



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

WILLAMS LUCIAN BELO RAMO

**PERFORMANCE, DEVOÇÃO E FESTA:
aspectos da oralidade e da memória cultural na Novena de Terno em
Queimadas-PB**

**CAMPINA GRANDE – PB
Fevereiro, 2019**

WILLAMS LUCIAN BELO RAMO

**PERFORMANCE, DEVOÇÃO E FESTA:
aspectos da oralidade e da memória cultural na Novena de Terno em
Queimadas-PB**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Estudos culturais.

Área de Concentração: Literatura e Estudos Interculturais.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes A. V. Maciel

CAMPINA GRANDE – PB
Fevereiro, 2019

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

R175p Ramo, Willams Lucian Belo.
Performance, devoção e festa [manuscrito] : aspectos da oralidade e da memória cultural na Novena de Terno em Queimadas-PB / Willams Lucian Belo Ramo. - 2019.
173 p. : il. colorido.
Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2019.
"Orientação : Prof. Dr. Diógenes A. V. Maciel , Departamento de Letras e Artes - CEDUC."
1. Cultura popular. 2. Memória cultural. 3. Oralidade. 4. Coco . 5. Dança de roda. I. Título

21. ed. CDD 306.48

WILLAMS LUCIAN BELO RAMO

**PERFORMANCE, DEVOÇÃO E FESTA:
aspectos da oralidade e da memória cultural na Novena de Terno
em Queimadas-PB**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre.

Aprovada em: 02 / 04 / 2019.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (PPGLI-UEPB)
Orientador



Prof^a. Dr^a. Ana Cristina Marinho Lúcio
Examinadora Externa (PPGL/UEPB)



Prof. Dr. Gilvan de Melo Santos
Examinador Interno (PPGLI/UEPB)

RESUMO

Trata-se de uma pesquisa voltada às discussões em torno da memória e das experiências vividas, durante as práticas culturais da Novena de Terno e do coco na cidade de Queimadas-PB. Tomando como base o trabalho de diversos pesquisadores da cultura popular brasileira, abordou-se questões pertinentes a algumas metodologias aplicadas em pontuais estudos da cultura popular e da oralidade no Brasil, notadamente no século XX, de modo a fomentar o debate sobre os registros do patrimônio oral, com ênfase sobre o coco. Mediante o cruzamento entre as metodologias apreendidas e os estudos da *performance*, contextualizou-se alguns fatores sociais e históricos que condicionam a presença da Novena de Terno, do coco e da criação do grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca na localidade em estudo, bem como se realizou uma análise descritiva do roteiro performático da Novena de Terno de São Sebastião, no terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete – Sítio Verdes, tendo em vista o registro e memória cultural daquela localidade.

Palavras-chave: cultural popular; memória cultural; performance da oralidade; novena de terno; coco.

ABSTRACT

It is a research focused on the discussions about memory and the experiences lived, during the cultural practices of the “Novena de Terno” and the “coco” (afro Brazilian popular rhythm and dance manifestation) in the city of Queimadas-PB. Based on the work of several researchers of the Brazilian popular culture, it was approached questions pertinent to some methodologies applied in some specific studies of popular culture and orality in Brazil, especially in the twentieth century, in order to foment the debate on the records of the oral patrimony, with emphasis on the “coco”. Through the cross-fertilization between the seized methodologies and the *performance studies*, some social and historical factors that conditioned the presence of the “Novena de Terno” suit, the “coco” and the creation of the group “Samba de Coco Mestre Zé Zuca” in this study were contextualized a descriptive analysis and a *performative script* of the “Novena de Terno de São Sebastião”, in the yard of Seu Jaime and Dona Euzinete - Sítio Verdes, in view of the registration and cultural memory of that place.

Keyword: popular culture; cultural memory; orality performance, novena de terno suit; coco.

AGRADECIMENTOS

Em uma pesquisa que mistura a solidão e o silêncio da leitura com as calorosas experiências vivenciadas em campo, torna-se difícil apontar todos(as) aqueles(as) por quem nutro profundo agradecimento:

Agradeço primeiramente a Esmeralda Belo Ramo e Severino do Ramo Bento, pelo incentivo e afeto depositado durante toda a jornada.

Sou grato ao orientador Diógenes Maciel, por contribuir com seu senso crítico para minha formação acadêmica e pessoal. Pela paciência perante minhas divagações e pela lucidez depositada nesta pesquisa; minha admiração.

Como qualquer pesquisa é menor do que a vida de qualquer pessoa; possuo imensa gratidão por toda comunidade rural de Queimadas-PB, que mantém ativa a memória cultural das Novenas de Terno e do coco, pelas ébrias noites de diversão – meu muito obrigado. Em especial, agradeço à Mestra de Coco Iracema Maria da Conceição, por todos os seus ensinamentos e sorrisos.

Agradeço aos membros da banca avaliadora, Ana Cristina Marinho Lúcio e Gilvan de Melo Santos, pela leitura atenciosa e contribuição teórica para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos meus amigos e amigas, pelos momentos de paciência, reflexão e crítica. Por buscarem entender meus devaneios e confiarem no meu afeto.

Imenso agradecimento pela companhia de Plutão (meu gato), durante as muitas insones madrugadas de sonho e delírio.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS EM TRANSFORMAÇÃO: FONTES DA MEMÓRIA CULTURAL E O REGISTRO DO PATRIMÔNIO ORAL.....	16
2.1. Do coco enquanto cultura subalterna e aspectos dos seus primeiros registros	17
2.2. A recepção compromissada: Mário de Andrade e sua colheita de cocos	24
2.3. MPF-1938 e a criação de registros intermediáticos do coco.....	31
2.4. Uma trajetória em equipe: acervo Ayala e os registros eletrônicos do coco	39
3. TRAÇOS QUE PERSISTEM: MEMÓRIA CULTURAL NA CIDADE DE QUEIMADAS-PB.....	46
3.1. Entre engenhos e caieiras: deslocamentos culturais Pernambuco-Paraíba	46
3.2. Resignificação cultural: a criação do Grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca	58
4. FESTA DO SANTO/FESTA DO POVO: A NOVENA DE TERNO EM QUEIMADAS-PB	70
4.1. Laços de crença: aspectos da fé e da memória cultural na Novena de Terno	70
4.2. Caminhando para a sorte: o roteiro performático da <i>festa do santo</i>	76
4.3. Até o arrancar da Bandeira: o coco enquanto <i>festa do povo</i>	100
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS	113
ANEXOS.....	119
TERMO DE AUTORIZAÇÃO DO USO DE REGISTROS E INFORMAÇÕES.....	119
TRANSCRIÇÕES DOS RELATOS.....	123
ÁLBUM DE IMAGENS.....	150

1. INTRODUÇÃO

Nunca se sabe, com exatidão, a maneira como devemos encarar as expressões culturais de cunho popular, pois suas dimensões estéticas e sociais não se referem a recortes geográficos claramente delimitados, principalmente devido às migrações de participantes que, afinal, as mantêm vivas através da memória e do fluxo da oralidade, levando-nos a percorrer, por vezes, trilhas enganosas ou, de outro lado, a expurgarmos preconceitos sobre suas origens e significados. No Nordeste brasileiro, o coco é uma das expressões culturais populares mais presente em alguns dos seus Estados, variando bastante suas formas e nomenclaturas: pode ser tocado, cantado ou dançado, mas sempre sendo marcado por diversas transformações internas e pelo modo como pode ser tomado enquanto objeto de pesquisa.

Em 2011, presenciei pela primeira vez a Novena de terno em Queimadas-PB, no intuito de ver o coco que ocorreria ao seu final, principalmente por estranhar esta relação peculiar entre o catolicismo e o que, àquela altura, considerava apenas como “batuques”. Em celebração a Todos os Santos, na noite de Finados (02 de novembro), estava acompanhado de Dona Marinete, brincante de coco e conhecida na comunidade. Cheguei acanhado, com minha câmera fotográfica/filmadora no terreiro de Dona Severina Ferrin, que, aos 92 anos, estava ali a celebrar sua fé e alegria. Não houve demora em reconhecer algumas pessoas que estavam presentes, fossem as anônimas, que via pelas ruas do centro de Queimadas, nas feiras ou nos caminhos dos sítios que percorria; outras eram conhecidas dos meus familiares ou amigos. Após estranhar tanta receptividade, não demorei a sacar os equipamentos e enquanto fotografava alguns perfis e gravava alguns vídeos, as orações seguiam na pequena sala (de estar) da casa de Dona Severina.

Debruçada em sua janela e observando as pessoas em seu terreiro, a dona da casa dirigiu-me o olhar e acenou para entrar e fotografar o interior. Hoje percebo que este foi um dos convites de maior alteridade que já recebi – silencioso, comunicava muitas coisas com um olhar firme ou a partir de gestos sutis e cheios de significado: quando me

aproximei, ela pegou delicadamente em meu braço esquerdo e me guiou para dentro, onde só havia mulheres de várias idades, olhando para um quadro com todo seu espaço “gráfico” em branco (rodeado de diversas esculturas de santos populares do catolicismo) em cima do altar, cantando benditos aos santos. Terminados os louvores, formou-se rapidamente uma roda em volta do mastro fincado no terreiro em frente à casa com uma bandeira branca hasteada: o coco acabara de começar. Fora da roda, o grupo de tocadores, liderados por Seu Geraldo Preto, cantava enquanto os pares na roda faziam movimentos alternados de encontro e desencontro. Continuei atentamente a observar e a registrar, mas não demorou o convite de Dona Cema, irmã de Dona Severina, para participar da roda, entendi que seria uma desfeita negá-lo, e aprendi envergonhadamente a “sambar” com uma simpática mestra, que baila dando saltos que intimidam quem ela mesma convida.

Daí em diante, realizei diversas visitas nas novenas, e em outras ocasiões apenas em que se brincava o coco, para conversas casuais em alguns dos terreiros dos sítios Verdes, Campo Comprido e Sulapa, até tomar a decisão de produzir, em 2015, como trabalho de conclusão de curso/bacharelado em Arte e Mídia (UFMG), uma exposição multimídia sobre o grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca e a comunidade que pratica esta festa de fé e alegria há décadas, de onde surgiu a realização do documentário **Um Mergulho no Coco**, o qual serve como base documental para esta pesquisa¹. Aquilo que me era objeto de admiração passou a se tornar cada vez mais elemento de pesquisa, ganhando, aqui, outras nuances ou, talvez, um aprofundamento mais detalhado.

Assim, o próprio caminho trilhado na pesquisa de campo, orienta determinados posicionamentos metodológicos para sedimentar teoricamente as análises desenvolvidas: no tocante à pesquisa de campo, foi assumida uma posição interpelativa, buscando preencher algumas lacunas relacionadas à história daquela comunidade, da prática da Novena de terno e do coco, assim como algumas das principais transformações sociais que acarretaram mudanças formais naquela produção cultural.

¹ Grande parte do material bruto da pesquisa (digital - áudios, vídeos e fotografias) foi perdida após roubo de um HD Externo em minha antiga casa. Contudo, uma considerável parte da totalidade dos arquivos foi recuperada e estarão presentes, juntamente com as que continuaremos produzindo, nas mídias físicas e virtuais que disponibilizarei ao final da pesquisa; pois, elas precisam de um trabalho técnico para uma adequada catalogação que só fará mais sentido quando todo o processo de “leitura” do material for concluído. Esta pesquisa foi realizada entre novembro de 2014 e Fevereiro de 2015. Foram realizadas três captações em dias diferentes: Terreiro de Dona Cema no dia 28/11/2014, Terreiro de Seu Jaime no dia 19/01/2015, no Terreiro de Seu Geraldo Preto no dia 07/02/2015 e a gravação dos cocos no Sindicato dos Trabalhadores de Queimadas no dia 07/03/2015.

Por outro lado, esta pesquisa também possui uma observação em torno das narrativas orais dos indivíduos envolvidos, ouvindo-as atentamente; além da participação ativa do pesquisador na novena e na coreografia da roda de coco em praticamente todas as noites, observando todos os variados detalhes dos acontecimentos, realizando os registros necessários para as análises. Utilizando um gravador portátil Tascam DR-05 e um celular Motorola G5, busquei, em algumas ocasiões, mantê-los da forma mais imperceptível possível para não distrair a atenção dos(as) entrevistados(as) em conversas casuais ou desconcentrá-los(as) nos momentos de *performance*. Como também assumi, juntamente com alguns colaboradores, a postura de “criação coletiva” de alguns arquivos, elaborando diálogos em grupo sobre as histórias que envolviam suas vidas, a comunidade e sua relação com a novena e o coco, sendo registradas as entrevistas e os cantos em forma de arquivos de áudio (WAVE e MP3), e os momentos imediatos da *performance*, em fotografias (JPGE) e vídeos (MP4 e 3GP).

A captação de registros das Novenas de Terno, especificamente durante o processo de construção desta pesquisa, obedeceu sequencialmente o calendário litúrgico-festivo relativo aos santos do catolicismo popular: São Sebastião (19/01), São José (19/03), Maria mãe de Jesus (Mês de maio), Todos os Santos (02/11), Menino Jesus (25/12 e/ou 31/12); entre o período de 2011 a 2019. Durante os intervalos entre as captações, foram realizadas as leituras necessárias e as transcrições dos relatos obtidos, assim como uma revisão geral das imagens registradas em busca de um entendimento iconográfico.² Acreditando que os materiais produzidos pelos próprios sujeitos da pesquisa sobre a performance são importantes para o seu entendimento enquanto ação de resistência, coletei textos, áudios, fotografias e vídeos nas casas de alguns dos membros(as) mais velhos(as) do grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca. Assim, consegui realizar algumas gravações audiovisuais durante estes encontros que ocorreram de forma esporádica durante os últimos dois anos. Deste modo, busco estabelecer algumas conexões entre os registros realizados durante o processo de interação com as pessoas da comunidade e os que já haviam sido realizados por algumas destas mesmas pessoas, no intuito de esclarecer alguns aspectos históricos, sociais e estéticos da memória cultural da comunidade que mantêm em dinâmica a Novena de Terno e o coco.

