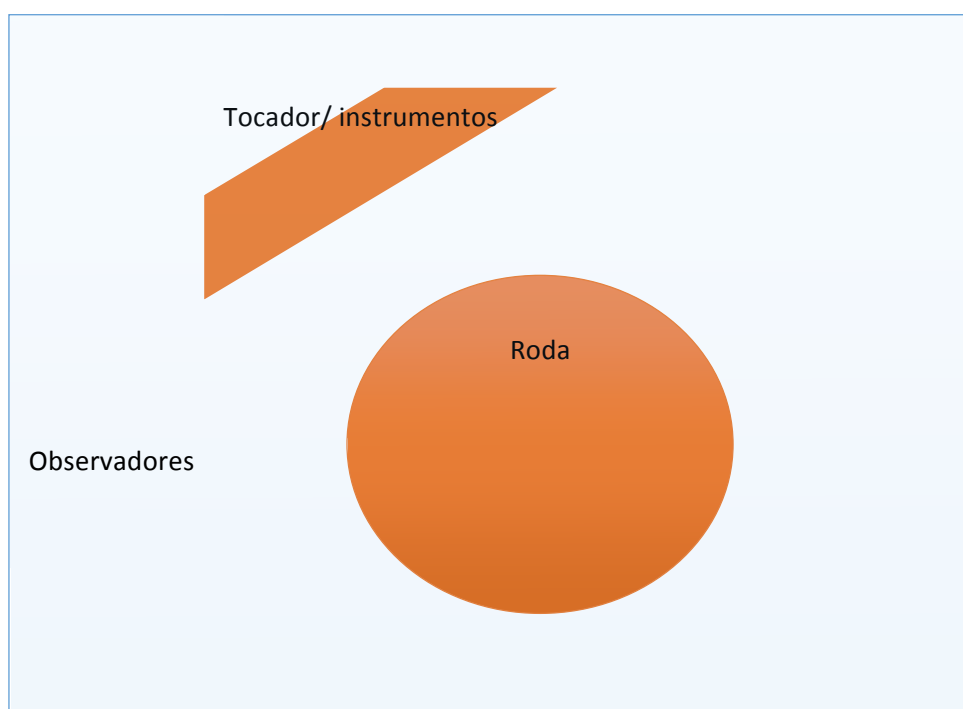
Fonte: elaborado pelo Autor

É nesse espaço, alegremente pintado com imagens de dançarinas de coco e tocadores, e decorado com bandeirolas feitas de filó, cocos secos pendurados no teto e folhas verdes de árvores espalhadas no chão, que o Coco de Roda acontece, e cuja função não se resume a proteger os músicos, dançantes, participantes da chuva, sereno ou das intempéries da natureza, mas tem uma função social de unir

os participantes, transformando-os de sujeitos únicos em um corpo coletivo em movimento, unidos pela música e dança num mesmo local.

Para uma melhor compreensão do espaço e de que como se posicionam os partícipes do Coco de Roda do Novo Quilombo, podemos dividir o espaço onde o coco acontece em três partes: 1) Espaço dos tocadores e instrumentos; 2) roda ou dançantes; 3) observadores/demais participantes. É assim que o coco de roda do espacialmente se organizou em todas as vezes que estive presente realizando a pesquisa de campo.

Figura 14 - *Sketch* espacial do Coco de Roda Novo Quilombo



Fonte: elaborado pelo Autor

Entrar no barracão do coco não é uma tarefa simples, devido a quantidade de gente presente no local. Uma das estratégias encontradas para alcançar o centro do barracão, onde a Roda de Coco acontece, foi entrar através da passagem lateral que existe no barracão, passagem esta destinada aos cantadores/tocadores/organizadores da festa. Esta entrada desemboca diretamente no grupo dos tocadores/cantadores/instrumentos. Ao entrar neste espaço, o som dos instrumentos imediatamente inunda o corpo, penetra o corpo, numa vibração sonora que alinha o coração às batidas dos instrumentos. Ao adentrar na festividade

adotando a postura fenomenológica, que equivale deixar (ir com a intenção de deixar) os sentidos abertos para o fenômeno, o elemento visual que primeiro se mostrou foi o instrumento *bombo*. O bombo é uma categoria de tambor. A medida que observava e emergia na festividade outros elementos visuais, foram se mostrando, sendo vistos e intencionados por minha consciência, adquirindo a devida importância e significado.

Os principais elementos foram observados e identificados pela imersão fenomenológica que pressupõe, como vimos, uma valorização da experiência e da subjetividade e uma atitude e intenção de abrir-se, participar, perceber aquilo vivido, todas estas importantes características desta compreensão do método fenomenológico. Estes elementos serão estudados amiúde no próximo capítulo e são os seguintes:

a) O bombo, tambor

Figura 15 – Tocadores arrochando o bombo



Fonte: Alexandre Guida

b) A roda de coco

Figura 16 – Roda de Coco Novo Quilombo



Fonte : acervo Ana Rodrigues

c) O gesto de umbigada

Figura 17 - Umbigada



Fonte: Print screen google imagens²⁹

²⁹ Disponível em: < www.google.com/images >. Acesso: 13/09/2016.

d) As vestimentas

Figura 18 – Grupo Coco de Roda Novo Quilombo



Fonte : acervo Ana Rodrigues

Estes elementos constituem e estão presentes na festividade do Coco de Roda do Novo Quilombo e são exemplos vibrantes de uma ancestralidade, marcada pelas idiossincrasias de mestiçagem populacional, mas com marcada presença da origem e cultura afrodescendente. Estes elementos, desde uma análise das artes visuais e da cultura, nos permitem conhecer, a partir de um outro ângulo, mais sobre esta manifestação artística e cultural tão relevante para a cultura paraibana e nacional.

De igual forma, como iremos ressaltar, os quatro primeiros elementos a serem discutidos e analisados de forma mais rigorosa, nos remetem a um único “elemento” ou mesmo um “símbolo” de importância abissal para a vida e as representações visuais da humanidade: o círculo, a roda. Ao longo da pesquisa, depois de já termos identificado os elementos, esse “círculo”, a presença desse “círculo” foi se tornando proeminente e aglutinando diversas reflexões que

exporemos em seguida

CAPÍTULO 3

OS ELEMENTOS VISUAIS DO COCO DE RODA NOVO QUILOMBO

*Lengo tengo, lengo tengo
eu morro de trabalhar
De dia tô na enxada
De noite vou batucar
(música de domínio popular)*

Figura 19 - Cantadoras (atiradoras do coco) e os percussionistas



Fonte : acervo Ana Rodrigues

Tudo o que a energia do Universo realiza completa-se em um círculo. O céu é redondo e eu escutei que a terra é redonda como uma bola e assim também são as estrelas... o vento em sua imensa força, faz redemoinhos. Pássaros constroem ninhos redondos, pois eles têm a mesma religião que nós. O sol ascende e declina em círculo. O mesmo faz a lua e ambos são redondos . as estações do ano, em suas mudanças, formam um grande círculo e retorna sempre. A vida dos seres humanos descreve um círculo, de infância a infância, e assim é com tudo o que é movido por uma energia. (*Black Elk* apud WOSIEN: 2002, p. 16)

Neste capítulo buscamos compreender os elementos visuais identificados pela abordagem fenomenológica, contando, por outro lado, com as riquíssimas entrevistas realizadas com as e os integrantes do Coco de Roda do Novo Quilombo entre eles Ana Rodrigues, Dona Lenira, Dona Zefa de Muriçoca, Seu Wando, Seu Jurandir, Aniele, bem como dos referencias teóricos pertinentes. Em suma, uma vez feita a identificação dos elementos visuais, as entrevistas gravadas e filmadas em vídeo, somando um total e 11 horas de gravação, nos auxiliaram na interpretação e na discussão destes elementos, assim como alguns referencias acadêmicos sobre os temas.

Outra observação pertinente antes de procedermos às discussões sobre os elementos visuais tem que ver com a “imagem” ou o “elemento” ou mesmo o “símbolo”³⁰ que se faz presente, em especial, nos três primeiros elementos analisados. O “círculo”, a “roda”, essa imagem e representação toma forma e toma conta, em certo sentido, da Roda de Coco do Novo Quilombo. Aqui é importante considerar que, ao discutir sobre cada elemento e ao escutar as falas das integrantes da Comunidade do Coco de Roda, em especial das mulheres, essa imagem e símbolo se tornaram de uma relevância ímpar no trabalho. A *percepção* de sua importância, portanto, foi se procedendo aos poucos – e segue em elaboração e objeto de reflexão – e, na medida das possibilidades, procuramos deixar registrado nas discussões que se seguirão.

³⁰ “(...) uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a idéias que estão fora do alcance da nossa razão” (JUNG, 1977, p. 20).