² Tomo como referências teóricas os estudos sobre artes visuais de Erwin Panofsky (1955), Ernest Gombrich (1960), Jacques Aumont (1990).

Quando se trata sobre expressões da cultura popular, costuma-se pensar a tradição como algo imutável. Nesta direção, talvez o senso de preocupação com os riscos de esquecimento nos levam a cogitar um certo “zelo conservador” em oposição ao entendimento de que a dinâmica cultural marca constantemente e indelevelmente as formas artísticas populares, pois elas, “na verdade, se modificam com o contexto social em que estão inseridas, sem que isso implique necessariamente sua extinção”(AYALA; AYALA, 2003, p. 20). Neste mesmo sentido, a *memória coletiva* (Cf. HALBWACHS, 2009) colabora para a reconstrução das narrativas em torno das características da *performance* da Novena de Terno e do coco nas comunidades anteriormente referidas, devendo ser encarada como uma conexão das lembranças que “constituem um patrimônio que, vivenciado por um grupo de pessoas, se atualiza no momento de cada memorização” (ORTIZ, 1998, p. 189), dificultando, por outro lado, qualquer busca fidedigna das origens ou de uma forma “pura” deste tipo de manifestação cultural.

Embora as transformações sociais e da memória possam se tornar empecilhos, não devemos ignorar a importância dos relatos orais para este tipo de pesquisa, já que as suas conexões foram observadas por um olhar preocupado com o presente e que respeita a narrativa contada. Dispondo da amizade e da sua colaboração nesta pesquisa, a primazia narrativa foi dada à já mencionada mestra, reconhecida pelo Ministério da Cultura em 2009, Maria Iracema da Conceição (em 2019, com 92 anos), que ainda se mantém ativa na prática de “tirar cocos” e contar histórias referentes à sua arte e comunidade. Ao contar as histórias sobre sua vida, que perpassam alguns aspectos históricos e sociais das noites de novena e coco, das quais participa desde criança, ela narra sobre as migrações realizadas por algumas famílias para as comunidades rurais de Queimadas-PB, marcando a espacialização dos locais de celebração e demonstrando, por meio do cruzamento de outros relatos, que suas histórias fazem sentido quando relacionadas àquelas pertencentes a um grupo social do qual faz parte, pressupondo alguns eventos vivenciados num passado em comum. Assim, através desses eventos, faz-se possível encontrar aspectos materiais da lembrança, ainda vivos e capazes de reconstruir limitadamente o passado deste traço cultural da cidade de Queimadas-PB, tal qual nos sugere Halbwachs (2009).

Embora o contato com a comunidade tenha sido repleto de auspiciosidade, algumas dificuldades pertinentes ao modo como se deve encarar a *performance* em comento foram surgindo no decorrer da pesquisa, e muitos caminhos confluentes se

apresentaram, por vezes, enganosos, sendo necessário contorná-los, para além dos “restos de evolucionismo e de positivismo”(AYALA, 1997, p. 254) que insistem em nos assombrar quando tratamos de assuntos relacionados ao âmbito popular ou folclórico. No decorrer da pesquisa, busquei alinhar as coordenadas deixadas por uma gama de pesquisadores(as) de variadas áreas do conhecimento. Todavia, tentei não perder de vista como “(...) estudos de performance podem abrir um campo mais amplo de perspectivas sobre como a linguagem pode ser estruturada e quais papéis pode exercer na vida social” (BAUMAN, 2006, p. 189), ou seja, encontrei uma possibilidade de construir uma tessitura descritiva e analítica da performance da Novena de Terno e sua relação com as pessoas que a vivenciam.

A insistente tentativa de registrar (quase sempre, no escrito) determinadas formas populares orais “antes que seja tarde”, demarca a própria zona de margem entre a cultura popular e a erudita, colocando em evidência a importância do registro dos acontecimentos culturais para determinados grupos que, por muito tempo, foram privados de técnicas de escrita e leitura. Deste modo, aqui se entende como *performance* uma atitude culturalmente assumida por parte dos indivíduos conectados por um repertório poético comum, compartilhado dentro das dinâmicas sociais e históricas da tradição oral e que demarcam suas características, sendo uma espécie de “conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente uma responsabilidade” (ZUMTHOR, 2014, p. 35). Esta responsabilidade diz respeito a uma questão peculiar, a presença da “voz viva”, tendo como pressuposto o entendimento de que onde há poesia oral, provavelmente se encontram “textos” não necessariamente escritos, circulando através da memória e garantindo sua passagem. Contudo, este processo não os torna imunes às transformações, ou seja, a “*performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida (ZUMTHOR, 2010, p. 31).

Neste tipo de *performance*, deve-se levar em conta as estruturas da localidade, as condições de classe, diferenciações étnicas, extensão do seu campo de relações sociais, ou seja, as potências que continuam a resistir e que fazem, neste caso específico, o coco e todas as suas relações religiosas continuarem a girar; assumindo que muitos de seus participantes não reconhecem “como CULTURA suas práticas comuns, mesmo aquelas que utilizam formas poéticas versadas e narrativas (AYALA, 2010, p. 53). Como um *fazer dentro da vida*, na *performance* da Novena de Terno, entrecruzam-se relações sociais

estabelecidas na comunidade desde a chegada de famílias que difundiram suas práticas culturais no início do século passado, misturando diferentes formas poéticas através do catolicismo popular, e a formação/sistematização de registros que veiculam suas representações. Assim, tal concepção de *performance* foi aplicada à percepção, em campo (nos terreiros), da atuação dos sujeitos da comunidade que organizam e participam das Novenas de Terno, em que são veiculadas cantos, com a presença de músicos e uma roda coreográfica, direcionando também o olhar ao público e atribuindo um importante destaque às suas relações com os “médias”³.

Alguns dos sujeitos que vivenciam as Novenas de Terno, além de celebrarem periodicamente suas devoções, apresentam-se enquanto o Grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca (SCMZZ), ou seja, eles(as) são coquistas que constroem laços que vão além de sua prática religiosa. Assim, posicionam-se como *artistas* que levam o coco para apresentações em outras cidades, para além do estado paraibano. Deste modo, encaro o coco como um peculiar elemento, que se hibridiza à liturgia católica da Novena de Terno, mas também como um patrimônio imaterial daquela comunidade.

Por isso, busquei rastrear as peculiaridades metodológicas das pesquisas etnográficas em que o coco está incluído, na tentativa de compreender suas particularidades estéticas, seu contexto histórico e social. Isto me possibilitou uma dupla percepção: ao me deparar com a variedade das performances orais do Nordeste e do Norte brasileiro, utilizei o coco como fio condutor narrativo, buscando priorizar os aspectos metodológicos que foram aplicados na construção de seus diferentes tipos de memórias e sua relação com os *médias*. Nesta direção, busquei construir, no primeiro capítulo, um trajeto analítico que prioriza o rastreamento do coco como objeto de estudo durante o século XX, cotejando os resultados das pesquisas de campo como as de Mário de Andrade, da equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, além daquelas desenvolvidas por Maria Ignez Ayala e o LEO (Laboratório de Estudos da Oralidade/UFPB), na década de 1990.

No segundo capítulo, discuto o trajeto de resistência dessa *performance* até a contemporaneidade, levando em consideração os sujeitos sociais que praticam a Novena

³ Os “médias” são todas as formas de registro (texto, partitura musical, áudio, vídeo, fotografia etc) não apenas em sentido de captação (“mídia”), como também, em seu sentido de “transmissão”, baseada nos pontos de conexão que existem em seus diferentes formatos. Neste caso, os médias passam a ser importantes para os estudos de performance, pois, seus condicionamentos técnicos determinam as diferentes formas de sua “representação”, de acordo com os tipos de registros (escrito, áudio e visual) e consequentemente, diferenciações na “recepção” da performance.

de Terno na cidade de Queimadas-PB, tecendo um enquadramento das memórias de alguns integrantes do grupo para realizar uma contextualização sócio-histórica da comunidade e sua relação com a prática cultural. Neste capítulo, abordarei a prática da Novena de Terno e do coco a partir da chegada de algumas famílias (vindas de Vicência/São Vicente Ferrer, Machados-PE) na zona rural de Queimadas-PB (os sítios Verdes, Sulapa, Campo Comprido e suas imediações), nas primeiras décadas do século XX, buscando apreender como ocorreu a manutenção deste traço cultural até os dias de hoje e suas mudanças paralelas à vida nessas comunidades. Foram privilegiados os relatos dos integrantes mais velhos do Grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca, por serem aqueles que possuem memórias relativas ao processo histórico das transformações na comunidade e também referentes à performance da Novena de Terno e do coco.

Como o grupo SCMZZ é encarado como um dos principais motivadores da prática do coco fora dos sítios que residem, através de apresentações das duas formas de coco existentes na comunidade: coco de roda e o coco de mergulho ou furado; sua atuação como “artistas populares”, oferece marcas das contradições vivenciadas pelo próprio grupo, desde problemas internos, como também a questões relacionadas aos preconceitos de classe, raça e crença.

No último capítulo, busquei captar a *performance* da Novena de Terno através das experiências durante as visitas, utilizando os registros por mim realizados e alguns construídos pelos próprios sujeitos das comunidades, na tentativa de compreender sua dinâmica, realizando, paralelamente, pontuais análises sobre suas características formais. Inicio este capítulo a partir da “produção” prévia da novena, realizada pelos moradores dos três terreiros que alcançaram alguma graça pedida por promessa, principalmente para aqueles que, embora venham a participar do momento imediato da sua *performance* (saída da procissão até o arrancar da bandeira), não chegam a acompanhar sua preparação, iniciada dias antes do evento, proporcionando uma percepção ainda mais alongada de sua ritualística. A seguir, desenvolvo a descrição da liturgia da Novena, respeitando a peculiar cisão realizada na própria comunidade, que divide o tempo integral da performance em duas partes: a “festa do santo” e a “festa do povo”; sendo a primeira relacionada diretamente ao Hino de São Sebastião que atua como uma espécie de *roteiro performático*, enquanto a segunda diz respeito praticamente a todo o momento em que o coco é executado, até o amanhecer do dia.

Ainda neste capítulo, desenvolvo reflexões sobre alguns registros documentais realizados pelos indivíduos que colaboram para a manutenção da Novena de Terno de São Sebastião, no terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete. Tomei como referencial litúrgico o “caderno de orações” de Dona Euzinete, onde é possível acompanhar parte do trajeto ritualístico (performático) da novena, através do registro escrito das orações e cânticos entoados durante sua realização; a partir de um questionamento sobre como ocorre a utilização destes registros durante o momento performático. Neste trajeto, em que convergem questões entre o pesquisador e o pesquisado, tentei priorizar aquilo que mais se assemelhava às Novenas de Terno que pude acompanhar, todavia, buscando enfatizar suas pontuais diferenciações e denotando o contraste entre minhas percepções (da recepção da *performance* em sentido teórico) e aquelas que foram compartilhadas pelas pessoas que possuem íntimos laços de crença com a Novena de Terno.

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS EM TRANSFORMAÇÃO: FONTES DA MEMÓRIA CULTURAL E O REGISTRO DO PATRIMÔNIO ORAL

Neste capítulo, discutimos uma tradição específica de estudos sobre registros da poética oral nordestina, notadamente sobre o coco. Os estudos em comento foram recortados por dois principais motivos: o fato de, praticamente, não existirem pesquisas sobre a Novena de Terno⁴, o que nos permite perseguir a produção de memórias sobre o coco (enquanto elemento poético de uma performance com vasta coleção documental) e verificar tanto as metodologias utilizadas nas pesquisas já feitas, quanto as características poéticas do coco, além de suas relações com a subjetividade dos sujeitos que o praticam e suas possíveis conexões religiosas. Também destaco a dificuldade de acesso público a fontes que explicitem os meios técnicos e teóricos utilizados para a criação de “memórias” das variadas expressões culturais do Nordeste, impossibilitando a percepção aproximada da interação entre os pesquisadores/pesquisados, como também a percepção das transformações técnicas das próprias fontes, incluindo a histórica mudança nos equipamentos de captura até nossa contemporaneidade.

Assim, tal recorte parte da tentativa de modernização, entre as décadas de 1920 e 1940, notadamente no que se refere aos meios de captação de expressões de cunho popular, com as pesquisas de Mário de Andrade entre 1928/1929 e da Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF); seguindo para a década de 1990, com os trabalhos realizados pelo LEO-UFPB, sob coordenação de Maria Ignez Ayala. Assumo aqui a posição de que cada uma destas pesquisas demonstra diferenças técnicas e teóricas, ajudando-me a compreender a maneira como encaro a cultura popular brasileira e como vem se dando a relação entre pesquisador/pesquisado para estruturar a percepção de que a “(...) evolução técnica dos meios de transmissão material dá um fio diretor à

⁴ Seguem as pesquisas encontradas sobre a comunidade rural de Queimadas-PB que pratica a Novena de Terno e o coco: PINHEIRO, Livia. Um mergulho no Palco: Implicações da espetacularização da cultura popular para a sociabilidade rural; FILHA, Edneuda. A Novena de Terno entre o sagrado e o profano: práticas culturais no Sítio Verdes entre 1981-2011; FREITAS, Tiago. Saberes, memória e práticas educativas na educação patrimonial: O coco de roda como patrimônio de Queimadas – PB.

sucessão histórica, aparecimento e extinção, dos sistemas simbólicos vivos para este ou aquele estado do mundo” (DEBRAY, 1993, p. 244); o que determina o modo como ocorre a *recepção* da *performance* por meio dos “médias” historicamente. Deste modo, compreendemos que a construção e transmissão de registros referentes ao coco possibilita tanto uma análise dos “modos de representação” deste tipo de expressão popular, quanto uma percepção do modo como ocorreram algumas transformações nas estruturas de mediação de informações no Brasil.

2.1. Do coco enquanto cultura subalterna e aspectos dos seus primeiros registros

Variadas são as expressões artísticas populares existentes no Nordeste brasileiro mantidas por indivíduos ou coletivos que as corporificam e lhes conferem constante atualização. Suas dinâmicas nos impedem de encará-las, simplesmente, como resíduos do passado que sobrevivem no presente, pois, a cada performance, suas propriedades formais vão sendo transformadas, elementos incluídos ou excluídos, de acordo com as interações em relação ao contexto em que surgem e circulam. Paralelamente, mudanças também ocorreram nas pesquisas que se debruçaram sobre as poéticas populares, fazendo surgir metodologias empenhadas na descrição do funcionamento e na interpretação dos seus significados, construídas nos momentos de interação com aqueles e aquelas à margem do poder da escrita ou de outros meios de construção de registros sobre seus próprios saberes artísticos.

Em algumas comunidades rurais ou urbanas do Nordeste brasileiro, diversas poéticas da oralidade são praticadas através de uma rede de relações estabelecidas tradicionalmente, como exercício de uma poética oral que pendula contatos entre a festividade e a religiosidade popular. A dinâmica histórica e social dos sujeitos que performam os variados *monumentos poéticos da oralidade* (ZUMTHOR, 2010, p. 49) designou suas diferenciadas formas poéticas e lhes atribuiu uma variedade de nomenclaturas que “às vezes, levam a supor que se trata de mais de uma manifestação cultural sob a mesma denominação” (AYALA, 1999, p. 232). Entretanto, esta considerável variedade de poéticas orais, dá-se justamente pelas formações históricas das comunidades nordestinas, seus modos de construir seus alicerces culturais que consubstanciaram as circunstâncias nas quais cada uma delas foi executada, sendo cada

um de seus tipos compreendido de acordo com suas peculiaridades (condições sociais, crenças envolvidas, locais de execução, deslocamentos geográficos, inclusão ou exclusão na cultura escrita e outros meios de criação de registros como meio de resistência da sua memória).

Dentre a multiplicidade de expressões poéticas do Nordeste brasileiro, o coco destaca-se por possuir uma longa tradição de captação de registros feitos por diversos pesquisadores, sendo possível, através de tais registros, conferir as variações (*movência*) da sua forma oral, suas relações com a vida social dos sujeitos que o praticaram e, principalmente, as transformações que dizem respeito às metodologias aplicadas em suas captações (incluindo as transformações técnicas dos registros), possibilitando algumas reflexões sobre o modo de compreensão da cultura brasileira. Embora saibamos que, na atualidade, o coco pode ser visto como um dos exemplos de “movência da voz” no Nordeste brasileiro, desdobrando-se em variadas vertentes e tipos de veiculação (até mesmo na cultura de massa), alguns de seus registros demonstram a passagem histórica de técnicas de captação e seus fundamentos metodológicos, possibilitando uma percepção sobre a relação de alteridade estabelecida entre os pesquisadores e os sujeitos pesquisados, o que aponta implicitamente para uma área limítrofe entre a oralidade e outras formas de “inscrições” sobre a cultura popular brasileira.

Embora atualmente, haja uma limitada acessibilidade e variedade de registros sobre o coco, confeccionados por pesquisas empenhadas na elaboração de técnicas de captação, arquivamento e reprodução, assim como na discussão crítica sobre sua composição artística e as suas relações com a vida dos sujeitos sociais que contribuíram para a extensão sobre seus conhecimentos, os seus primeiros registros foram marcados por uma voz unívoca, que fala sobre os “outros”, descrevendo-os, tutelando-os, atacando-os, demonstrando a ausência de percepção de possíveis “processos através dos quais sujeitos possam falar sobre e por si mesmos” (VERSIANI, 2005, p. 22).⁵

Do ponto de vista poético, o coco representa uma variação de elementos orais enquanto técnica performática, constituindo uma espécie de repertório técnico que

⁵ Como se pode conferir no seguinte trecho de uma publicação do *Diário de Pernambuco* em 1829, sobre um momento performático do coco, onde os sujeitos atuantes são descritos sem nenhuma preocupação interativa por parte dos, assim chamados, “produtores de conhecimento” deste veículo de informação: “matutinho alegre, dançador, deslambido, descarado, que não tivesse dúvida em ‘quebrar o coco, e riscar o baiano’ com umas poucas negras cativas no meio de uma sala perante mais de 20 pessoas sérias” (in CASCUDO, 1999, p. 293).

transita na *memória coletiva* (HALBWACHS, 1990) ao utilizar a potência da “voz-viva” enquanto instrumento criativo (rima, improvisação, vocalizações restritamente musicais etc.), como transmissor dos ensinamentos específicos (confeção de instrumentos musicais e simbólicos, figurinos, acessórios, disposição coreográfica etc.), assim como, as vivências coletivas dos narradores que dão sentido social ao coco. Os grupos de coquistas foram vivenciando profundas transformações históricas e sociais, mantendo em atividade o cruzamento poético da oralidade nordestina, que foram, paralelamente e em cada localidade, mantendo as semelhanças formais, temáticas e figurativas do imaginário popular nordestino.

Desta maneira, o coco se difunde em diversas localidades dos atuais Estados nordestinos, resistindo através da coletivização da memória ao formar uma tradição oral que mescla não obrigatoriamente a música, dança e canto,⁶ relacionado aos processos de trabalho nos engenhos e seu declínio, sua propagação rompeu as fronteiras entre o rural e o urbano.⁷ Tal processo de difusão e circulação está relacionado, intimamente, às condições de marginalidade social dos sujeitos que o performavam, em sua invariável presença dos corpos e vozes, materializando suas representações simbólicas de subalternidade étnica ou de classe, herança proveniente da própria constituição cultural nordestina na chegada do século XX, inserindo-se num contexto que, por um lado, buscava transformar economicamente os modos de vida com o fim da escravidão e que, por outro, lutava por embranquecer racialmente e culturalmente sua população.

Ao descrever as relações que o coco mantinha com outras danças e cantorias nordestinas entre 1860 a 1917, Edson Carneiro oferece algumas pistas sobre o modo como se deu sua “domesticação” no meio social no Estado de Alagoas, em uma espécie de “adequação aos bons costumes” como um possível meio de resistência:

⁶ Existem, afinal, formas de coco em que a dança não é executada, por exemplo, na embolada de desafio.

⁷ Ficcionalmente, José Lins do Rêgo, em seu romance *Fogo Morto* (de 1943), remete ao coco, como expressão de liberdade, alegria comunitária, por outro lado, certa semelhança com um “bendito de igreja”, indicando seus contatos religiosos e principalmente sua passagem a um momento que transforma profundamente as estruturas sociais de todo o Nordeste e, conseqüentemente, a vida dos indivíduos, os quais demarcavam as diferenças através de suas expressões orais: “No dia da abolição os pobres foram para a frente do engenho, doidos de alegria. Teve medo. O feitor ganhara a catinga, e Lula trouxera para a sala os clavinotes armados. Os negros cantavam no pátio, com uma fogueira acesa. Ninguém dormiu naquela noite. A negra Germana chorava como menina. A cantoria era de coco, era de reza, era dança, e ao mesmo tempo parecia um bendito de igreja (...) As cantorias do coco enchiam a noite de um baticum que não parava. Agora percebia bem o canto da negrada, lá para as bandas do Pilar. Os negros dançavam de alegria, na festa da liberdade. Os negros de seu engenho, os que foram de seu pai, estavam no coco fazendo o que bem quisessem” (RÊGO, 2012, p. 167-168).

Os salões da sociedade lhe abriram as portas. A juventude pequeno-burguesa se organizou em associações – A Bugiganga, os Cocadores Federais, o Forrobodó... – para dança-lo em ocasiões de festa. Elevado ao mesmo plano da quadrilha, dos lanceiros, do solo, do chotes, da polca, da mazurca, da valsa e do *pas-de-quatre*, o coco se deixou influenciar por todas essas danças, e mais ainda pelas visitas dos lanceiros e pelo galope, suavizando ou suprimindo a umbigada, lembrança dos negros escravos (CARNEIRO, 1982, p.73).

Este pode ser considerado um momento importante para a compreensão do coco enquanto expressividade subalterna, já que sua integração ao circuito social nordestino deve ser considerada valiosa, pois trata-se de expressões poéticas lapidadas pelos encontros étnicos enquanto ações de resistência aos processos de dominação, o que custou, em sentido popular e público, uma higienização burguesa, como se pode constar em alguns fragmentos relacionados às culturas africanas, tal qual “a umbigada – a que a moralidade burguesa dava os qualificativos de sensual, lasciva e obscena, como na África – se perdeu” (CARNEIRO, 1982, p. 53). Este período de pública veiculação do coco, coincide, assim, com o “marco para a história das ideias no Brasil, uma vez que representa um momento de entrada de todo um novo ideário positivo-evolucionista em que os modelos raciais de análise cumprem um papel fundamental” (SCHWARCZ, 2005, p.10). Há, então, como objetivo o desmonte da estrutura escravocrata tão enraizada no Nordeste, trazendo consigo a abertura para discursos orais que dispunham do próprio grupo como receptor direto e/ou praticamente exclusivo. Tais discursos eram transmitidos em locais públicos e privados, ocorrendo, deste modo, uma complexa negociação daquilo que era possível ao senso da moral vigente como herança direta do colonialismo na vida de inúmeros artistas que estavam prestes a se tornarem “populares”.

Durante o complexo período de descolonização do Brasil, partindo da Independência em 1822 enquanto construção de um “espírito nacional”, em que se fez necessário um plano político para a formação da nação brasileira, tornou-se propícia a construção de um ideário cultural em torno da dúbia noção do “Povo como generalidade política e o povo como particularidade social, os “pobres” (CHAUÍ, 1986, p. 17), em contraste a uma elite que buscava a construção de uma nação (ainda escravocrata) com bases oficiais pautadas pela tradição europeia, em detrimento da diversificação cultural espalhada pelo vasto território da futura nação brasileira. O coco, neste longo período de profunda transformação política, pode ser considerado um representante cultural de

uma relevante parcela de grupos sociais no Nordeste, encarados como este último tipo de povo, a saber, os pobres, destituídos das práticas “civilizadas” e sendo a privação da escrita um fator determinante para que seu conhecimento fosse considerado no âmbito do “folclórico”. Este último, tendia a ser compilado e analisado através do *método comparativo* que possuía como principal intuito evidenciar possíveis “raízes primitivas”, prestes a serem extintas pela expansão civilizatória:

A oposição entre folclore e “civilização”, combinada com a crença na tendência ao desaparecimento das manifestações culturais populares, irão desembocar, muitas vezes, na preocupação em “registrar antes que acabe”, isto é, em documentar tudo que é considerado folclórico ou parte das tradições populares, antes que se apague da memória do povo (AYALA, 2003, p. 15).

Em meio a este terreno cercado pelas tensões de âmbito social e cultural nordestino, o coco vai ganhando popularidade, espalhando-se através dos grupos ou indivíduos durante ciclos migratórios, não obrigatoriamente percebido como algo excepcional em suas vidas, mas sendo uma forma viva de comunicação conectada a sua visão de mundo e indissociável de um processo de memória cultural também relativo a outras formas poéticas orais – cantorias, danças, contação de histórias, folhetos, entre outras.

Quando a oralidade vem à tona, geralmente, orientamos nossas atenções para sua inerente contraposição à escrita, sendo a literatura o principal referencial desta última. Entretanto, a potencialidade poética da oralidade não deveria ser confundida com o não-letramento, e embora sua aparente característica de conservação tradicional provocasse a ideia de “primitivo”, não é mais cabível sua comparação direta com estereótipos negativos que desqualificam a poética oral e, conseqüentemente, os grupos sociais que nela encontram meios de criação artística:

Não é mais possível, portanto, aceitar a velha imagem do “primitivo” (ou do não-letrado) como inconsciente e alienado, incapaz de contemplar o mundo com afastamento intelectual, uma imagem transmitida a nós (talvez inconscientemente) por meio de nossas associações desses atributos à falta de letramento e, por conseguinte, imaginamos, de literatura (FINNEGAN, 2006, p. 79).