3.1

O bombo, instrumento musical e “círculo”

Figura 20 - O bombo



Fonte : acervo Ayala³¹

Antes de adentrarmos na discussão e análise sobre o bombo, cumpre considerar que, ao tratarmos de música e instrumentos musicais, no Coco de Roda do Novo Quilombo é o corpo humano o mais primitivo de todos os instrumentos. A voz, o canto, quiçá, seja aquilo que inicia tudo. É o canto que rege e inicia a musicalidade, sendo a *coquista* ou cantadora uma das principais (senão a principal) responsáveis por conduzir as músicas a serem tocadas e dançadas por todos os participantes da festividade. Dona Lenira, mestra *coquista*, rememora que nos tempos antigos não havia cantor de coco fixo, mas qualquer um que soubesse cantar *tirava* o coco. Hoje em dia afirma dona Lenira: “Ana fica roca, de tanto cantar a não ser quem vem da cidade, como Zeca do Role, que toca aquelas embolados que vem cantar.” (Dona Lenira, 2017)

A voz da *coquista* é sempre acompanhada pelos tocadores e seus instrumentos percussivos. Esse acompanhamento percussivo cumpre “as funções

³¹ Disponível em: < <http://www.acervoayala.com>>. Acesso em: 19/07/2017.

estruturais da regularidade cíclica do andamento da cantoria, dos movimentos da dança e das articulações contra-métricas no tocar percussivo”. (SOUZA: 2016, p. 43) Os instrumentos utilizados no conjunto percussivo no Coco de Roda do Novo Quilombo são os tambores, em especial os chamados de “zambumba” ou “bombo” ou “caixa” e o chocalho, em especial o “ganzá” ou “mineiro”.

São esses os instrumentos utilizados com frequência, estando presentes em todas as apresentações do Coco de Roda, variando apenas na quantidade de instrumentos utilizados, pois sendo o Coco de Roda uma festa aberta, os que desejarem cantar e possuírem instrumentos são bem vindos para junto com os tocadores aumentarem a sonoridade vocal e percussiva do festejo. Neste sentido, a Roda de Coco se define e se mostra como um espaço agregador e hospitaleiro, ao acolher e recepcionar músicos e seus instrumentos

O bombo

Figura 21: O bombo e a caixa



Fonte: elaborado pelo Autor

Como dissemos anteriormente, o primeiro elemento a ser visualizado pela pesquisadora foi o *tambor*, mais especificamente a “zabumba, “bombo”, um tipo de

tambor membranofone³² cujo formato cilíndrico é feito com madeira e delimitado em suas extremidades por duas membranas chamadas de “pele batida” e “pele de resposta” (SOUZA: 2016, p. p. 44). A tensão dessas duas membranas feitas com a pele de animal é responsável pelo som e por sua afinação, podendo ser regulada através da tensão exercida por cordas que amarram as peles ao cilindro de madeira. Uma das características da “zambumba” ou “bombo” do Coco de Roda do Novo Quilombo que foge a regra mercadológica de confecção de instrumentos, é a fabricação artesanal do instrumento. A fabricação artesanal preserva e segue padrões tradicionais, muitas vezes passados de pai para filho, que engloba desde a confecção do instrumento utilizando madeira e pele de animal, passando pelo tamanho de menor altura/diâmetro, e pela afinação do tambor, realizada com o uso predominantemente de cordas tensionadas, o que possibilita uma única afinação para as duas membranas de pele. (idem)³³

Jurandir, tocador de *caixa* do Novo Quilombo conta que aprendeu a tocar observando os pais, “nascidos e criados”, assim como ele, na Comunidade do Ipiranga. O pai, em seus idos, também foi tocador de *zabumba*, era participante assíduo das festividades do coco “dos tempos antigos”, juntamente com a sua mãe. Sobre os instrumentos percussivos presentes no coco, Jurandir ilustra:

³² São instrumentos de percussão, cujo som é obtido pela vibração de membranas distendidas. Eles geralmente têm o formato de caixas e são recobertos por peles de animais de um ou de ambos os lados. Muitos deles variam de nome conforme o lugar em que são usados. Disponível em: <<http://www.terrabrasileira.com.br/folclore2/j12-membr.html>> Acesso em: 20/07/2017.

³³ A respeito dessa fabricação reflete Santos: “A fabricação de certos instrumentos ainda é feita a partir de padrões passados de geração em geração, mas não podemos perder de vista a própria dança do tempo, que é veloz e atinge a todos nós, trazendo sempre novidades e forçando-nos a continuas adaptações. Percebamos o quanto o mundo mercadológico, de produção em grande escala é transformado pela engenhosidade de sábios instrumentistas, que de latas fazem alfaías, caixas e gungas, chocalhos, sinos e tantos outros elementos emissores de som. Mantendo-se quase sempre de forma autônoma, celebrações, como festas do divino, folia de reis, maracatus, cocos e tantas outras que acabam envolvendo de comunidades inteiras, seja na preparação das vestimentas, instrumentos ou da alimentação, que deve ser abundante, seja em determinadas cerimônias que ocorrem ao longo de um ano inteiro. Essas cerimônias ou festejos nos trazem uma vaga ideia de um modo de festejar já há muito tempo perdido nas grandes cidades, o modo de festejar em ciclos.” (SANTOS: 2012, p.41)

No coco tem o Zabumba e tem a Caixa e tem Ganzá. Eu ficava olhando meu pai tocar, meu pai gostava muito de Coco, e eu com 13, 14 anos, ia com ele e ficava olhando ele tocar. Naquele tempo não era assim como é hoje, naquele tempo era com lata de querosene que agente tocava, ali era nossa caixa. O Zabumba sempre foi de madeira e couro. (Jurandir, 2016)

Com este exemplo, descobrimos que os negros brasileiros não se limitaram apenas a imitar ou reproduzir suas tradições e seus instrumentos africanos, mas ressignificaram, recriaram e deram novas funções musicais, criando assim novos instrumentos a partir condições existentes e materiais disponíveis, seja utilizando diferentes madeiras, cordas, peles ou improvisando com materiais como a lata de querosene. Ana Rodrigues nos conta que o “zabumba” ou “bombo” na musicalidade do Coco do Novo Quilombo ainda segue as tradições dos antepassados, como podemos visualizar imagem abaixo:

Figura 22 - Tocadores



Fonte: elaborado pelo Autor

O Bombo que a gente usa é o mesmo do coco de antigamente. O bojo dele era feito de macaíba com cipó. De um lado couro de cabra do outro lado couro de bode, que um dá um som agudo e o outro dá um som grave, o bombo é o maior dos instrumentos do Coco, já a Caixa é menorzinha e o Ganzá é de metal. (Ana Rodrigues, 2016)

Em seus estudos clássicos, Câmara Cascudo assevera que “Zambumba” é “o nome chulo ou popular dado ao Bombo ou Bumbo, instrumento de percussão muito utilizado em Portugal nas festividades, cantigas de arraial e romarias.” (CASCUDO: 1984, p. 807). A Zabumba é utilizada amplamente na musicalidade do Nordeste brasileiro, sua sonoridade encontra-se presente nos maracatus, pastoris, zé pereiras, cocos de roda, ou mesmo “para acompanhar o bailado dos quilombos, a dança das baianas, para tocar salva de rezas e acompanhar as procissões do meio rural” (CASCUDO: 1984, p. 807). Zabumba e Caixa são tipos diferentes de tambor considerado nas sociedades primitivas um veículo de comunicação com os seus deuses, e na cultura africana é também meio de comunicação comunitária.

Retornemos agora à Comunidade do Novo Quilombo e quando Dona Lenira reflete sobre o poder convocatório do tambor na sua comunidade, e da emoção sentida ao escutar desde pequena o bombo tocar, anunciando que naquela noite haveria coco de roda:

Antigamente tinha coco em Santo Antônio, São João, São Pedro, no último sábado do mês de julho. Aqui nós chamamos Santana. Tinha coco num desses dias ou então no sábado de páscoa batia o bombo... Quando ia ter coco, uma hora dessa o bombo já batia chamando o povo, o tocador dava aquelas pancadas no bombo e botava pra enxugar o bombo no sol, pra ele ficar arroxado, para o couro ficar bem arroxado acochado pra brincar de noite. Aí percebia... vai ter coco, bombo tá chamando! Chamava a comunidade através do bombo. Quando nós escutamos a pancada do bombo, nos ficávamos assim: “- vai ter coco o bombo tá chamando!”

Inclusive era na casa de Luiz, meu cumpadre da minha mãe da minha irmã, Luiz de franca marido de Bila, uma que morreu na luta de terra em Barra do Gramame. Ele era quem sempre fazia coco por aqui, se interessava em fazer coco. Menina, a casa não cabia, botava gente do lado de fora, era tanta da gente que a sala dele não cabia, o coco era dentro de casa. (Dona Lenira, 2017)

Outra questão que convém considerar sobre os tambores é sobre sua origem mítica, pré-histórica sobre estes instrumentos.

FERNANDES (2011) reflete que a origem dos tambores nos remete a pré-história, dialogando diretamente com o culto aos Deuses e ao desconhecido, como forma de agradecer a comida conseguida por meio da caça aos animais.

O ser humano pré-histórico acreditava que a pele de sua caça esticada em troncos de árvores reproduzia o choro do animal morto. E foi com esse sentimento de gratidão que passou a consagrar a morte de sua caça. Pode-se dizer que esse foi um dos princípios da manifestação religiosa do homem e a origem dos tambores. O toque do tambor revela a arte de conectar-se com a Mãe Terra e com nosso eu interior, sintonizando nosso coração ao coração dela, e de viajar ao mundo do invisível, constatando nossa ancestralidade e todos os reinos da Natureza (...) Acredita-se que os primeiros tambores fossem troncos ocos de árvores tocados com as mãos ou galhos. Posteriormente, quando o homem aprendeu a caçar e as peles de animais passaram a ser utilizadas na fabricação de roupas e outros objetos, percebeu-se que ao esticar uma pele sobre o tronco, o som produzido era mais poderoso. Pela simplicidade de construção e execução, tipos diferentes de tambores existem em praticamente todas as civilizações conhecidas. A variedade de formatos, tamanhos e elementos decorativos dependem dos materiais encontrados em cada região e dizem muito sobre a cultura que os produziu. São típicos nos cultos afro-brasileiros; na dança, nos pontos cantados, no transe. Em sua fase mais primitiva, a manifestação religiosa do homem tinha como base principal o contato com as divindades – o transe. (FERNANDES: 2011)

Embora tanto os povos indígenas quanto os portugueses conhecessem e utilizassem o tambor – de distintos tamanhos ou formas – a influência dos tambores é mais acentuada na cultura africana, podendo ser comprovado através do “número e variedade de atabaques trazidos pelos escravos africanos, sudaneses e bantos que positivam a popularidade da percussão entre eles”. (CASCUDO: 1984, p. 737).

Os tambores por serem instrumentos mebranofones, assim como o corpo humano (aerofônico e mebranofônico) permitem a capacidade de reproduzir os sons da fala e isto lhes confere a possibilidade de transmitir mensagens. Neste sentido, ele armazena e possibilita a perpetuação de mensagens, tornando-se assim como uma espécie de “guardião” dos mistérios da vida e da morte, do sagrado e do mundano e da manutenção das energias ancestrais. Ilumina Dona Lenira:

Quando o bombo bate você pode tá lá na Guaxinduba, se escutar o som do bombo, vem! O bombo chama: assim seja negro, vem!

Porque o tambor chama, bate no coração, bate chamando. Você fica com aquela ânsia, e tu vai! Pode ser em Jacumã, você fica procurando companhia para ir. (Dona Lenira, 2017)

Dona Lenira, em certo momento de destaque na entrevista, ou na conversa, nos explica que o coco não é só uma festa, ele guarda relação com o sagrado, está ligado aos antigos ritos africanos e católicos. Neste instante, ela se aproxima da câmera de filmagem e baixando a voz, num tom de segredo, nos irradia:

O coco vem dar uma aparência com o candomblé, roupas estampadas largas saias de baianas e até toalha na cabeça as mais velhas usavam, jogavam uma toalha no pescoço com as pontas para atrás, amarravam um pano na cabeça e elas caíam dentro na roda, as mais antigas. Os homens arregaçavam as calças, botavam a calça assim, no meio das pernas e hoje eles não brincavam mais assim, mas era assim antigamente. Vem de uma tradição antiga, ela tem uma ligação com alguma coisa... Era assim, se ia ter o terço aqui em casa, de Santo Antônio, São João, São Pedro, então eu fazia bolo, café, chá e mandava dizer pra aquele o povo, e depois tinha o coco. O povo vinha, se rezava o terço, se hasteava o mastro, e dali já ia cantando pra lá pra dentro pro coco, bombo já ia batendo já ia o povo entrando, dançando e amanhecia o dia. (Dona Lenira, 2017)

Os tambores anunciavam o começo das festividades, encaminhando as pessoas através do som para o interior das casas. Segundo Dona Lenira, antigamente o coco era festejado dentro das casas. Uma das hipóteses levantadas para que isso ocorresse guardaria relação com a capacidade sonora do bombo que se amplifica num ambiente fechado. Tal fato teria também impacto na animação das pessoas presentes na festividade: “o coco de antigamente era dentro de casa. O coco dentro da casa o bombo dá mais som, porque a casa é abafada o bombo dá som e do lado de fora se espalha. O coco só é coco de roda se tiver o bombo, caixa e ganzá.” (Dona Lenira, 2017)

Música e a dança sempre foram os principais geradores dessa comunicação com o sagrado. Na festividade do Coco de Roda a música se alonga, podendo persistir a repetição de seus toques e trechos rítmicos por longos espaços de tempo. O que parece repetição, revela na verdade uma espiral cíclica, que gira seguindo um

mesmo padrão, que nos revela a circularidade presente na música, que tocam na direção do transe, meio pelo qual é possível se alcançar o sagrado.

3.2

A roda de Coco

Figura 23 – Roda de Coco Novo Quilombo



Fonte: acervo Ana Rodrigues

Os orixás agora tinham seus cavalos, podiam retornar, com segurança ao Aiê, podiam cavalgar o corpo das devotas. Os humanos faziam oferendas aos orixás, convidando-os à Terra, aos corpos das *iaôs*. Então os orixás vinham e tomavam seus cavalos. E, enquanto os homens tocavam seus tambores, vibrando os batás e agogôs, soando os xequerês e adjás, enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam, convidando todos os humanos iniciados para a roda do *xirê*, os orixás dançavam e dançavam e dançavam. Os orixás podiam de novo conviver com os mortais. Os orixás estavam felizes. Na roda das feitas, no corpo das *iaôs*, eles dançavam e dançavam e dançavam. Estava inventado o candomblé. (PRANDI: 2012, p. 524)

A roda é o segundo elemento visual a ser compreendido sendo a sua formação imprescindível para o acontecimento da festividade. A Roda do Coco se assemelha a um círculo dançante formado por pessoas posicionadas uma ao lado da outra e voltadas em direção ao centro. Os participantes da roda de coco executam os passos característicos dessa dança, cantam em resposta aos cantadores e se movimentam fazendo a roda girar. No centro da roda, dois dançarinos(as) executam a dança do coco que inicia e finaliza com um gesto chamado de umbigada, que pode ser traduzido como um gesto realizado por duas pessoas que juntam umbigos, como vemos nas figuras abaixo:

Figura 24 – Dançarinas no centro da roda



Fonte: acervo Ana Rodrigues

Fonte 25 - Dançarinas na Festa do Coco



Fonte: acervo Ana Rodrigues

Segundo Dona Lenira, o Coco de Roda do Novo Quilombo tem este nome porque sempre é dançado em roda, com exceção dos tocadores que tocam separados: “senão houver a roda não é coco de roda, está tudo misturado. Tá batendo e tudo mas não é o coco de roda em si, o legítimo. Porque pra ser legítimo tem que brincar em roda.” (Dona Lenira, 2017). A roda é o elemento que agrupa os participantes, delimitando e protegendo o espaço onde acontece a dança. Ana Rodrigues, liderança da festividade do Coco do Ipiranga, ao ser perguntada sobre a importância da roda para o coco, explica que a roda é um espaço que ordena onde vai se brincar o coco, um espaço de igualdade entre os participantes, que se juntam, se encontram, se veem, são vistos, local em que acontece uma espécie de ritual de troca, afirmação de pertencimento, alegria e identidade grupal, que tem que ser respeitado. Ana Rodrigues nos conta:

A roda pra gente tem um sentido muito grande. Eu gosto muito de trabalhar em roda porque quando você trabalha em círculo você não tá nem na frente, nem atrás, você tá num pé de igualdade, e isso eu acho que acontece na festa do Coco. Quando a gente tá na festa do coco a gente pede que as pessoas formem a roda. E as pessoas geralmente não entendem isso e invadem... todo mundo... e aí fica aquela confusão. E as meninas que dançam o

coco, elas se afastam, muitas até vão embora. E depois eu digo: “- porque vocês foram embora?”, e elas dizem: “- porque não tinha condições de brincar”.