Durante as primeiras décadas do século XX, é notória a mudança no enfoque dado às expressões populares, quando alguns pesquisadores foram assumindo metodologias

criteriosas, evitando conjecturar sobre suas características ou origens. Alguns pesquisadores concordavam que os saberes populares seriam “guardiões” da memória do povo brasileiro; ou seja, os estudos passaram a exigir metodologias mais rigorosas e transparentes no seu processo da pesquisa, levando uma geração de intelectuais a desempenhar um importante papel nas transformações das bases do pensamento sobre a cultura brasileira. Dentre estes primeiros pesquisadores, destaca-se a figura de Amadeu Amaral, por seu pioneirismo ao impulsionar posicionamentos críticos sobre algumas vertentes folcloristas que não priorizavam as “informações exatas quanto à procedência” e os métodos utilizados para a criação ou obtenção das documentações utilizadas nas pesquisas (Cf. AYALA, 2003, p. 22); acreditando, por sua vez, que “as composições populares poderiam ser úteis no estudo da formação das nossas populações e da sua mentalidade”, denunciando à contra gosto o excesso das desnecessárias “teorizações imaginosas e precoces”, numa “época em que os folcloristas estavam interessados em formar *reliquias do povo*” (LÚCIO, 1999, p. 93-95).

Desta geração de pesquisadores, alinhados com este mesmo tipo de preocupação com a contextualização dos documentos utilizados e dos registros realizados, se destaca a figura de Mário de Andrade como estudioso da cultura popular no Norte e Nordeste brasileiros, ao construir “o maior e melhor acervo de música folclórica brasileira registrado por *um pesquisador sozinho* e por grafia musical direta” (ALVARENGA, 1984, p.18). Embora as motivações das suas pesquisas em campo fossem relacionadas ao seu projeto estético, a metodologia de Mário de Andrade é significativa para os estudos críticos relacionados ao coco, justamente por oferecer registros elaborados de maneira peculiarmente criteriosa, significando uma das primeiras amostras explícitas da relação entre o pesquisador e os indivíduos pesquisados nos estudos culturais brasileiros.

Mário de Andrade realizou uma pesquisa de campo entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, nas regiões do Nordeste e Norte do país, contribuindo paralelamente, com a atividade crítica sobre música, literatura, dança, teatro e outros assuntos pertinentes à cultura brasileira. Num empreendimento interdisciplinar, se propôs a registrar a *performance* dos coquistas e dos cocos, gerando um método para a fixação das partituras musicais e textos orais populares, resultando em 245 registros de cocos, reunidos na coleção *Os cocos* (1984), organizada por Oneyda Alvarenga e, também, em relativas anotações do seu diário de viagem, *O Turista Aprendiz* (1976).

Embora sua preocupação fosse a busca de elementos poéticos que iriam compor uma estética nacionalista popular, o pesquisador começa a captar os diversos aspectos que circundam a poética popular dos cantadores, suas vozes, sua relação com a música fora dos padrões da notação musical erudita, gestos, assim como as características sociais dos “informantes” que contribuiram para realização das suas “colheitas”. Assim, Mário de Andrade colabora para a desnaturalização dos diversos aspectos pejorativos relacionados à cultura popular e, paralelamente, contrapõe-se à hegemonia musical europeia, valendo-se dos variados formas orais populares como fragmentos de uma possível unificação nacional.

Os registros realizados por Mário, sobre o coco e as descrições das suas vivências em seu diário de bordo, possuem um cunho estético que se baseava numa visão “evolucionista da História, ou seja, o início ou o “marco zero” da construção do projeto modernista” (CONTIER, 1997, p. 228), iniciada na década de 1920. Todavia, parte desta documentação serve como uma coleção de textos orais, aliados às informações de sua direta percepção dos atos performáticos, mesclando sua subjetividade com a de muitos artistas, até então anônimos, em documentos que colaboram para uma percepção compromissada dos vários traços da poética oral no Nordeste. Talvez a negação de ser um folclorista ou etnógrafo⁸, aliada à ausência de documentação das manifestações populares, levou Mario de Andrade a imprimir em seus registros, uma “subjetividade de modo transpessoal, com ênfase sobre a constante relação que se estabelece entre *memória pessoal e memória coletiva*, num tipo de escrita que acaba por construir uma subjetividade historicizada e contextualizada” (VERSIANI, 2005, p. 62). É curiosa a relação estabelecida por Mário de Andrade com os diversos artistas populares, já que, em seus escritos diários, é possível perceber uma estratégia discursiva que descentraliza a figura do eu narrador, incluindo algumas conversações com determinados indivíduos, descrevendo situações em grupo no contexto performativo imediato das noites de coco.⁹

⁸ A essa altura (em 1929), Mário já percebia o folclore como disciplina integrada à ciência social, ou seja, como etnografia.

⁹ Neste procedimento que se distinguia da prática folclórica/etnográfica da época, Mário de Andrade priorizou transparecer a interatividade com os “populares”, expondo, além de suas opiniões sobre os indivíduos e objetos da pesquisa, as falas dos sujeitos que lhe chamavam atenção, ou mesmo quando explicavam alguns aspectos da expressão cultural em questão, descendo do pedestal do narrador “unívoco” ou “totalizante”, para realizar um diálogo com as classes subalternas e elaborar seu plano nacionalista de brasilidade. É possível, também, na coleção dos 245 cocos, perceber a tentativa de incluir variadas informações sobre os(as) cantadores(as), assumindo a importância do diálogo e desenvolvendo uma miscelânea de subjetividades em uma mesma obra de cunho memorialista da poética oral do Nordeste brasileiro.

2.2 A recepção compromissada: Mário de Andrade e sua colheita de cocos

A erudição musical e literária de Mário de Andrade pode ser destacada como seu principal potencial técnico em seus registros de viagem, o que lhe possibilitou a experimentação de um modo diferenciado de observar as manifestações culturais existentes ao final da década de 1920, preocupando-se simultaneamente com a musicalidade, textualidade e clara percepção do corpo e da voz dos cantadores(as) nordestinos. Sua intenção não foi apenas exercitar um papel exclusivamente contemplativo ou estritamente analítico: antes de tudo, ele conferia também importância à interação dos cantadores com seu público, aos seus comportamentos gestuais, às informações sobre seu imaginário. Embora afirmasse que não colaborara com “o povo enquanto ele se revelava” (ANDRADE, 1984, p. 388), estabeleceu conexões intrínsecas com seus informantes, ao documentá-los de forma transparente e incluindo-os enquanto sujeitos colaborativos do processo de coleta.

Todavia, faz-se necessária a diferenciação entre os tipos de escritas exercidas por Mário durante a pesquisa: *O Turista Aprendiz* (1976), diz respeito ao diário de bordo referente à totalidade da vigem, enquanto a inacabada obra “Na Pancada do Ganzá”, está relacionada ao estudo específico sobre a poética dos cocos, tendo sido compilada, posteriormente, em *Os cocos* (1984). Por se tratar de um diário, em *O Turista Aprendiz* percebe-se um espaço autobiográfico saturado das marcas que as relações de viagem iam deixando no escritor/narrador, ao combinar sua subjetividade com a de variados sujeitos em seus fragmentos circunstanciais, durante os três meses de viagem-pesquisa no Nordeste. Mário de Andrade planejou previamente incumbir a ideia da criação de registros que não serviriam exclusivamente para estudos pessoais de ordem privada; pensava em elaborar textos que fossem publicados e para isso não hesitou em inserir narrativamente a relação dialógica “quase” imediata¹⁰ (lapso memorial até o momento de escrita) nos textos. Ele, enquanto narrador, preocupa-se em relatar os contatos sociais, sua empatia, conflitos, julgamentos, tudo isso e mais, costurados numa espécie de colcha de retalhos, sendo cada fragmento (ou seja, cada dia de escrita) particularizado pelas interações com sujeitos com os quais se depara.

¹⁰ É certo que Mário de Andrade utilizava cadernetas avulsas em campo, que o auxiliavam na escrita do diário. Esta última ocorre na maioria dos casos em repouso domiciliar, nos trajetos de automóvel entre as cidades e Estados, enfim, em momentos de um mínimo isolamento.

Numa narrativa que mistura distintas subjetividades¹¹ ao transportar a memória dos outros para a superfície textual, Mário de Andrade introduz a figura do potiguar “tirador de cocos”: Francisco Antônio Moreira, o qual lhe causou interessantes impressões por conta de sua performance, colaborando também para captação de alguns cocos para sua coleção. A atuação “prodigiosa” de Chico Antônio era marcada pela performatização de suas poesias orais “que nenhum Aragon já fez tão vivo, tão convincente e maluco” (ANDRADE, 1976, p. 278), atestando diretamente a importância do artista popular nas impressões que desejava causar nos leitores de suas memórias, marcando-o não como um indivíduo anônimo, que apenas lhe repassava memórias coletivizadas, mas, ao contrário, como artista em quem se identifica profunda capacidade criativa.

Podemos, então, conferir a forma poética em que Chico Antônio se apresenta, pela primeira vez a Mário de Andrade, conotando imperativamente (“Vá dizê”) questões de classe ou ofício (“dotô”), diferenciações culturais entre as regiões do país (“em sua terra”) e, principalmente, sua *competência* poética (“É danado pra embolá!”) enquanto cantador:

“Ai, seu dotô
Quando chegá em sua terra
Vá dizê que Chico Antonho
É danado pra embolá!
Oh-li-li-li-ô!
Boi Tungão
Boi do Maiorá!...”
(ANDRADE, 1976, p. 273).

A interferência memorial exercida no canto de Chico Antônio, ao ser transcrito no diário, expõe as facetas de sua técnica musical e literária, mesclando sua subjetividade

¹¹ Vejamos: “Desde as primeiras declarações do escritor, ficam claras suas intenções quanto ao gênero do livro: um diário, cuja abertura para a narrativa de viagem visava não deixar escapar o peso de uma ótica impressionista, capaz de unir a referencialidade à poeticidade, transformando a experiência vivida (o sentido, o pensado, o biográfico — o real, enfim), em um texto com finalidade artística que é burilado em termos de distanciamento no arte-fazer. O confessional do diário e o referencial pertencente ao dado de viagem, embora filtrados pela arte, ainda permanecem com elementos do real, dado o hibridismo do gênero, mas a seu lado, firme, intromete-se a ficção” (LOPEZ; ANDRADE, 1976, p. 31). Neste apontamento sobre os aspectos limítrofes do teor ficcional confluem um contato, com aqueles para quem se dirigia o seu olhar, que sempre estava atento aos sinais – os artistas populares. Assim, podemos considerar isto uma intrusão, notadamente ao tomarmos esta obra como *autoetnográfica*, ou seja, em que há uma tessitura narrativa construída de modo dialógico, que destitui a estabilidade do sujeito (cf, VERSIANI, 2005, p.60), da centralidade discursiva e abre espaço para a presença de um outro, tão complexo e individual quanto o próprio narrador.

de recepção erudita com os traços da poética oral do cantador, realizando, a seu modo, um “tratamento” na performance oral para o escrito. Em seus registros referentes a Chico Antônio, o diálogo estabelecido por Mário de Andrade era pautado pelos “ensinamentos” poéticos em situação de compartilhamento, pois a interpelação poética feita pelo cantador à Mário de Andrade pode ser compreendida como cumprida, pois ainda durante a viagem, publicou no jornal “A República” o artigo denominado como “Chico Antônio”, onde realiza um conciso elogio ao “refinamento inconsciente do canto dele”, como também, oferece uma contextualização social do cantador e finaliza com uma breve e poética descrição de uma das suas performatizações:

Chico Antônio principiou cantando e era de noite. O carbureto riscava um semicírculo vasto na frente da sede do Bom-Jardim. Os moradores vieram vindo atraídos. Sentavam, se acomodavam, ficavam em pé na barra do semicírculo de luz, vultos, imóveis na escuridão. Escutando. Enquanto durou a cantiga ninguém não se afastou dela. Nem eu, sentindo se renovarem as forças nativas que de tempo em tempo careço de retemperar, viajando por meu país (ANDRADE, 1944, p. 379).

Embora *O Turista Aprendiz* possa ser relacionado diretamente à coleta dos cocos, por si só, este relato se apresenta como um documento híbrido,¹² onde acompanhamos um narrador que está em busca de expressar a recepção das performances do coco, não apenas com Chico Antônio, mas similarmente com outros(as) cantadores(as) que se encontram incluídos como participantes da obra e atestam suas capacidades criativas individuais, mesmo lidando com um repertório “coletivo”.

É óbvia a constatação de que, em uma viagem etnográfica, os encontros são decisivos, mas, neste caso, aqueles referentes às questões orais ganharam ênfase. Para isso, fez-se necessária, além de uma excelente memória, um método criativo na maneira de registrar as falas e poesias populares, que necessitavam de uma devida contextualização de suas proveniências. É vasta a possibilidade de exemplificação desta característica de multiplicidade subjetiva contida nestes documentos, em que foram compilados 245 cocos coletados paulatinamente, resultando em outro tipo de interação,

¹² Nestes documentos, a narrativa linear da viagem é de importância ao ponto que se refere à exatidão das condições do trajeto, descrições dos locais, paisagens, encontros com amigos, entre outros variados aspectos, sobretudo aquilo que permaneceu em Mário de Andrade enquanto impressões dos “populares” que carregavam o conhecimento da “embolada”: informações individuais-sociais, suas técnicas poéticas e, paralelamente, o ideário simbólico expressado naqueles cantos; tendo, como pano de fundo, a tentativa de documentar, numa rede de diferentes registros (escrita e fotografia) a relação dialógica que envolveu toda a sua pesquisa com os cocos.

baseada na técnica de “grafia musical direta”, ou seja, o Mário ia transcrevendo simultaneamente os textos em sua relação com a grafia musical e, principalmente, analisando as características individuais de cada performance, adaptando-as para uma estrutura que extrapola as convenções gráficas de registro da época, preferencialmente através da utilização instrumental do piano.

Tais registros trazem à tona a característica intrínseca de “textos-melodias” que não foram elaborados para serem “lidos” silenciosamente, mas para serem cantados, marca da própria cultura oral nordestina, que, na mobilidade dos cantadores, oferece a possibilidade de circulação de temáticas de interesse público, quando os meios mecânicos e eletrônicos de informação de massa não eram comuns. A coleção memorial, *Os cocos* (1984), não obedece uma lógica tradicional de livro de poesias, pois o método empregado buscava manter uma transcrição que respeitasse o cantar, reforçado pelo possível acompanhamento instrumental indicado pela notação musical que atestam uma prova de oralidade e autorizam uma reconstituição parcial da performance (cf. ZUMTHOR, 2010, p. 62), dificultando uma “leitura” que não exponha as propriedades poéticas da voz e do corpo. Esta combinação de variados tipos de escrita sobre uma mesma expressão da cultura popular nordestina sinaliza a importância do registro oral no escrito como técnica para sua interpretação, sendo invariável a necessidade da transcrição como técnica para alcançar esse modo de tornar “fixas” as poesias orais, como Mário de Andrade exemplifica no ensaio “A Literatura dos Cocos” (escrito em 1928)¹³.

Enquanto recepção, a operação sensorial do ouvir e ver as ações genéricas do corpo num determinado ambiente, difere da restrita decodificação visual do conjunto de signos linguísticos que caracterizam a leitura, e como a escrita não se configura como recurso primordial neste tipo de pesquisa, deve-se, por isso, priorizar a presença do corpo e da “voz viva” como salutares à concepção da *performance* poética da oralidade, tal qual Mário de Andrade fez, ao conferir importância ao relato das descrições dos gestos e das características das vozes em seus momentos instantâneos (ZUMTHOR, 2007). A coleta e transcrição destes “primeiros cocos” foram realizadas sem o auxílio dos meios de captação mecânica ou eletrônica, isto é, sua elaboração ocorreu em

¹³ Mário de Andrade já havia tido contato com o coco através de documentos recebidos por amigos, antes de partir em viagem ao Nordeste, ou seja, já existia a transcrição de alguns cocos, entretanto, nelas não haviam indicações mais evidentes e criteriosas sobre suas técnicas “performáticas”.

contexto colaborativo e performático, formatada por seus meios individuais de registrar as variantes entre estas poesias orais.¹⁴

Toda a documentação referente à coleção dos cocos foi destinada à Oneida Alvarenga¹⁵, para sua organização, pelo próprio Mário de Andrade, apontando para “um conjunto de subjetividades, que promovem a ligação entre o subjetivo e o coletivo, através de uma identificação *parcial e pontual* de sujeitos com uma identidade de grupo específica (VERSIANI, 2002, p. 68), isto é, tais registros carregam em sua centralidade as marcas poéticas da oralidade que foram transmitidas pelos colaboradores e, simultaneamente, apresentam um “tratamento modernista” realizado por Mário de Andrade, em suas técnicas de captação. No caso de Chico Antônio, percebe-se que a relação estabelecida, dentre outros possíveis motivos, estava intimamente ligada ao próprio processo de “assentá” suas poesias, identificando-se, a seu modo, com o instrumental utilizado por Mário de Andrade para a confecção dos registros de suas criações poéticas. É bastante lembrar que, ao se despedir do encontro, Chico Antônio cantou:

“Adeus sala! Adeus cadera!
Adeus piano de tocá!
Adeus tinta de iscrevê!
Adeus papé de assentá!
— Boi Tungão!...”
(ANDRADE, 1976, p. 279).

Na relação direta entre o *Turista Aprendiz* e a coleção *Os Cocos*, embora a “presença” de Mário de Andrade seja indelével enquanto produtor da transcrição dos registros, as próprias poesias carregam consigo temas e figuras em seu discurso simbólico e memorial coletivo, expressas pelos cantadores e classificadas por Mário de Andrade em sete grupos de cocos: *Terra, Engenho, Mulher, Homens, Bichos, Coisas e de Vário Assunto*, que brotaram dos próprios cocos. Assim, estes cocos carregam em sua

¹⁴ Como observa-se no exemplo, de uma de suas captações em campo, oferecido por Ernani Braga: “Poderá fazer uma idéia alguém que tenha tentado, uma vez, anotar a melodia mais simples, cantada por um desses cantadores populares, interessantíssimos, mas desconcertantes. Eles não cantam duas vezes da mesma forma. Nem param pra nos dar tempo de escrever. É preciso decorar a cantiga ou fazer o que o Mário me contou que fez em certa ocasião que seria única para ele. Ouvia alguns compassos e saía correndo para longe. Depois de escrevê-los, repetia a manobra. Só assim pôde conseguir o tema completo” (in ANDRADE, 1976, p. 378).

¹⁵ Deve-se incluir também os critérios de organização realizados por Oneida Alvarenga, embora demarcada pela íntima relação de amizade com Mário de Andrade, como elementos de sua própria subjetividade em relação aos seus métodos de arquivologia.

textualidade memórias que, embora sejam transmitidas individualmente pela inegável subjetividade do cantador e sejam variados entre si (apontam-se diferentes formas, tais quais, samba, zambê, bambelô, martelo, roda, embolada etc.), configuram-se com um específico tipo de repertório memorial comum, “passado incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade” (HALBWACHS, 1990, p. 22). Neste caso, a sociedade nordestina da época e, mais especificamente, o grupo dos coquistas colaboradores dos registros escritos, totalizando mais de 26 indivíduos que incluem suas memórias saturadas pela presença dos “outros”: aqueles e aquelas que, mesmo ausentes do processo de registro realizado por Mário de Andrade, repassaram previamente as bases tradicionais dos cantos.

Este caráter memorial e coletivo incrustado nos cocos coletados por Mário de Andrade não se resume exclusivamente ao aparecimento explícito de “outros”, sendo também possível conferir uma gama de assuntos pertinentes ao ideário simbólico destes grupos que utilizavam o coco enquanto denúncias dos maus tratos e das más condições dos trabalhos nos engenhos e usinas, o pesar da necessidade do êxodo, problemáticas de cunho racial herdadas no período pós-colonial, entre outras. São variados os exemplos de vozes que se entrecruzam em um mesmo cantar, que embora sejam “filtradas” pela necessária presença de Mário de Andrade e, posteriormente, Oneyda de Alvarenga, são autônomas e representam fragmentos de um universo poético oral que só é possível de ser analisado, com determinada precisão, mediante os critérios documentais utilizados em sua transcrição-organização-publicação, sendo assim imprescindíveis as sincréticas formas de escrita utilizadas para apresentar suas vivências e, por meio delas, alcançar reflexões estéticas sobre este gênero da cultura oral nordestina, assim como considerações sobre o contexto social dos seus colaboradores.

Percebe-se que Mário de Andrade buscou “cercar” as expressões orais com que se deparava, utilizando os variados suportes textuais (a saber, diário etnográfico, bloco de notas, artigos, resenhas e transcrições dos “textos-melodias”) numa mesma intencionalidade: representar diferenciadamente, na *grafosfera*¹⁶ (DEBRAY, 1995), as particularidades poéticas do coco em sua imediata recepção de performance,

¹⁶ Respeitando as variações culturais, a *grafosfera* aqui é encarada como período marcado pela relação entre a oralidade e a escrita, num tipo de “oralidade mista” onde predomina a lógica da publicação de textos escritos, através de suas diversas instituições de fomentação e transmissão; em detrimento do conhecimento das “culturas orais” que continuam em dinâmica de resistência.

juntamente com as informações necessárias para a localização dos sujeitos em seu contexto sócio-histórico.

Contudo, a escrita não abrangeu todos os meios de captação desta viagem-pesquisa, sendo o registro fotográfico o outro meio de apreensão utilizado. Operando uma câmera Kodak Model B Autographic Vest Pocket, como instrumento mnemônico da viagem, Mário de Andrade revela sua preocupação com os “aspectos plásticos” da imagem e, valendo-se de um realismo figurativo do “exótico” brasileiro, retrata alguns dos variados tipos humanos, assim como paisagens naturais e arquitetônicas, experimentando técnicas de composição que relacionam diretamente fotografia e pintura. Esta segunda modalidade documental significa a relação com a lógica da *videosfera*¹⁷ (DEBRAY, 1994). Nesta viagem-pesquisa, Mário de Andrade buscou uma ligação “ao instante do lazer, da descontração, do ócio produzidos pela disponibilidade de tempo” (PAULINO, 1997, p.220) nos lugares visitados, criando, deste modo, uma espécie de cartografia textual e visual da viagem que serviria, anos depois, para a realização da Missão de Pesquisas Folclóricas, do Departamento de Cultura de São Paulo em 1938. Isto também se refere, aos retratos de Chico Antônio (imagem 1), realizados por Mário de Andrade durante alguns encontros, criando uma das primeiras “figuras” do coquista em sentido visual, ou seja, a fotografia atuava como outro tipo de fonte dentro desta pesquisa que culminou na criação implícita do primeiro “perfil social” de um coquista no Nordeste brasileiro.

Subjacente à viagem-pesquisa realizada por Mário de Andrade, reside a implicação, já mencionada por Oneyda Alvarenga em 1947, por meio do título da publicação de “Melodias registradas por meios não mecânicos” (e ou eletrônicos), sobre a ausência de equipamentos mediáticos na captação das performances, sendo a percepção musical e a técnica de escrita capitais enquanto forma de construção destas memórias referentes ao coco, dada a raridade do cinematógrafo e do fonógrafo para fins de pesquisas deste tipo, significando, assim, um primeiro “estágio” dos registros das performances culturais do nordeste brasileiro.

É possível perceber que neste primeiro estágio, ocorre uma passagem do coco que se encontrava na *logosfera*, onde a sua poética é difundida através das contingências

¹⁷ Enquanto a *logosfera* é um período ou uma situação em que a oralidade é a principal forma de transmissão de conhecimento e a *grafosfera* por sua vez, é marcada pela circulação massificada do escrito, a *videosfera* possui como principal característica a transmissão de conhecimentos mecânicos ou eletrônicos, sendo a fotografia um dos seus primeiros meios de circulação de simbólica.

da oralidade, para a *grafosfera*, em que o impresso impõe sua racionalidade no meio simbólico¹⁸ com seus respectivos “textos-melodias”, sendo as películas do “fotógrafo aprendiz” um dos primeiros registros dessa emersão da pesquisa da cultura popular brasileira na *videosfera*. Mário de Andrade deu continuidade à escrita e edição de todo o material coletado até 1935, quando “assumiu o cargo de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, que acabara de ser criado, e no termo de posse enterrou de uma vez o *Na Pancada do Ganzá* e quase tudo o mais que projetara fazer de literatura e estudos sobre arte (ALVARENGA, 1974, p.14).

Neste encargo, articula a primeira pesquisa de criação documental (a Missão de Pesquisas Folclóricas, MPF – 1938) que utiliza diferentes modos de representar a cultura popular, sendo este um momento decisivo para a produção de memórias e conhecimento científico sobre as múltiplas expressões orais do Norte e Nordeste, pois, utiliza todos os meios tecnológicos de captação disponíveis da época, num mesmo intuito: seguir os rastros da pesquisa anterior e ampliar a coleta de material simbólico do “folclore” brasileiro.

2.3 MPF-1938 e a criação de registros intermediáticos do coco

Seguindo as orientações e a direção traçada por Mário de Andrade em sua viagem etnográfica de 1928-1929, a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 foi responsável por coletar informações pertinentes à cultura popular, sob o verniz do “folclore” enquanto disciplina antropológica, dando continuidade à constituição de uma vasta documentação acerca das expressões do Norte e Nordeste brasileiro. Neste objetivo, os pesquisadores envolvidos possuíam alguns diferenciais em vista da pesquisa anteriormente realizada, contando com uma metodologia específica para a utilização dos meios mecânicos de captação de áudio e imagem cinematográfica, agora tornados instrumentos mnésicos das performances orais, assim como conhecimentos gerais e

¹⁸ Essa transição “mediática” do coco enquanto monumento da oralidade nordestina, pode ser observada na relação do coco com os meios impressos da literatura de cordel: “A história que este martelo conta, Odilon me disse que aprendeu num “foiête” (folheto). Isso é comum entre rapsodos. Pedem pra algum alfabetizado ler uma dessas histórias metrificadas de literatura de cordel e a decoram aos poucos. Uma estrofe por dia, como me reportou um “declamador” da zona da Penha (ANDRADE, 1984, p. 211). Entretanto, embora sua relação com o escrito existisse antes da pesquisa de Mário de Andrade, sua publicação nos meios impressos (transcrição) dá-se a partir dos seus estudos e de outros pesquisadores a partir do final da década 1920.

específicos do patrimônio cultural dos Estados da Paraíba, Pernambuco, Maranhão e Pará.