Porque elas gostam de se mostrar fazer aquele jogo da compra, da umbigada, e se todo mundo invade ao mesmo tempo, elas não tem o que fazer ali, então, terminam indo embora. A roda tem esse significado, é os dois no meio brigando ali pra se mostrar, não para dizer que eu sou mais que você, mas pra se mostrar mesmo dançando. (Ana Rodrigues, 2016)

A informação sobre as danças de roda é milenar. Os primeiros registros encontrados nas paredes de cavernas, grutas datam 14.000 a.C. BOURCIER (2001), relata que as investigações sobre as danças de roda datam 8.000 a.C., com a imagem da roda de Addaura gravada na gruta de Addaura (Itália). Nessa pintura rupestre estão representados personagens dançando ao redor de outros dois personagens centrais vestidos com máscaras que se assemelham a animais, cujo movimento vai da esquerda para a direita. O autor relaciona o caráter das primeiras danças ao sagrado, ao ato ritualístico ou de consagração. (BOURCIER: 2001, p.10)

Câmara Cascudo levanta a hipótese de que a primeira dança humana teria sido feita em roda, girando ao redor de um ídolo, com movimentos simples e uniformes, possivelmente com a figura de um sacerdote marcando o compasso. (CASCUDO: 1984, p. 676) Esses vestígios podem ser encontrados também nas pegadas circulares encontradas na arte pré-histórica, cujo caráter mágico e religioso pode ser identificado nas representações rupestres encontradas nas paredes das cavernas, que mostram caçadores com arcaicas armas em punho, bailando ao redor de sua caça, “suplicando a sua presa abundância e tiros certos das lanças e dardos de pontas de pedra lascada”. (idem, p. 676)

As danças de roda eram conhecidas tanto pelos indígenas quanto pelos portugueses. Os africanos também conheciam, e trouxeram consigo as suas danças de roda ao continente americano. *Xirê* é uma palavra do idioma *Yorubá* e significa roda, festa, brincadeira ou dança utilizada para evocação dos Orixás. As rodas de candomblé, as rodas de capoeira, as rodas de samba e as rodas de coco são todas constituídas por canto, música, dança, gente e a presença da umbigada. O que nos leva a refletir que a roda aparece compondo o espaço coletivo especial cuja a circularidade metodológica que acolhe, une, junta de forma democrática, traz em si

também uma estética da beleza, harmonia, acolhimento que pela sua força que transforma esse espaço físico em um espaço ritual ou sagrado:

Ao dançar, o mundo é de novo circulado e passado de mão em mão. Cada ponto na periferia do círculo é ao mesmo tempo um ponto de retorno. (...) Do ponto de vista do tempo, a dança de roda em círculo, doa-nos a onipresença que nela habita, de maneira que, na atuação conjunta de ritmo, melodia e compasso, as camadas mais antigas do fundo do poço da alma possam ganhar nova vida, e como, por um toque de mitos de outrora, fecundam criativamente o momento. Assim, nós dançamos na meditação da dança, os sonhos que nos reencontram, como nossas saudades do além. Dançando participamos de sua transformação, mudando a nós mesmos (Wosien, 2000, p.120).

Quando os participantes do Coco se reúnem na Roda, criam também um centro comum para a dança, um centro comum vivenciado por todos os que participam da roda, é entorno desse centro que a roda gira harmonicamente. “Todos os pontos da circunferência reencontram-se no centro do círculo, que é seu principio e seu fim” (CHEVALIER & GREEBRANT: 1996, p. 251). O centro equivale a um vórtice energético, eixo que une a todos, nascente vibrante de movimento, que equivale simbolicamente a fonte e criação do mundo.³⁴ E segundo Ana Rodrigues, *coquista* do Coco de Roda do Novo Quilombo, o centro da roda é um ponto fundamental para a existência do bailado:

O coco de roda ele tem a roda e tem o meio onde os dois vão se encontrar para ter a umbigada. Se não tiver a roda não vai ter esse encontro. O coco de umbigada só acontece se tiver esse respeito, da roda acontecendo e os dois ali no meio. (Ana Rodrigues, 2016)

Assim sendo, círculo e centro, surgem como primeiros símbolos identificados através da investigação do Coco de Roda no quilombo do Ipiranga. Para que se manifeste o Coco de Roda, de sons, formas, cores, dança e poesia, é necessário

³⁴ “No círculo, como imagem espelhada do universo, as contradições estão suprimidas e toda potência está contida. Início e fim coincidem nele, seu centro é o colo do mundo” (WOSIEN: 2002, p.16).

que se faça uma roda. A roda é formada pelos corpos das pessoas que participam da brincadeira; elas se colocam uma ao lado da outra formando um grande círculo. É dentro da roda, no espaço circular delimitado por corpos, palmas, vozes, que os brincantes se movimentam e dançam no meio da roda, no centro do círculo, como vemos na figura abaixo:

Figura 26 - Ana Rodrigues no centro da roda



Fonte: elaborado pelo Autor

Círculo e centro, aparecem então como sendo primordiais, ao entendimento dos símbolos que compõe o Coco de Roda. O círculo simboliza a totalidade universal presente nos ciclos da natureza, do homem, do tempo, do cosmos. Mircea Eliade reflete que o homem primitivo era denominado *homem religioso*, devido a sua relação sacralizada com o mundo, quando o espaço era não era homogêneo, apresentava rotura e era descontínuo. No momento em que o sagrado se manifesta por uma *hierofania* qualquer, a rotura espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado e o espaço profano, o que permite a constituição do mundo, porque esse antagonismo, essa rotura espacial que revela o ponto fixo, o eixo central de toda orientação, que se revela como uma realidade absoluta e existente, que se contrapõe a não realidade do resto da extensão desconhecida. Essa experiência da homogeneidade espacial “constitui uma experiência primordial,

que corresponde a uma ‘fundação do mundo’” (ELIADE: 1992, p. 17). E é através dessa percepção que o homem religioso pode se localizar no mundo, pode delimitar o espaço real, como sendo o sagrado - o único real - de todo o resto da extensão amorfa, desconhecida, que o cerca. (ELIADE: 1992)

A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro”. (ELIADE: 1992, p.14)

Essa descoberta do espaço tem um forte valor existencial para o homem religioso, na medida em que nada pode começar, nada pode ser iniciado, sem uma orientação, prévia, e toda orientação implica como princípio universal a aquisição de um ponto fixo. “Para viver no mundo, é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer do caos, da homogeneidade e da relatividade do espaço profano.” (ELIADE: 1992, p.18). Com efeito, ao se delimitar o espaço do Coco de Roda efetua-se uma reprodução em escala microcósmica da Criação. Aqui se revela o segundo símbolo identificado nas observações Coco de Roda, denominado como centro. O centro equivale a descoberta, a projeção de um ponto fixo, simboliza a criação do Mundo. Esse ponto fixo permite a orientação e a organização em meio a homogeneidade caótica.

3.3 Umbigada

Quando nós passamos, e dizemos: “- bom dia”. Não é uma saudação? No coco de roda a gente saúda com uma umbigada e o outro já sabe que é pra ir pro nosso lugar, e nós pro lugar dele na roda. (Dona Lenira, 2017).

Câmara Cascudo define a umbigada ou “imbigada” como gesto utilizado para iniciar e/ou finalizar a dança dos participantes no centro da roda, podendo ser definida como o encontro de ventres, toque de umbigos ou “*pancada com o umbigo, convite intimatório para substituir o dançarino, tendo a maior documentação para dizer-se de origem africana.*” (CASCUDO: 1984, p. 774).

Figura 27 - Umbigada



Fonte: acervo Ayala³⁵

Como podemos ver na figura a cima, a umbigada é um gesto que saúda e convida o brincante que se encontra fora do centro da roda a ir para dentro da roda. Esse gesto pode ter o toque físico entre os umbigos ou apenas a menção do gesto, que mesmo realizado a distância é suficiente para que exista saudação entre os brincantes e assim se realize o convite para entrar na roda e dançar. Dona Lenira nos explica:

Um tem que dar uma umbigada ou bater barriga com barriga ou se virar para o outro que tá distante. Pode ser separado ou se virar um para o lado do outro, mesmo que o outro esteja lá

³⁵ Disponível em: < <http://www.acervoayala.com>>. Acesso em: 19/07/2017.

distante. O importante que esteja virado com a frente um para o outro saudando.(Dona Lenira, 2017)

Os integrantes do Coco de Roda Novo Quilombo consideram seu coco como sendo um Coco de Roda de umbigada. A umbigada aparece como sendo um terceiro elemento que caracteriza e diferencia o coco de roda dos outros cocos existente, a exemplo do coco de embolada, do coco de ganzá ou do coco de Zambê. Nota-se que umbigada não é uma característica presente apenas no Coco de Roda, mas faz-se presente em outras danças como o jongo, o samba de roda, o caxambu, o samba de umbigada, sendo usado por Edson Carneiro (1974) para classificar diferentes danças brasileiras agrupadas sob o nome de “sambas de umbigada”.

Estas danças possuem como característica comum a presença da umbigada ou a menção do gesto, cuja possível origem provém de danças lúdico-amorosas banto-africanas. Cascudo, em seu livro *Made in Brasil*, traça um percurso geográfico das danças de umbigadas existentes no continente africano. Segundo o autor:

A umbigada veio para o Brasil com os escravos bantos. No congo e sertões ao norte do Ambriz, o convite é a vênica, batida de pé rápida saudação. Em Angola há as duas formas, a batida do pé diante da pessoa convidada e a umbigada, semba, registrada por Alfredo de Sarmiento, Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens. (CASCUDO: 1984, p.775).

Sobre o nascedouro desse gesto, os autores (CARNEIRO: 1974; CASCUDO: 1984) levantam a hipótese de serem provenientes das danças banto do oeste-africano, uma vez que “nenhuma dança indígena ou portuguesa do século XVI compreendia a umbigada” (CASCUDO: 1984, p.130). Por outro lado, uma das interpretações acerca da umbigada a compreende como revelando uma conotação sexual e/ou sensual, ligada a fertilidade e criação, vejamos:

No contexto africano a umbigada teve sua origem associada aos antigos ritos de fertilidade e casamento, sendo algumas vezes interpretada como mímica do ato sexual ou lúdica-amorosa o que aos olhos do colonizador apareceu como um ato escandaloso de depravação selvagem e imoral. (SILVA: 2017, p.160)

Ainda sobre a possível origem e significado ambos autores relacionam a umbigada tanto às danças lúdico amorosas, quanto as antigas danças rituais de fertilidade e reprodução (CASCUDO: 1984, p.137), pois estando o umbigo localizado na região que equivale ao ventre no corpo humano, região onde nascem infinidades de sensações, lugar considerado sagrado por ser gerador de vida, se relaciona diretamente com a dádiva da fertilidade:

O ventre, equivale ao centro. É o lugar do sagrado por excelência, é onde se inicia toda a criação. O sagrado é, e sempre será um mistério. O local do centro é o encontro do céu, terra e inferno. (COUTINHO: 2008, p.85).

É através da umbigada que os dançarinos se tocam, trocam de lugar - quem deu a umbigada volta a seu lugar na roda - e trocam “energia”. A tradição de dar umbigada representa também esse ritual de troca de energia, pois o umbigo é o veículo que transfere o alimento e conecta o feto à mãe antes do nascimento. O umbigo representa para os povos africanos a grande boca, a primeira boca pela qual o ser humano desde seu estágio fetal se nutre. É o umbigo que nos une ao ventre materno, é a comunicação vital e real do feto, cortado ao nascer, mas que continua a existir através da cicatriz. “O umbigo é para esses povos a grande boca, a primeira boca pela qual nos alimentamos no ventre materno, e aquela que continuaremos a nos alimentar de energia cósmica pelo resto de nossas vidas.” (ANTONIO & CHITOLINA: 2008, p.3).

Notamos uma relação com as reflexões presentes nas investigações do teórico das religiões Mircea Eliade (1992). Para o autor, o Universo para o homem primitivo estruturou-se em três níveis superpostos: o *Céu*, a *Terra* e as *Regiões Inferiores*. Os três níveis encontravam-se unidos por uma linha imaginária que atravessava estes níveis ligando-os de forma a haver uma comunicação entre eles. Essa linha se chamava *Axis Mundi* ou Eixo do Mundo, e tocava a superfície da Terra num ponto chamado *Omphalos*, palavra grega que significa umbigo, considerado como sendo o Centro do Mundo. Ou seja tanto a unidade mãe/bebê quanto homem/cosmos, se ligam através do umbigo à fonte de energia, seja ela o alimento ou ao cosmos. Da mesma forma que o bebê se nutre através do cordão umbilical cuja origem é a mãe, também o homem antigo se nutria através do *Axis Mundi*, sendo o umbigo do mundo representado pelo local onde o eixo tocava a superfície.

Estudiosos do início do século XX citados por Câmara Cascudo (1984), em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro. Vol.2*, classificaram a umbigada como uma parte das danças do oeste africano, denominadas, como danças de “*lembramento*”, que seriam danças com conotações sexuais, que nas descrições de padres e cronistas do século XIX eram consideradas “danças lascivas proibidas”, ligadas a procriação obscena e que incitavam a caos. No entanto, Paula Júnior (2008) explica que ao consultar os mesmos grupos étnicos no continente africano, identificou-se outras interpretações. Para o autor o toque entre dos umbigos, entre os homens e mulheres tem uma função um tanto quanto metafísica e possibilitaria a reestruturação do caos, organizando assim, novamente o cosmos. (PAULA JÚNIOR: 2017, p. 65). A interpretação que estabelece dicotomia entre corpo e mente, mais um vez não serve de base ou modela na tentativa de compreender o Coco de roda, pois foi justamente esse olhar “exótico”, por vezes punitivo, que conduziu a interpretação das culturas marcadamente de influência africana, a graves erros. “Esse olhar que fez com que, durante muito tempo estas danças fossem perseguidas e condenadas pela igreja e sociedade de maneira geral, estabelecendo contra elas um agir bastante punitivo” (PAULA JÚNIOR: 2017, p. 67).

Tentar compreender a umbigada e o que ela representa enquanto objeto estético, coreográfico, comunicacional ou simbólico, trás consigo opiniões e descrições divergentes entre si. Mas o que representa esse gesto para o Coco de Roda do Novo Quilombo? Ao perguntar a um dos integrantes do coco, sobre quais os elementos importantes e necessário para o Coco de Roda acontecer, obtive a seguinte resposta:

Para que o *Coco de Roda* aconteça tem que ter a presença de homens e mulheres porque um coco só com mulher não tem muita graça. Tem que ter a saia florida para rodar, e muita roda, a jogada do corpo que as mulheres fazem, pra mim é um *ballet*. Quando entra um homem com uma mulher chega agente vê a animação do povo, gritando “– daí nele!”. A mulher jogando aquela sensualidade e rodando a saia pra cima do homem e a umbigada que tem que ter, pois nosso coco é um coco de umbigada, na umbigada a gente troca aquela energia, né? (Ana Lúcia, 2016)

O depoimento acima explica com precisão e simplicidade a dimensão comunicacional e simbólica presente na umbigada. Primeiramente podemos definir

esse gesto como um gesto de comunicação, uma forma de cumprimento de dois corpos dialogando através do encontro dos umbigos. A umbigada passa a ser então convite irrecusável que impele os dançantes a entrar no centro da roda e “se mostrar” numa disputa de corpos bamboleantes ao compasso da música e das pessoas que inflamam com seus gritos e assobios o fervor da dança. Estes corpos como nos conta Ana Rodrigues devem ser preferencialmente masculino e feminino, pois “coco só com mulher não tem muita graça”, ou seja faz-se necessária a presença das polaridades complementares fundamentais, definidas como o feminino e o masculino, que numa disputa simbólica que se estende num jogo lúdico onde a mulher utiliza das suas ferramentas estéticas como o jogo de corpo, o rodar da saia, e se finaliza com a umbigada. Sendo assim a umbigada é encontro das polaridades que trocam energia, se comunicam, e selam o início ou o fim da disputa dançada.

Através de observação e de depoimentos dos integrantes do Coco de Roda do Novo Quilombo, a umbigada mostrou-se um elemento cujo o sentido se relaciona a questões mais profundas que adentram as esferas do homem enquanto ser coletivo. Questões relacionadas com a organização do caos, com a união do feminino e masculino, com questões relativas à fertilidade, feminilidade, sensualidade. Mas um ponto de confluência da umbigada enquanto gesto estético e comunicacional é que este gesto é porta de acesso a roda, assim como o ventre nos introduz ao mundo através da pulsão da polaridade realizado pelo encontro física e energética do feminino e do masculino, a umbigada se mostra como porta de entrada para a energia que tem o centro da roda como nascedouro. Centro da roda, centro do corpo (umbigo), o centro aqui aparece com o segundo símbolo presente no Coco de Roda do Novo Quilombo.

3.4

As vestimentas

Uma hipótese levantada por Máximo Baldini (2005), é que o vestuário existe desde os tempos mais remotos, quando o ser humano pré-histórico, ainda no estágio coletor³⁶, foi impelido a deslocar-se geograficamente em busca de alimento.

³⁶ O homem caçador também era coletor e observava a natureza. Na medida em que demorava mais tempo numa determinada região e consumia os frutos ou plantas, reparava que um caroço dava origem a uma plantinha. Assim, passando mais tempo em determinado local, com um clima bom e caça abundante, inclusive peixes, o homem conseguiu um tempo para plantar e colher. Disponível

Nas andanças sentiu no corpo as variações climáticas das regiões por onde passava, surgindo a necessidade de proteger-se das intempéries climáticas e geográficas, originando assim, a roupa ou vestimenta.

Inicialmente as vestimentas eram feitas de peles de animais, cobrindo apenas algumas partes do corpo. Devido a dureza e o peso da pele interferiam na agilidade e rapidez o que os tornava mais susceptíveis a ataques de predadores. Mais tarde a mastigação da pele é adotada como técnica de amaciamento, o que proporciona um maior uso da vestimenta. No entanto, compreendemos que a “necessidade do corpo de se vestir não está, apenas, atrelada a fins de proteção e necessidade básica, porém, ao sentido simbólico do vestir e seus significados.” (UCHOA: 2015, p. 93). Esse sentido evoluiu desde os tempos antigos, quando os povos pré-históricos, adornavam seus corpo com objetos encontrados na natureza, penas, peles, chifres de animais sacrificados, invocando assim o espírito totêmico dos animais, as forças da natureza, do desconhecido, criando como aponta M. Eliade uma hierofania ou a manifestação do sagrado:

A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas como pedra ou como árvores, mas justamente porque são *hierofanias*, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o *sagrado*, o *ganz andere*”. (ELIADE: 1992, p. 18).