Coordenada por Mário de Andrade e por Oneyda Alvarenga, a MPF levou a campo quatro pesquisadores: Luiz Saia (chefe da Missão), Martin Braunwieser (técnico musical), Benedicto Pacheco (técnico de som) e Antônio Ladeira (ajudante geral). Sua realização possui a característica de um trabalho preocupado com o registro utilizável cientificamente, ou seja, a partir de uma coleta das minuciosas informações sobre os diversos aspectos da vida dos sujeitos, fossem elas objetivas ou subjetivas, focalizando as particularidades simbólicas que envolvessem as expressões “folclóricas” em seu contexto performático, possibilitando, posteriormente, um produtivo rendimento teórico para aqueles pesquisadores ou interessados que não vão a campo. Este último apontamento diz respeito à formação metodológica adquirida pelos integrantes da equipe, dos quais Luiz Saia destaca-se por ter sido aluno do curso de Etnografia, em 1936, com duração de 6 meses e ministrado por Dina Strauss – figura decisiva na criação e administração da Sociedade e Etnografia e Folclore, responsável pela formação metodológica e técnica da etnografia no Brasil, implementando na pesquisa de campo um rigor científico que se diferenciava da formação “folclórica” no país, que não chegava a alcançar um cotejamento transparente das relações com os sujeitos pesquisados. Assim, todo o manuseio técnico dos meios de captação sonora, visual, e sua relação com a escrita das cadernetas, etiquetagem, armazenamento, transporte, foi realizado de modo satisfatório¹⁹.

Relacionando os diferentes tipos de produção documental, a Missão de Pesquisas Folclóricas coletou 775 objetos, 20 cadernetas (100 páginas cada), 1006 fotografias, 1.295 fonogramas (168 discos 78 RPM) e 9 filmes curtos (cerca de 20 minutos ao todo), entre 27 de fevereiro e 04 de julho de 1938. Esta pesquisa contempla uma interação das poéticas orais do nordeste que se encontravam na *logosfera*, com os meios de registro

¹⁹ Podemos observar no entusiasmo em trechos das cartas que Oneyda Alvarenga enviou a Mário de Andrade, em 18 de Abril e 23 de Maio de 1938, informações sobre a “excelência” da captação dos primeiros registros fonográficos enviados para a Discoteca Pública Municipal: “Mário, vão aqui duas linhas apressadas, só para lhe contar que o material colhido pela Missão em Pernambuco já chegou. A coleção é enorme e notável. Enquanto abria os caixotes lamentei demais você não estar vendo também as *descobertas sucessivas*, porque juro que você faria a cara mais gostosa do mundo. O casal Lévi-Strauss ficou de queixo caído; (...) Estive ouvindo ontem alguns fonogramas colhidos pela Missão. Estão ótimos. Ótimos como registro, ótimos como qualidade musical e folclórica. Há coisas de uma beleza admirável. Certos cantos da pajelança e de catimbó são absolutamente de desacatar. Os últimos filmes revelados são também muito bons. Podemos dizer de cabeça bem alta que colhemos material de primeiríssima qualidade” (ALVARENGA, 1983, p. 135-141).

que caracterizam a *grafosfera* (escrita e desenho) e a *videosfera* (fotografia, fonografia e cinema), permitindo um entrecruzamento de diferentes tipos de memórias, que, por sua vez, possibilitam uma reconstituição parcial das performances orais através dos meios mecânicos de registro audiovisual da época, principais diferenciais em vistas da pesquisa realizada anteriormente. Embora a dimensão documental desta pesquisa possua precedente,²⁰ sua interferência marca o meio intelectual através dos métodos de interação com os sujeitos pesquisados, buscando não realizar um processo de “higienização” ou “conservação” forçada, mas através do entendimento da própria complexidade do seu pensamento e comportamento, realizar um tipo de modernização da própria disciplina etnográfica.

É necessário salientar que não se tratou a fundo a vida particular dos sujeitos constituintes da pesquisa, provavelmente, muito deles e delas vivenciavam mais de um tipo de performance oral, para além daquelas em que foram registrados como participantes. Deve-se levar em consideração que os diferentes gêneros das performances orais encontravam-se imersos num grande circuito poético que partilhava de um ideário simbólico comum, dependente das migrações e contatos realizados por uma gama de sujeitos que não foram captados pela maquinaria do registro utilizado. Contudo, as informações relativas a todos os participantes dos registros foram devidamente coletadas e inseridas nas legendas e etiquetagem de todos os registros e materiais coletados, sendo possível detectar, além das suas pontualidades sociais, dados relativos às problemáticas de âmbito político durante o percurso de coleta: proibição dos Xangôs, proteção dos cangaceiros, dificuldades nos diferentes tipos de trajeto, transporte do equipamento de gravação, ofícios poéticos em desuso, entre outras.

Evidentemente, foi concedida pela equipe a devida importância aos conteúdos simbólicos, com ênfase nas performances orais²¹, assim, o coco e suas variações também fazem parte do material colhido na pesquisa. Diferentemente da viagem realizada por Mário de Andrade, a MPF-1938 direcionou os esforços para uma ampla coleta de

²⁰ A filmografia da Comissão Rondon, coordenada entre 1912 e 1938 pelo Major Luiz Thomaz Reais, tendo como preceitos uma metodologia positivista, em meio da construção das vias telegráficas ao Norte do Brasil, pode ser considerada como um dos primeiros registros do cinema documentário brasileiro e, paralelamente, antecedendo em sentido institucional a MPF-1938, enquanto pesquisa em equipe para criação de representações simbólicas da cultura brasileira na videosfera.

²¹ Além dos cocos, foram coletadas os seguintes tipos de cantos populares(performances): Cantos de carregar piano, Cantos de carregadores de pedra, Cantos de pedintes, Cantos de Engenho, Cantigas infantis, Bumba-meu-boi, Acalantos, Desafios de viola, Maracatus, Caboclinhos, Catimbós, Xangôs, Praiás, Torés, Rodas de São Gonçalo, Aboios, Modinhas, Chulas, Reis de Congo, Lundus, Repentes, Reisado, Modinhas, Nau Carineta, Carimbó e Babassue.

distintos tipos de registros com variados conteúdos: escrita, desenho, fonografia, fotografia e cinematografia. A equipe contou com recomendações dadas às administrações públicas dos Estados de seu trajeto, para a necessária colaboração no processo de coleta, obtendo êxito na qualidade técnica do material, em seu transporte e envio, só sendo interrompida pela demissão abrupta de Mário de Andrade do Departamento de Cultura. Em vista deste ocorrido, a equipe organiza o retorno à São Paulo, finalizando oficialmente o trabalho da pesquisa, sendo todo o seu material destinado à Discoteca Municipal de São Paulo, sob os cuidados de Oneyda Alvarenga (catalogação, duplicação, preservação, publicação e exposição) até a década de 1968.

Satisfatória em sentido quantitativo e qualitativo, embora sofrendo um obscurantismo em relação à transmissão pública de seus registros, a coleta da MPF foi lentamente sendo publicada e exibida,²² justamente pela imobilidade relativa ao maquinário necessário para a exposição de todo o material, pois os anos seguintes à sua finalização foram marcados pelo fato de que “a tecnologia do registro, de inovadora passou a obsoleta, sem que o material fosse sequer transcrito” (CALIL, 2010, p. 5), principalmente com a chegada da televisão no Brasil, que estabeleceu a lógica do vídeo como um novo tipo de captação e transmissão de informações.²³

A terceira captação filmográfica da MPF foi o documentário *Côco – Dança*²⁴ (1 minuto e 5 segundos), dirigido por Luís Saia em 30 de março de 1938, na praia de Tambaú em João Pessoa-PB, que registra cerca de 40 pessoas dançando e tocando o coco. Filmado à luz do dia e dividido em 11 cenas, pode-se considerar que este registro foi propositalmente dividido em duas partes: a primeira mostra uma modalidade em que duplas, de frente, vão ocupando o espaço interior da roda, onde giram seus corpos em sentido contrário uns aos outros, tendo como entremeio, em plano médio, uma dupla de tocadores (zabumba e ganzá); a outra exhibe a roda fechada, em que seus participantes giram em coletivo para a direita, enquanto intercalam movimentos rodopiantes em

²² Publicações: *Melodias Registradas Por Meios Não Mecânicos* (1946), *Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro* (1948), *Catálogo Ilustrado do Museu Folclórico*, Mário de Andrade e os primeiros filmes etnográficos (1997).

²³ Todo o material permaneceu em ostracismo, contudo, grande parte da coleta pode ser conferida através do Acervo de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade (2000) e pelo DVD das Cadernetas de Campo da Missão de Pesquisas Folclóricas (2011), que proporciona noções da grandeza do trabalho realizado e suas vicissitudes “narrativas”, por meio de um layout audiovisual, onde é possível traçar uma ordem “cronológica” do trajeto por meio da digitalização das cadernetas e a inserção de algumas de suas captações de acordo com processo de coleta.

²⁴ Link da primeira versão em vídeo dos documentários no Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=JEQ0NzpvIpE&t=284s> / Acesso em: 19/09/2018.

torno do eixo de seus corpos, juntamente com as “umbigadas”. O documentário intercala diferentes ângulos da dança do coco: iniciando, em plano geral aberto, a ação de um homem e uma mulher que giram seus corpos em sentido oposto, rodeados em meia lua (provavelmente houve direção da equipe para que a roda ficasse aberta em frente à câmera, para mostrar o que acontece em seu interior), por vários homens e mulheres batendo palmas. Percebe-se, pela escolha dos ângulos das filmagens, que o diretor buscou evidenciar a participação do coletivo em ação, utilizando a câmera afastada do grupo e, aos poucos, enquadra aproximadamente os movimentos do plano próximo ao *close*, focalizando apenas a ação coreográfica das pernas dos dançarinos.

Em praticamente quase todos os documentários filmados por Luís Saia²⁵, não se percebe um comportamento com a câmera, como se estivesse escondida aos olhos dos atores sociais retratados pelas lentes. Em o *Coco: Dança*, Luís Saia inicia um papel de observação à distância para contextualizar o espectador (cenário e grupo), realizando curtas panorâmicas para expor o grupo que se aglomera atrás da roda de coco e, em sequência, chega a enquadrar os tocadores e a roda, como uma espécie de convite para uma recepção com propinquidade. Embora este documento carregue em si o objetivo nacionalista de “mostrar o Brasil aos brasileiros”, a interação estabelecida entre os participantes deve ser levada em consideração, pois, muitos deles não puderam conferir as imagens, mas colaboraram para construção de uma série de documentários *participativos* da cultura brasileira:

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com voz-over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos (NICHOLS, 2005, p.154).

É notória a articulação da equipe com os sujeitos apresentados nas imagens do documentário *Coco: Dança* – seja pela formação dos sujeitos na roda das primeiras

²⁵ Títulos dos 11 documentários filmados por Luís Saia em 1938, em ordem sequencial de captação: Carnaval do Recife: “Frevo e Maracatu”, Dança dos Praiás: “Índios Pancarus”, Coco: Dança, Caboclinhos: “Índios Africanos”, Caboclinhos: “Tupi Guarani”, Catimbó do Mestre Luís Gonzaga Angelo, Barca: Dança dramática, Tambor-de-Crioulo, Tambor-de-Mina, Carimbó: Dança, Babassuê, Boi-Bumbá: “Pai do Campo”.

cenar, seja pela escolha narrativa dos planos abertos aos fechados, demonstrando conhecimento prévio da execução performática para a construção de um pequeno roteiro fílmico. Nota-se que embora a aparelhagem utilizada fosse considerada de ponta para sua época, todavia não era capaz de gravar simultaneamente a imagem e o som, sendo a sincronização realizada no processo de montagem, ou seja, a dinâmica dos movimentos corporais vistos nas imagens do instante da performance não coincide com a trilha sonora da obra. Contudo, este documentário implica no registro mais antigo dentre as representações fílmicas do coco e, enquanto tipo específico de registro da *videosfera*, faz-se necessário salientar os impactos que os *médias* operam no registro da poética oral pelo seu modo de transmissão mecanizada, que tornam a *voz viva* (passível de resposta) e a *tactilidade*²⁶ (tudo aquilo que é da ordem da visualidade/tátil – estereótipos de raça/etnia, classe, gênero, etc) do corpo abstratas, além de toda a técnica de “montagem” e “mixagem” utilizada nas obras audiovisuais (ZUMTHOR, 2014, p.17-18).

Este inevitável procedimento dos *médias* (mecânicos e ou eletrônicos), leva-nos a acreditar que a análise deste tipo de manifestação popular pode ser realizada apenas pela recepção da reprodução dos “fonogramas/áudios-digitais” ou dos “filmes/vídeos”, desprezando a importância da presença do pesquisador *in loco* e as trocas de informações durante a sociabilidade com os cantadores, que tanto são importantes para a compreensão do seus sentidos culturais. A relação estabelecida entre o pesquisador/pesquisado sobre como ocorriam os acordos, a receptividade dos colaboradores com a equipe da Missão, o contato com os equipamentos e a recepção dos registros, entre outros aspectos, podem ser conferidos em trechos da entrevista realizada em julho de 1984, com o técnico de som, Benedicto Pacheco:

Pedindo para eles fazerem apresentação. Eles gostavam de se apresentar. Nem era necessário dar maiores explicações. (...)Eles também tinham a satisfação de se exhibir. Coisa que os maravilhou muito é que às vezes eu reproduzia um pedaço do que **eles** tinham gravado – então vocês façam uma idéia do tamanho dos olhos deles, o espanto de ouvirem a viola deles. Eles ficavam desmontados, faça uma idéia: vocês que não tem quarenta anos já imaginam o que aconteceu? São Paulo

²⁶ O conceito de tactilidade, aqui é encarado, como parte das sensações que ocorrem durante captação e fixação (criação) de qualquer representação em uma imagem (PANOFSKY, 1955 – AUMONT, 1990 – GOMBRICH, 2002); seja a imagem “artística” ou não. Sendo algumas de suas propriedades: a textura, profundidade, temperatura; como também, os caracteres figurativos e simbólicos, que indicam as questões sociais que abordam a imagem: classe, gênero, etnia, contexto social, histórico, etc.

ainda era uma província e lá nos confins do Judas tinham lugares em que eles não tinham visto caminhão. Por aí vocês podem ter uma idéia de um aparelho que registrasse o **trabalho deles** e depois eles ouvissem: ficavam procurando, vinham olhar pra ver como é que funcionava o aparelho e reconheciam a melodia que tinham tocado! Essa expressão era impressionante... Eu, como técnico, ficava as vezes até um pouco chocado – achava que estava machucando, estava jogando em cima deles um volume enorme de técnica que eles jamais poderiam imaginar. (...) Eles nem se incomodavam. Você falava para eles cantarem e isso trazia a maior satisfação do mundo, valia qualquer coisa (in TONI, 1985, p.31).