Estas vestes antes usadas apenas para proteger e cobrir o corpo, com o tempo se transformam em indumentárias, enfeitadas com objetos imantados por uma áurea mágica, por um sentido, por uma intenção, seja ela ritualística, bélica ou festiva. Larissa Uchoa explica:

A vida nas sociedades arcaicas era permeada pela influência da magia e do sagrado. Castilho (2009) nos conta que, em rituais primitivos, os corpos eram adornados e revestidos por elementos de decoração extraídos da própria natureza encontrados no meio natural, tidos como objetos de valor dessa cultura e que podiam estabelecer uma crença no sagrado (...) O caráter mágico das decorações corpóreas constitui a primeira motivação discursiva

para que o corpo seja posto como suporte de elementos simbólicos de caráter protetivo ou mágico. (UCHOA: 2015, p.97)

Com o passar do tempo os adornos, transformaram-se em vestimentas, em roupas, em modos se vestir, que interagiam ou se relacionavam com o meio, com o tempo histórico, com a subjetividade e o corpo das pessoas que os vestiam. Como mencionado no primeiro Capítulo desta dissertação, os integrantes do grupo de Coco do Novo Quilombo utilizam uma vestimenta própria que lhes confere identidade caracterizando-os enquanto integrantes fixos do grupo em questão.

No Coco de Roda Novo Quilombo as mulheres vestem-se com saias rodadas e floridas, os homens com calça ou bermudas dobradas, ambos com a camisa do grupo. As vestes seguem um padrão que podem ser encontrados em demais grupos de cocos existentes, mas o que torna o figurino único no coco de Roda do Novo Quilombo: são padrões floridos nas cores amarelo, laranja e azul, a flor como adorno nos cabelos das mulheres, as calças inspiradas nas vestes usadas pelos escravos, a camisa do grupo contendo seu símbolo e nome do grupo e os pés descalços, como vemos na figura abaixo:

Figura 28 – Dançarinas do grupo Novo Quilombo



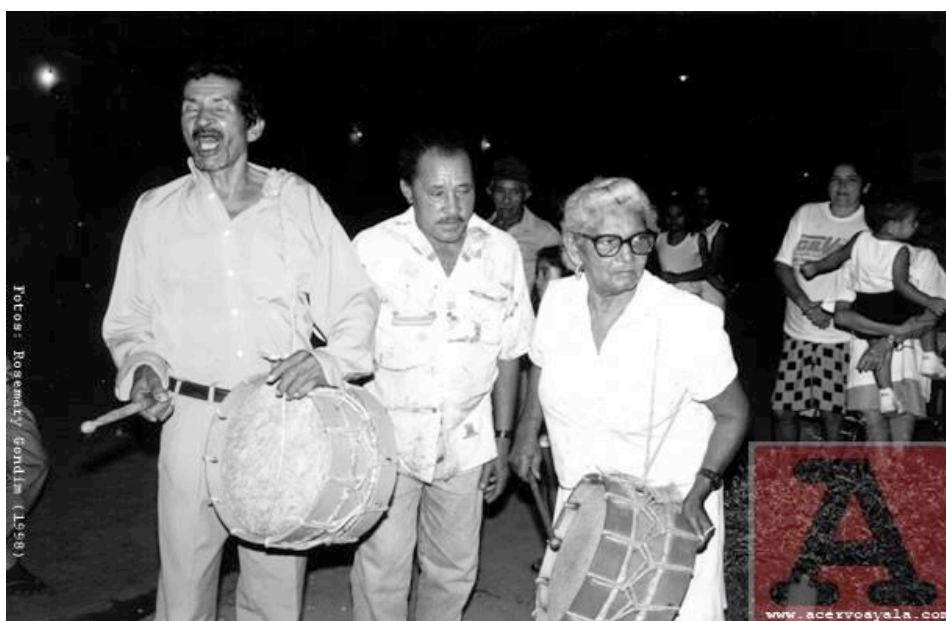
Fonte: acervo Ana Rodrigues

Através das vestimentas faz-se possível identificar em meio a multidão de pessoas presentes na festividade do Coco de Roda, os integrantes do grupo Novo Quilombo, que dançam girando suas saias floridas e pisando forte no chão com um ritmo único e característico dos moradores da comunidade. A vestimenta mostra-se enquanto um elemento visual identificador do sujeito no seu grupo, neste caso o grupo de coco Novo Quilombo, trazendo a unicidade, pertencimento e revivendo os tempos antigos ao se apropriarem das mesmas roupas dos seus ancestrais. Ana Rodrigues explica:

A mulheres usam saias rodada bem coloridas, flor no cabelo, os homens usam calça imitando a calça dos escravos, e todos usam a camisa do grupo, que foi idealizada pelo nosso grupo com o nosso símbolo: varias mãos unidas representando a unidade das raça e tem também os pés descalços. (Ana Rodrigues, 2017)

Dona Lenira, em entrevista, conta que no Coco de antigamente não tinha “roupa de coco” como o de hoje, porque as roupas que sua mãe, sua tia, seus parentes usavam no cotidiano eram as mesmas roupas usadas para dançar o coco, como vemos na imagem abaixo:

Figura 29 – Tocadores de Coco



Fonte: acervo Ayala ³⁷

³⁷ Disponível em: < <http://www.acervoayala.com>>. Acesso em: 22/07/2017.

Antigamente a roupa normal que nós usávamos no dia-a-dia era a saia rodada até a altura do joelho, saias feita de chita. Ninguém andava com coisa curta demais como nos dias de hoje. Os homens pra dançar coco tinham que dobrar a barra da calça pra poder dançar o coco a vontade. (Dona Lenira/2017)

O modo como o ser humano revela seus gostos pelo vestir e a forma como ele faz a interação com o sistema simbólico do vestuário depende diretamente do meio ambiente, e de como o grupo em que ele está inserido se apropria do vestuário. Diante disso compreendemos que os trajes populares ou tradicionais, passados através das gerações, expressam nuances da realidade social de um grupo ou indivíduo. O conceito de traje cultural é apontado por Roland Barthes (2003) pela sua importância dentro de uma festividade ao destacar e aguçar o sentido do olhar através das cores, texturas, formas, plasticidade, auxiliadas pelos demais elementos sensoriais. O traje quando usado em encenações tradicionais ou populares, assume função ao caracterizar um determinado grupo. Sobre isso explica M. Baldini:

O traje popular é, sob muitos pontos de vista, exatamente o oposto da roupa que segue a moda. Uma das principais tendências da roupa da moda é a de mudar rapidamente a fim de não se parecer com a anterior. A tendência do traje popular é a de permanecer imutável, os netos devem vestir às mesmas roupas dos avós (BALDINI: 2005, p. 103)

As vestimentas usadas no Coco de Roda do Novo Quilombo são inspiradas nas roupas dos antepassados, prevalecendo nos dias atuais nos filhos, netos e netas, que desde pequenos recebem saias coloridas, calças compridas, adornos e enfeites, para participar da festividade. “O traje constitui-se no modo pessoal, como um usuário adota a indumentária que lhe é proposta por seu grupo” (BARTHES: 2003, p. 270). A vestimenta, transforma-se então no traje, que é o processo pelo qual o indivíduo se apropria da indumentária, por um breve ou longo período de tempo, mas que quando permanece, passa então a ser visto como um conjunto de símbolos de uma comunidade, ou seja algo tradicional para o cotidiano de um determinado povo, assumindo diversas funções, variando entre estéticas, práticas, eróticas, mágicas, regionais (BALDINI: 2005, p. 104).

A análise dos trajes do Coco de Roda juntamente com os depoimentos dos integrantes do Coco proporcionam uma relação dialógica entre o passado e o presente, revelando nuances comportamentais, econômicas, culturais, simbólicas. São explicitadas, por exemplo, nas interpretações e reflexões efetuadas por Dona Lenira. No trecho em que Dona Lenira se refere ao comprimento da saia, podemos observar que os padrões morais se mostram mais flexíveis nos dias atuais. O uso da chita revela a nuance econômica por ser um tecido de baixo custo e acessível as populações menos favorecidas, a chita foi conhecida no passado como “pano do povo”, sendo utilizada para vestir os escravos, e que hoje em dia decora vibrante o imaginário das festas populares, exemplificado nas imagens abaixo:

Figura 30 - Saias de chita



Fonte: elaborado pelo Autor

O traje popular, não se refere apenas as vestes que as pessoas usam no dia-a-dia, mas no papel e na intenção que estas vestes assumem dentro de um determinado contexto cultural. É neste contexto que o traje se imanta de significados específicos e que sobrevivem ao tempo passando através das gerações:

Uma segunda diferença fundamental entre o traje cultural e o vestuário é a seguinte: o traje popular é submetido à censura da comunidade, que prescreve o que nele se pode ou não modificar, o vestuário da moda depende das diversas opções dos costureiros que as criam (BALDINI, 2005, P. 104).

As vestimentas do Novo Quilombo passam então a assumir nos dias atuais traje cultural por carregarem um repertório, um conjunto de mensagens implícitas e visíveis possuidoras de funções específicas dentro do contexto e perante a comunidade e o público. Compreendemos que cada manifestação cultural, possui sua própria maneira de vestir, de dançar, de se expressar. Cada um desses elementos auxilia na construção da mensagem transmitida pela encenação e confere características únicas capazes de diferenciá-las das demais. Como parte integrante da encenação o vestuário ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida. (COSTA: 2002, p.38).