Este relato expõe alguns vestígios de como se deu a interação com os sujeitos pesquisador, e, principalmente, como ocorreu a recepção do contato com um modo de inscrição das suas particularidades culturais (música instrumental e canto), aparentemente, recebida com entusiasmo, no tocante ao que se compreende enquanto meios tecnológicos de captação e transmissão, diferentes da escrita. A notória curiosidade sobre o funcionamento da aparelhagem técnica do fonógrafo, indica a ação da MPF em pano de fundo, como uma das realizadoras de um tipo de “apresentação” da lógica de armazenamento e veiculação do audiovisual, a alguns dos sujeitos envolvidos na pesquisa que estavam distantes do acesso a tais mídias, ao oferecer o contato direto (embora que limitado) com a maquinaria deste tipo de registro. Esta foi uma das primeiras abordagens de engajamento em equipe sobre o próprio modo de coleta, levando em consideração a relação dialética entre pesquisador/pesquisado, aceitando suas particularidades, e, como detentores da aparelhagem técnica (escrita, sonora e visual), “dirigindo” os atores sociais, de acordo com seus critérios estéticos, limitações técnicas e condicionamentos situacionais.

O arquivo da Missão de Pesquisas Folclóricas é pautado por uma lógica de participação mútua (pesquisador/pesquisado) na construção de suas memórias, da qual deriva o direcionamento que posicionou os integrantes da pesquisa, de modo a evitar sobrepujar os sujeitos sociais, aceitando a participação e a modificação do momento imediato da performance. Este arquivo, assim, captura as pontuais informações sociais, realiza um trabalho onde mescla as subjetividades de pesquisadores “folcloristas” em sentido científico, com as dos atores e atrizes sociais desta pesquisa intermediática, aceitando implicitamente que as expressões culturais destes sujeitos estavam intimamente ligadas às suas demais práticas culturais. Assim, não compreendiam “cientificamente” suas simbolizações como algo “excepcional”, mas como uma *conduta*, um “fazer dentro da vida” (nos termos de AYALA, 1999) indissociável de suas

identidades, memórias e ações coletivas. Essa atuação de modo a construir um grande “arquivo” de memórias das expressões simbólicas brasileiras, guiada pela transparente relação entre pesquisador/pesquisado, através da inter-relação dos meios que mantêm a *grafosfera* (escrita impressa) e da *videosfera* (fotografia-fonografia-cinema) em funcionamento, possibilita uma recepção fragmentada da “totalidade” de algumas das performances culturais que encontravam-se na *logosfera* (condição quase restrita de oralidade), por serem “interferidas” pelo próprio ato de registrá-las.

Pela dimensão duplamente quantitativa (tipos de registros e variedade de expressões), podemos considerar que a totalidade do arquivo desta pesquisa, enquanto via institucional, possibilita uma percepção de uma construção de memórias intermediáticas, ou seja, como se “cercassem” os imediatos instantes performáticos com diferentes meios de captação, sendo, por fim, articulados para representar um mesmo tipo de performance cultural em diferentes suportes de transmissão (textuais, sonoros e visuais).

O coco, a partir desta ação da MPF, passa a ser uma das performances culturais “capturadas” pelos principais meios de criação de registros desta época, não transmitindo apenas as “informações”, “conteúdos” ou “dados” sobre este leitmotiv cultural, mas caracterizando o avanço da construção documental brasileira (arquivística, museológica, patrimonial, etc.), pela singularidade de cada registro, tornado algo como “vestígios” inovadores da operacionalização metodológica em campo (técnica e estética-linguagem) através dos meios de criação e transmissão dos materiais elaborados sobre as expressões culturais brasileiras.

Embora importantes transformações nas estruturas dos meios de comunicação, tenham ocorrido ainda nas primeiras décadas seguintes às captações da MPF, com uma correlata lógica de captação intermediática, os pesquisadores Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala, em parceria com diversos pesquisadores do Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), deram continuidade a diferentes tipos de criação e publicação de registros sobre o coco, enquanto motivo documental, ampliando o mapeamento social e histórico desta performance cultural do Nordeste. Neste trabalho em equipe, de quase uma década, percebe-se um aprofundamento metodológico nas relações entre os pesquisadores e os(as) coquistas, evidenciando de modo subjacente, o impacto das transformações técnicas dos meios de

captação/transmissão dos registros eletrônicos nas pesquisas sobre a cultura popular brasileira.

2.4 Uma trajetória em equipe: acervo Ayala e os registros eletrônicos do coco

A criação de registros sobre o coco no Nordeste brasileiro, marcada pela relação estabelecida entre o pesquisador/pesquisado, que utiliza meios tecnológicos de captação e transmissão, para representar as facetas desta performance da oralidade, remonta suas origens, na coleção *Os Cocos* (1929) de Mário de Andrade, seguida pelo documentário *Coco, Dança* (Luís Saia) e alguns fonogramas (Martin Braunwieser e Benedicto Pacheco), captados pela MPF, em 1938. Tais pesquisas relacionadas ao coco (e aos sujeitos sociais que o praticavam) nos legaram aplicações metodológicas em campo, dos meios de criação de registros, desde a captação até a manutenção e armazenamento dos materiais construídos na interatividade dos instantes performáticos.

É certo que outras pesquisas foram realizadas nesse hiato de quase quarenta anos, entre o trabalho realizado pela MPF-1938 e as primeiras captações do Acervo Ayala, nos anos de 1970, utilizando exclusivamente a escrita como meio de captação das poéticas orais. Podemos destacar os estudos de Câmara Cascudo (*Dicionário do Folclore Brasileiro* – 1952) e Edson Carneiro (*Folguedos tradicionais* – 1974), tendo como pressuposto um peso “folclórico” em suas conceituações, como, por exemplo, o estabelecimento de origens baseadas em especulações de cunho “racial”, realizando por consequência uma determinada “homogeneização” dos praticantes das diversas expressões poética da oralidade. Por outro lado, também é importante lembrar que durante muito tempo “(...)deixamos aos etnólogos e folcloristas (cujos trabalhos de resto, são praticados geralmente em meio fechado) toda a consideração dos fatos da oralidade” (ZHUMTOR, 1990, p. 79), resultando em diversas confusões entre aquilo que aqui é considerado como “poética da oralidade” e a valorização da escrita por meio da transcrição e interpretação de poesias orais, mitos, contos, cânticos etc; já que sabemos que a “poesia oral” é relacionada e não dependente exclusivamente da escrita, já que ela transita na memória coletiva e se move, insistentemente.

Quanto ao coco e outras expressões culturais, seguindo um viés regionalista com pitadas da “folclorização, podemos destacar também os estudos de José Aloísio Vilela (O coco de Alagoas: origem e evolução, dança e modalidades, 1961), Abelardo Duarte (O folclore negro das Alagoas, 1974), José Tenório Rocha (Folguedos e danças de Alagoas: Sistematização e Classificação, 1985); que por uma tentativa de pontuar a origem do coco, não preocuparam-se em “(...) adotar um método que permita a continuidade de estudo e o acompanhamento da história da manifestação cultural, verificando as suas possíveis transformações (AYALA, 1999, p. 238). Entretanto, é provavelmente a pesquisa de Altemar de Alencar Pimental (O coco praieiro: uma dança de umbigada, de 1961), um dos pontos de partida para as futuras pesquisas do Acervo Ayala, pela sua pontualidade de estudo do coco no município de Cabedelo – PB, apresentando suas características poéticas e referências sociais dos grupos e dos sujeitos que forneceram os versos incluídos na pesquisa.

Em paralelo a estas pesquisas, situadas entre o fim das captações realizadas pela MPF-1934 e o início da compilação de materiais do Acervo Ayala, relativos ao coco e a outras formas de poéticas orais, são notórias as transformações no âmbito das tecnologias da comunicação que viabilizaram, em sentido metodológico, uma nova elaboração na construção de registros sistemáticos sobre o coco, entre 1992 e 2001, resultando na *Coleção de Cocos do Nordeste* (totalidade física do arquivo multimídia coletado durante o processo de pesquisa),²⁷ sendo parcialmente publicada em os *Cocos: Alegria e Devoção* (2000), coleção de ensaios sobre o coco e um CD com áudios de 29 cocos cantados (incluindo as respectivas transcrições) e quatro “amostras de instrumentos” (zabumba, ganzá e caixa), além do vídeo documentário *A Brincadeira dos cocos* (1997; 28 minutos), de Elisa Maria Cabral.

A criação de memórias referentes ao coco, realizada pela equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938, serve aqui, justamente, como contraponto histórico para percebermos as transformações midiáticas que possibilitaram uma nova configuração técnica para a captação e transmissão dos registros da *Coleção de Cocos do Nordeste* (1992-2000). Em pouco mais de uma década, após a finalização das captações da MPF-1938, a utilização do “áudio” e “visual”, entre a década de 1940-50 no Brasil, constituía em um dispendioso, grande e pesado maquinário. Apenas a indústria cinematográfica e

²⁷ O arquivo físico desta pesquisa está sob a responsabilidade da UFPB e do particular Acervo Ayala. Grande parte do material relativo ao coco pode ser conferido através do seguinte link: <http://www.acervoayala.com> / Acesso em: 19/09/2018.

televisiva, possuía recursos para obtenção e manutenção do maquinário “audiovisual” no país, que veio a alcançar sua forma capitalista mais avançada de produção de conteúdo midiático (ficcional ou documental) entre o Regime Ditatorial e o início da década de 1980. Embora este período possa ser compreendido “como um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais (ORTIZ, 2001, p. 114-115), devemos levar em consideração que esta “modernização” dos meios midiáticos, foi fruto de um longo processo de controle e censura até mesmo das produções artísticas “populares”, como aponta Ruth Terra sobre a proibição da cantoria de folhetos de cordéis nas feiras de João Pessoa e Recife, após março de 1964²⁸.

Embora a criação dos materiais da MPF-1938 tenha sido considerada “de ponta”, em menos de duas décadas sua tecnologia mecânica se tornou obsoleta, caindo em desuso pelo processo de desenvolvimento dos meios eletrônicos, significando em sentido midiático e documental, os últimos registros de cinematográficos²⁹ do coco, além das outras performances orais captadas pela equipe antes da assimilação e estabelecimento no Brasil, dos meios técnicos de funcionamento da *videoesfera*. Esta insistência em torno da ruptura entre os meios mecânicos (analógicos) e eletrônicos (digitais) recaí sobre o processo em que a “acessibilidade” a estes últimos (por exemplo, gravadores, filmadoras, computadores) passou a modificar as pesquisas de cunho etnográfico, abrindo espaço para a aplicação de nova abordagem metodológica na relação com os sujeitos sociais que performam o coco.

Através dos registros da *Coleção de Cocos do Nordeste* (1992-2001) é possível esboçar uma remontagem parcial de algumas performances e sua trajetória em quase nove anos de coleta, significando, paralelamente, um mapeamento progressivo do coco e sua dinâmica social. Assim, a introdução dos recursos técnicos “audiovisuais”, exemplifica modificações nos próprios métodos de captação e transmissão dos registros realizados pela equipe do LEO-UFPB, hoje em etapa de sistematização junto à divulgação

²⁸ AYALA, Ignez. Do manuscrito ao folheto de cordel: uma literatura escrita para ser oralizada. *Leia Escola*, Campina Grande, v. 16, n. 2, 2016. (p. 26).

²⁹ Os meios “audiovisuais” em sentido contemporâneo implicam automaticamente na síntese entre os termos “áudio” e “visuais”, por conta das recentes tecnologias que captam simultaneamente o áudio e as imagens em movimento, como também, pela construção narrativa advinda do cinema e da televisão que, estruturam a atual “linguagem do audiovisual”. A construção de registros da MPF-1938 difere dos atuais meios eletrônicos audiovisuais, tanto pela sua diferenciação técnica de captação e transmissão (película e projeção mecânica), quanto pela linguagem apresentada dos documentários construídos pela equipe da missão. Entretanto, o vídeo atua como uma ferramenta que relaciona estas diferenciações anteriormente apresentadas, pela sua qualidade de “atualização” do material da missão para os atuais suportes de transmissão (“players”).

do, assim chamado, Acervo Ayala. Percebe-se que o trajeto de criação dos registros desta coleção (e todo o processo de construção de registros e publicações divulgados pelo Acervo Ayala) é marcado pelo aparecimento dos meios audiovisuais eletrônicos (e um “desuso”, não “extinção” da maquinaria “mecânica” ou “analógica”) que passam a “ditar” as características da própria constituição da pesquisa realizada em campo, possibilitando um melhor rendimento posterior em “laboratório”:

O uso de audiovisual para ouvir e lembrar detalhes das falas, de cantos e narrativas vivenciadas em pesquisas de campo só viria a se esboçar no final dos anos 1990, quando se tornaram mais acessíveis as câmeras audiovisuais no padrão VHS e SVHS de vídeo, pois ainda não se dispunha de procedimentos e recursos de edição que se tem hoje (AYALA, 2015, p.67).