Ao adotar uma atitude fenomenológica e direcionar a intencionalidade ao figurino do grupo Novo Quilombo, percebeu-se que o figurino possui maior destaque no sexo feminino, que veste-se com saias compridas floridas e rodadas. As saias floridas feitas do tecido chita remetem aos padrões presentes na natureza e podem ser associadas a exuberante natureza do local da comunidade do Ipiranga. A saia é característica pontual no Coco de Roda Novo Quilombo, sendo unanimidade nas mulheres que frequentam o local. Ana Rodrigues ao ser indagada sobre a importância da saia no coco de roda do Novo Quilombo nos conta: “Se não tiver saia não tem Coco! Tem que fazer a saia falar por ela. Tem que ter a saia, a saia rodada. Quanto mais você roda a saia mais a coisa fica bonita.” (Ana Rodrigues, 2016).

A saia como podemos ver nas imagens abaixo, para além de compor a plasticidade visual do bailado, principalmente quando rodada cria uma forma circular. O próprio sacudir e girar da saia, para as integrantes do grupo Novo Quilombo representa um poder, uma força, que surge no momento que entra na roda para dançar, ou como nos conta Dona Lenira: “Naquela hora esquecemos que somos nós, é como se nós fôssemos artistas representando para o povo. Nós queremos fazer bonito” (Dona Lenira, 2017).

Figura 31 – A plasticidade da saia rodada



Fonte: elaborado pelo Autor

Figura 32 - Coco de Roda Novo Quilombo



Fonte: acervo Ana Rodrigues

Quando nos vestimos, via de regra, é com algum propósito – consciente ou inconscientemente –, seja estético ou religioso e colocamos as vestes como uma segunda pele feita de intenções ou (in)corporações. As vestimentas do Coco de Roda Novo Quilombo trazem consigo uma carga simbólica repleta de elementos culturais e mensagens ocultas que se constroem, podendo ser considerado um artefato cultural, pois “o vestir também retrata parte da cultura e deve ser considerado como tal, levando-se em consideração que o ato de vestir-se é também um ato de significação.” (BALDINI, 2005, p. 95). Sendo assim é possível reconhecer que mesmo sofrendo mudanças advindas do tempo presente, além da ressignificação e reinterpretação por parte da nova geração do coco, faz-se possível sentir a presença dos símbolos do passado refletidos no agora, através dos elementos visuais do Coco de Roda Novo Quilombo. Algo que existe que é específico da cultura popular que não se perdeu e nem desaparecera, que consiste em dar vida a um núcleo simbólico e criam um tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo.

Considerações finais

O estudo que aqui se apresenta pretende contribuir para a literatura especializada das artes visuais em sua interface com as manifestações de cunho cultural e popular, em particular, no nosso caso, a partir da manifestação artístico-cultural do Coco de Roda Novo Quilombo, do Ipiranga, Conde, Paraíba. De igual forma o estudo permite iluminar e dar importância às riquezas musicais, estéticas, de comportamento, históricas que a Comunidade do Coco de Roda irradia e proporciona a Paraíba e todos aqueles que buscam conhecer e interagir com as festividades e celebrações.

Neste sentido, é de igual forma relevante considerar que o objeto de estudo – os elementos visuais e os símbolos presentes no Coco de Roda – encontram-se sempre “em movimento”, “acontecendo” e que esta Roda de Coco, carrega uma força emocional de envergadura, por tratar-se de uma manifestação que é ao mesmo tempo de celebração, mas que rememora tempos passados tristes e de resistência quando nos lembramos da escravidão e tudo à ela relacionado. Assim, esse “acontecimento”, com uma carga sentimental importante, nos conduziu, como se mostrou, a adotar uma perspectiva fenomenológica. Mais em específico, nos levou enveredar por uma metodologia fenomenológica que, como apontamos, coloca o sujeito-pesquisador não separado de seu objeto mas, num certo sentido, imerso nele.

Dessa forma, percebe-se de antemão a dificuldade de se “abraçar” este método pois ele inaugura uma nova forma de lidar com a ciência e/ou saberes. Por outro lado, parece-nos que à medida em que se aprofundava nos conhecimentos teóricos e experiências práticas fenomenológicas, aproximava-se também numa forma “artística” de se comunicar com o mundo. Pois, ambas “formas” ou “metodologias”, de conhecimento ou de vida, partem da premissa de uma abertura, de um acolhimento, ao outro ou aos outros, de uma maneira em que se deixe “afetar” pelo exterior que, nesse momento, deixa de ser um “absolutamente” exterior.

Mas, voltando à nossa pesquisa, cumpriu então realizar toda uma discussão sobre a fenomenologia para que se alcançasse não apenas os elementos visuais que detalhamos no Capítulo 3, mas também para melhor compreender a própria

manifestação do Coco de Roda. De igual forma, foi-nos decisivo pesquisar, sistematizar e analisar algumas das questões originárias ou estruturantes que explicam não só a Roda de Coco Novo Quilombo, mas também várias das manifestações culturais presentes no Brasil. Neste sentido, duas questões são dignas de nota e ressalva. Por um lado, é importante registrar que, para a maioria dos autores pesquisados, as manifestações culturais brasileiras são singulares. Ainda que em muitos casos, a presença do povo e da cultura africana se sobressaia, os autores dizem haver também, via de regra, elementos do povo português, principalmente, e dos povos indígenas. A segunda questão que vale repetir – e esta temos um trecho de entrevista fulcral para essa afirmação – é de que parece existir, parece se confirmar, uma relação entre muitas festividades e celebrações, como o Coco de Roda Novo Quilombo, e manifestações de caráter sagrado, mágico ou religioso.

Neste sentido não há como deixar de notar que esse caráter sagrado, de alguma forma, aparece com frequência nos nossos elementos visuais estudados no último capítulo. O *bombo*, enquanto instrumento percussivo, a própria *Roda* que se forma com os participantes quando tem início as músicas e o acontecimento e a *umbigada*, são elementos visuais que remetem a uma das formas mais arcaicas, clássicas e contemporâneas das artes visuais, que é o círculo. Curioso notar, trazendo o círculo como uma imagem e mesmo uma reflexão central para esse trabalho que, ao discutir esses três elementos, tem-se a impressão de ficarmos quase perdidos ou mesmo envoltos em uma lógica circular de argumentação. Como que se os três elementos visuais – bombo, roda, *umbigada* – falassem, em certo sentido, sobre algo em comum, ou rodando em função de um centro.

De toda maneira, ao iluminar os quatro elementos visuais que tratamos aqui, abriu-se outra difícil oportunidade, que complexifica o trabalho apresentado, de tratarmos de conceitos e reflexões dos campos da antropologia, religião, história e cultura. Portanto que, ainda que não se imaginasse a priori essas interconexões disciplinares, o percurso de pesquisa foi mostrando que ao discutir os elementos visuais ou mesmo as artes visuais, encontra-se uma miríade de janelas e possibilidades, de possibilidades de diálogos, que, ao fim e ao cabo, só nos atesta a imanência e o caráter em movimento da arte e de seu processo artístico/musical. Não obstante essa abertura que existe ao se estudar, ainda que específicos

elementos visuais (de maneira a encontramos relação, a partir do círculo com povos indígenas, africanos, ancestrais, etc. e a partir do círculo/umbigo e a umbigada, com a própria imagem e reprodução da vida e criação), acreditamos que, ao identificar esses elementos estamos contribuindo para o fortalecimento do campo de estudo das artes visuais nas manifestações artísticas e culturais da Paraíba e, de igual forma, para colocar em relevo social tão significativa memória que está presente a partir do acontecimento da Roda de Coco do Novo Quilombo do Ipiranga.

REFERÊNCIAS

ALTIMAR, Pimentel de Alencar (2005). *Ciranda de adultos*. João Pessoa: Fundo de Incentivo a cultura “Augusto dos Anjos”.

ALTIMAR, Pimentel (1992). "O coco praieiro: uma dança de umbigada." *João Pessoa: Caravela*.

ANDRADE, Mario. (2002) *Os cocos*. 2. Belo Horizonte: Itatiaia.

ANTÔNIO, Márcia Maria & CHITOLINA, Natália (2008). “A relação das festas e danças de batuque de umbigada na perspectiva do lazer e religião”. 6ª mostra acadêmica. UNIMEP, 2008. [Disponível em: <http://www.unimep.br/phpg/mostraacademica/anais/6mostra/4/270.pdf>. Acesso: 13/06/2016.]

ARANHA, Graça. “O espírito moderno”. In: TELES, Gilberto de Almeida (1999). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Vozes

ARIZA, Francisco. “A roda : o símbolo dos símbolos”. *Revista Internacional de Arte e Cultura*. Disponível em: Disponível em: <http://www.unimep.br/phpg/mostraacademica/anais/6mostra/4/270.pdf>. Acesso: 05/ 08/2016.]

AYALA, Maria Ignez N. & AYALA, Marcos (2000) *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN.

BALDINI, Máximo (2005) *A invenção da moda: as teorias, os estilistas, a história*. Portugal: Edições 70 LTDA.

BARTHES, Roland (2003). *Moda e comunicação*. Rio de janeiro: Rocco.

BRANDÃO, Théo (1949). *Folclore de Alagoas*. Vol. 2. Casa Ramalho.

BOURCIER, Paul (2001). *História da dança no ocidente*. Martins Fontes.
CARNEIRO, Edson (1974). *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro, Conquista.

CARVALHO, Yara M. Lazer (2015). “Cultura e sociedade: a festa, um caminho que pode nos levar à vida do outro.” *Revista de ciências sociais e humanas: Impulso* Piracicaba, vol. 16, nº 39, jan/abr.

CASCUDO, Câmara (1984). *Dicionário do folclore brasileiro*. (2.vols). Rio de Janeiro, Edições de Ouroche.

CHAUÍ, M (1983). *Da realidade sem mistérios aos mistérios do mundo: Espinosa, Voltaire, Merleau-Ponty*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense.

CHAUÍ, Marilena (2007). *Brasil – mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa, Teorema.

COELHO JR, N. (1996) *Merleau Ponty: filosofia como corpo e existência*. São Paulo: Escuta.

COSTA, Francisco Araújo (2002). “O figurino como elemento essencial da narrativa”. *Sessões do imaginário*, Porto Alegre, v, 4 n, 8, p. 38-41, 2002. Disponível em: www.pucrs.br/uni/poa/famecos/imagina/edicao-8/araujosed8.pdf. [Acesso em: 6 de jan de 2012.]

COUTINHO, N (2008). *A mandala viva: o caminho de Ida Rolf e Carl Jung*. São Paulo: Escrituras,.

DAMASIO, Antônio (2000). *O mistério consciente: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paul: Companhia das letras.

DARTIGUES, André (1973). *O que é fenomenologia?* Rio de Janeiro: Eldorado.

DUARTE, Abelardo (1974). *Folclore negro das Alagoas (áreas da cana-de-açúcar): pesquisa e interpretação*. Departamento de assuntos culturais.

ELIADE, Mircea; FERNANDES, Rogério (1992). *O sagrado e o profano: a essência das religiões*.

ELTIS, David (2007). “Um breve resumo do tráfico transatlântico de escravos”. Ensaio do *The Trans-Atlantic Slave Trade Database*. In: <http://www.slavevoyages.org/assessment/essays> [consulta 1 de maio de 2016]

ESPINOSA, Baruch de (1997). *Ética: demonstrada à maneira dos geômetras*. Os Pensadores. Trad. Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antônio Simões. São Paulo: Nova Cultural.

FERNANDES, Ifá Korede Emerson. *Tambor, Breve Síntese, Origem e Religiosidade*. In: <http://ifaon-line.blogspot.com.br/2011/12/tambor-breve-sintese-origem-e.html>

FREYRE, Gilberto (1996). *Casa Grande & Senzala*. 31a Ed., R.J.: Record.

GONÇALVES, Ramos R (2008). “Merleau-Ponty, Sarte e Heidegger: três concepções de fenomenologia, três grandes filósofos.” *Estudos e Pesquisas em Psicologia* v.8n.2. Dez/2008. Disponível em: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/10751/8443> Data de acesso: 17 de nov. 2016.

HERNANDEZ, Juan de Sahagun L (1999). *Fenomenologia Y Filosofía de la Religión*.

Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

HOLANDA, Sérgio Buarque. (2004) *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

HOUAISS, Instituto Antônio (2001). *Dicionário HOUAISS da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

HUSSERL, Edmund (1982). *Investigaciones lógicas (Vol1)*, trad. M. García Morente y J. Gaos, Madrid, Alianza.

JÚNIOR, Manuel Diégues (2006). *O engenho de açúcar no nordeste*. No. 1. Ufal.

JUNG, Carl G. et al. (1977) *O Homem e seus Símbolos*. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

LINDOSO, Dirceu (2005). *Utopia armada: rebelião de pobres nas matas do Tombo Real*. 2. Ed. Rev – Maceió: EDFAL.

MARTINS, Joel e BICUDO M. A. V (2005). *A pesquisa qualitativa em psicologia: fundamentos e recursos básicos*. São Paulo: Centauro.

MELO, Emerson (2010). “Memória e resistência na formação dos terreiros de Candomblé”. In: FELINTO, Renata. (Org.) *Culturas africanas e afro-brasileiras em sala de aula: Saberes para os professores, fazeres para os alunos*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora Ltda.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1994). *Fenomenologia da percepção*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2012). *O visível e o invisível*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes.

Monticelli, Roberta (2002). *El Futuro de la Fenomenología. Meditaciones sobre el conocimiento personal*. Madrid: Ediciones Cátedra.

MOREIRA, V (2002). *Mas alla de la persona: Hacia una psicoterapia fenomenológica mundana*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

MOTA, Pedro (2006). *De Husserl a Merleau-Fenomenologia e Estética – reflexão crítica*. Porto: Edições Copy.

MOURA, Clóvis (2012). *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*. Edições Zumbí.

NETO, Nivaldo A.L (2013). *Voz ativa, voz política*. Cadernos do LEME, Vol. 5, n. 1UFCG, Campina Grande.

NEVES, Larissa Oliveira (1995). *Os folguedos e a formação da nacionalidade*. Vol.2: Cadernos Letras e Ato. Ano 3. UNICAMP.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia (2000). “Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte”. *Revista Princípios*, v. 7, n. 8, p. 95-108.

PAULA JUNIOR, Antônio Felogênio de (2017). Pesquisador da Cultura Africana e Afro – Brasileira. Coordenador de Programa Difusão Cultural Afro Brasileira da Biblioteca Publica Municipal de Piracicaba. Depoimento realizado em 17/01/2017.

PRANDI, Reginaldo (2012). *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.

QUEIROZ, Maria (2008). *O significado da cor na estampa do tecido popular: a chita como estudo de caso*. Anais do 6^o. Congresso de Moda.

RAMOS, Arthur (2007). *O folclore negro no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.

RAMOS, Arthur (2007). *O negro brasileiro*. Etnografia Religiosa. 5ed. Rio de janeiro: Graphia Editorial.

REDIKER, Marcus (2011). *O navio negreiro: uma história humana*. Companhia das Letras.

REIS, Alice Casanova (2001). “A subjetividade como corporeidade: o corpo na fenomenologia de Merleu-Ponty”. *Revista Vivência*, n. 37, 2001.

RIBEIRO, Darcy (1995). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

SADALA, Maria Lúcia A (2016). *A fenomenologia como método para investigar a experiência vivida - uma perspectiva do pensamento de Husserl e de Merleau-Ponty*. Disponível em: <http://www.sepq.org.br/IIIsipeq/anais/pdf/gt1/12.pdf> Data de acesso: 28 de nov. 2016.

SANTOS, Marcos F (2012). “Da música das festas à musicalidade das memórias”. In: FELINTO, Renata. (Org.) *Culturas africanas e afro-brasileiras em sala de aula: Saberes para os professores, fazeres para os alunos*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora Ltda.

SANTOS, André (2012). “Os Batuques e samba: afirmações da identidade afrodescendente”. In: FELINTO, Renata. (Org.) *Culturas africanas e afro-brasileiras em sala de aula: Saberes para os professores, fazeres para os alunos*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora Ltda, 2012.

SANTOS, Milton S (2012). “Afinal o que são religiões afro-brasileiras”. In: FELINTO, Renata. (Org.) *Culturas africanas e afro-brasileiras em sala de aula: Saberes para os*

professores, fazeres para os alunos. Belo Horizonte: Fino Traço Editora Ltda.

SILVA, Oliver Schmidt (2011). "Husserl e a redução fenomenológica: como é o mundo" *Revista Psicologado*.

SILVA, Renata de Lima Silva (2017). "Sambas de umbigada: considerações sobre o jogo a performance, ritual e cultura". In: *Textos escolhidos de jogo Popular*, Rio de Janeiro, v7, n.1, p.147-163, jan. 2017.

SOUZA, Fernando Antônio Ferreira de (2016). "Joga o Coco na Gira de Mestre: religião, ação humana e identidades no litoral de Pernambuco." Tese de Doutorado em Ciências Musicais Área de Especialidade em Etnomusicologia. Universidade Nova Lisboa.

STRUCHINER, Cinthia Dutra (2007). Fenomenologia: de volta ao mundo-da-vida. *Rev. abordagem gestalt.*, Goiânia , v. 13, n. 2, p. 241-246, dez. 2007. Disponível:<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672007000200009&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 18 nov. 2016.

UCHOA, Larissa (2015). O manto da representação: O corpo ritualístico e alegórico de Arthur Bispo do Rosário. Dissertação defendida no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, UFPB-UFPE.

VILELA, Aloísio (1980). *O coco de alagoas: origem, evolução, dança e modalidades*. Museu Théo Brandão, UFAL.

WOSIEN, Bernhard (2000). *Dança: um caminho para a totalidade*. São Paulo:TRIOM.

WOSIEN, M.G (2002). *Danças sagradas: deuses, mitos e ciclos*. São Paulo: TRIOM.