A expressão “uso de audiovisual”, conforme articulada por Ayala, implica justamente num desdobramento do processo de criação da imagem eletrônica do vídeo, tanto pela invenção da linguagem audiovisual das programações televisivas, quanto pelos diversos tipos de criações artísticas que foram surgindo, notadamente a partir da popularização dos equipamentos eletrônicos de captação e transmissão, ao fim da década de 1960. Esta transição é importante em termos midiáticos,³⁰ pois designa o estabelecimento da lógica da *videoesfera* no contexto interno desta pesquisa (coleta, “rendimento crítico” e transmissão dos registros), o que significa um “período aberto pela técnica do audiovisual”, baseada principalmente na transmissão “através da tela, de dados, modelos e narrações” (DEBRAY, 1995 p. 220), tecnologia que permitiu que a imagem e o áudio fossem indefinidamente revistos com relativa facilidade.

Esta modificação, em termos de construção e transmissão de memórias relacionadas ao coco, colaborou para um aproveitamento qualitativo nos processos de transcrições de cantos, conversações, contação de histórias, nas descrições dos gestos, movimentações corporais, etc. A pesquisa articulou, assim, relações para uma longa e variada criação de registros, aprofundando o contato com sujeitos que mantinham relações com as expressões populares de cultura, demonstrando uma aplicação, em

³⁰ Esta transformação pela qual o vídeo passa a ser visto como “plataforma” do “audiovisual” pode ser conferida na transição que ocorreu durante o processo de produção dos registros da *Coleção de Cocos do Nordeste*, ao iniciar suas gravações em áudios (entrevistas, conversações, brincadeiras) nas 148 fitas magnéticas (1992-1997), se introduz, posteriormente, o “audiovisual” como instrumento de captura simultânea de áudio e imagem, em 35 fitas de formato VHS e S-VHS (1995-2001).

campo, de uma metodologia *multidisciplinar e compartilhada*³¹. A revisão dos registros estimula o resgate das lembranças vivenciadas em campo durante os momentos de captação dos próprios registros, gerando paralelamente, uma série de *relatos de visita ou pesquisa*, sobre a recepção das performances culturais e interatividade dialógica com os sujeitos sociais envolvidos no processo:

A partir de 1992, em pesquisas coletivas, passamos a fazer *relatos de visita* e a orientar cada integrante de nossas equipes a sistematizar o que se presencia em campo, logo depois de voltar para casa. Passados muitos anos após nossa formação como pesquisadores de culturas orais, estou, finalmente, conseguindo reunir em arquivos digitais, cadernetas, fotos e outros documentos, dando mostra do que registrávamos e era a base para nossos *relatos de pesquisa*, com as primeiras sistematizações de versos e falas, com observações analíticas que se serviam das anotações, das sensações que ainda reverberavam em nós e, em alguns casos, auxiliados por fotos e primeiras consultas aos registros sonoros e audiovisuais feitos (AYALA, 2015, p. 101).

Durante a trajetória de captação de registros desta coleção, ocorreu uma assimilação e ressignificação da utilização mercadológica dos equipamentos que foram se tornando acessíveis, por serem operacionalizados por uma equipe preparada “para ouvir e entender as comunidades tradicionais, exercendo o diálogo, demonstrando cumplicidade e disposição para troca de experiências” (AYALA, 2015, p. 28). Estas memórias foram planejadas como testemunho de *colaboração* enquanto intervenção antropológica em campo, que serve como fonte de pesquisa e, conseqüentemente, suporte intermediário para a transmissão da poética oral de grupos subalternos. O *feedback* por parte da equipe pode ser conferido em dois encontros de interatividade midiática com sujeitos sociais relacionados aos registros construídos pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, onde o diálogo é estimulado pelos meios de transmissões de registros audiovisuais, como se pode conferir em um trecho do *relato de visita* na casa de Daudeth Bandeira, em novembro de 2000, tecido por Ignez Ayala:

³¹ Contextualizando as noções de “antropologia compartilhada”, Ignez Ayala cita trechos de entrevista com Jean Rouch, sobre as práticas etnográficas de Claude Lévi-Strauss, Marcel Griaule e Roger Bastide, tecendo seguidamente tal reflexão: “Este diálogo entre pessoas pertencentes a diferentes culturas para existir de fato, para superar o costumeiro encontro (ou confronto) entre os pesquisadores e pesquisados, resultando em algo além da constatação de diferenças, é o objetivo daqueles que atuam de uma maneira não colonialista ou dominante, na antropologia, na sociologia, na história oral, nos estudos das culturas orais. Além de querer algo novo, recusam-se a reduzir as pessoas pesquisadas a objetos de pesquisa, de observação e buscam melhor comunicação entre sujeitos, visualizando cumplicidades, bem como a verbalização dos conflitos, em um caso extremo, só possível de captar quando há interação e sinceridade entre pesquisadores e pesquisados. Deste modo, ambas as partes saem enriquecidas dessa experiência” (AYALA, 2015, p. 87-88).

Estávamos ansiosos por este momento. A equipe do LEO que foi para aquela pesquisa de campo encarregou-se de reproduzir as fitas cassete para audição, de gravar as reações em mini-disc e em vídeo, de utilizar o computador portátil para mostrar o *site* do Centro Cultural São Paulo, CCSP, de encaminhar perguntas, se necessário e, antes de tudo, observar enquanto participava daquele momento único. Antes da chegada à casa do cantador, vistoriamos várias vezes nossa bagagem para verificar se não faltava nada: os cabos de gravação, transformadores, câmera de vídeo, equipamento para gravação sonora, notebook etc; o cantador nos aguardava na varanda (AYALA, 2015. P. 89).

Este momento de interação proporcionada pelo acesso à digitalização dos registros realizados pela MPF-1938, traduz a utilização dos meios audiovisuais (e outros) não apenas como mera ilustração representativa das expressões culturais e seus sujeitos sociais, pois, além de passarem “a considerar pertinente e necessário que artistas populares e seu público vissem e ouvissem registros anteriores (AYALA, 2015, p. 90), atestam, pelas descrições das reações dos espectadores, que estes registros são componentes fractais de sua identidade cultural, que carregam relações com poéticas que se desenvolvem na contingência da oralidade e, por isso, passíveis ao desuso (performático), mas resistentes ao esquecimento individual ou coletivo.

Nestas variadas formas de memórias, sejam representações textuais, sonoras ou visuais, forjadas sob a relação entre pesquisador/pesquisado, observa-se, por um lado, o interesse “científico” em torno das culturas populares por parte dos pesquisadores e o “desejo muito grande de ser visto, de não ser anônimo” (AYALA, 2015, p.93) por parte daqueles que não possuíam acesso ou relações de proximidade com estes tipos de ferramentas mnemotécnicas para construir seus próprios registros. Deste modo, estes registros atuam na veiculação destas representações culturais, a partir do ponto de vista de quem vivencia as expressões culturais, por meio de uma metodologia aplicada em campo.

A recepção direta no campo proporciona uma interação com os costumes tradicionais, que dão forma às performances culturais; já os registros, por sua vez, são auxílios mnemônicos utilizados em “laboratório” ou “gabinete”, para criar novas memórias a partir daquelas onde houve a presença da “voz viva” sendo cantada, da gestualidade contida nas danças, da estridência ou suavidade dos instrumentos musicais, dos diálogos paralelos, em suma: uma série de elementos que vão modelando, aos poucos, uma conduta no próprio pesquisador, que vai passando a compreender, em

processo, as nuances das ações dos sujeitos sociais que garantem a continuidade das performances culturais que praticam.

Embora estes registros signifiquem um processo “cartográfico” sobre o coco na Paraíba, através de diferentes olhares, alguns desdobramentos das transformações midiáticas anteriormente mencionadas foram ocorrendo em praticamente duas décadas após as finalizações da coleta audiovisual da *Coleção de Cocos do Nordeste Brasileiro* (1992-2000). Tais desdobramentos dizem respeito a transformações históricas e sociais que criaram condições para que diversos grupos, há pouco “anônimos”, passassem a compreender seus costumes tradicionais como “cultura”, através da relação com seu público, pesquisadores e representantes do poder público e privado. Dentre tais transformações, encontra-se a massificação da acessibilidade econômica e contato com equipamentos audiovisuais (câmeras digitais portáteis, celulares, gravadores, dvds, computadores, entre outros), que possibilitaram que os sujeitos possuíssem meios para registrar suas ações em momentos performáticos, utilizando-as para acentuar sua percepção enquanto artistas populares e realizar negociações com seus bens culturais.

Assim, ao tomar como base os apontamentos metodológicos e teóricos pertinentes à cultura popular brasileira, questões relacionadas à *performance poética da oralidade* e às transformações técnicas nos modos de criação de memórias, a seguir, busco realizar um “enquadramento” dos relatos individuais de alguns sujeitos das comunidades rurais de Queimadas-PB, localidade que mantém a ritualística da Novena de Terno e o coco em atividade há quase um século. O objetivo será a reflexão sobre a construção de uma memória coletiva dessa cultura, tendo em vista que a descrição e análise de sua *performance* (conferir capítulo 4) alcançam um sentido mais amplo, quando são especificadas previamente suas particularidades sociais e históricas.

3. TRAÇOS QUE PERSISTEM: MEMÓRIA CULTURAL NA CIDADE DE QUEIMADAS-PB

3.1. Entre engenhos e caieiras: deslocamentos culturais Pernambuco-Paraíba

Algumas das expressões culturais do Nordeste brasileiro (e para além dele) envolvem poéticas da oralidade que são intrinsecamente relacionadas às vivências dos grupos sociais que as performam, marcando sua continuidade e transformação. Por vezes, tais grupos foram ou são condicionados por necessários (ou obrigatórios) movimentos migratórios, que determinam suas características poéticas e os laços sociais desencadeados durante sua trajetória. É neste fluxo contingente que diversas “formas orais” são difundidas ou terminam caindo em desuso, de acordo com a abertura de possibilidades encontradas nos novos espaços, para que os grupos ou indivíduos passem a praticar suas heranças culturais e simbólicas. Mesmo quando as expressões culturais não são encaradas pelos seus praticantes como algo “folclórico”, “popular” ou “poético”, estes carregam em suas memórias as marcas históricas e sociais das quais fizeram (e fazem) parte – trazendo à tona a possibilidade de compreender as mudanças nas maneiras de encarar as suas práticas em diferentes tempos e espaços.

No município de Queimadas, situado no agreste paraibano (a 130 km da capital João Pessoa), é possível acompanhar a continuidade de algumas expressões culturais que envolvem aspectos poéticos da oralidade e que foram condicionadas pela itinerância da vida dos seus praticantes, até o seu estabelecimento em algumas comunidades rurais da cidade. Com estimativa de 43.917 habitantes (IBGE-2018), Queimadas possui a maior população rural do estado paraibano, cerca de 18,813 habitantes distribuídos nos mais de noventa sítios, sendo 22.236 habitantes (IBGE-2010)³² residentes do centro urbano que caracterizam uma estreita fronteira entre o rural e o urbano, determinando, assim, um trânsito bastante confluyente das pessoas em ambos os espaços. Na rota que dá

³² IBGE - Sinopse do censo demográfico de 2010. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=29&uf=25> - Último Acesso: 05/02/2019 - Último Acesso: 05/02/2019. IBGE - Panorama do censo de Queimadas-PB. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/queimadas/panoraman> - Acesso em: 05/02/2019.

acesso ao Estado de Pernambuco (BR-104) estão localizados a cinco quilômetros de distância do centro de Queimadas, o seguinte conjunto de sítios: Verdes, Sulapa, Capoeiras, Campo Comprido, onde as performances da Novena de Terno e o coco são praticados periodicamente. Estes costumes foram trazidos por algumas famílias locais que, antes, mantinham relações sociais entre as atuais regiões de Vicência/São Vicente Ferrer/Machados-PE, nas primeiras décadas do século XX.

Em uma pequena e humilde casa no sítio Guritiba (na saída para Campina Grande), localizado ao lado oposto dos sítios já mencionados, tive a oportunidade de conhecer, em 2010, Iracema Maria da Conceição (imagem 2), já reconhecida como Mestre de coco, pelo Ministério da Cultura³³. Bastante irreverente, Dona Cema não demorou a desatar histórias sobre sua juventude, família, amigos, novenas de terno e noites de coco; instigando-me o interesse de acompanhar mais de perto aquilo que envolvia suas lembranças. Terceira dentre os oito filhos(as) do casal Severino Manuel de Souza e Maria Olga da Conceição, Dona Cema é responsável por atuar como mestra do grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca (SCMZZ), homenageado com o apelido do seu irmão mais velho e já falecido, José Severino de Souza. Constituído inicialmente por 24 integrantes (12 homens e 12 mulheres), com o intuito de estimular a cultural local, o grupo foi criado em 2009, com a colaboração da Secretaria de Cultura de Queimadas e a organização de Adilson Tavares da Silva (produtor do grupo).

Continuei acompanhando o grupo em algumas de suas apresentações na cidade e durante as Novenas de Terno de São Sebastião, no terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete, onde o coco é executado como parte de sua performance, sem interesses diretamente relacionados à pesquisa, porém, direcionando atenção às propriedades poéticas e organizacionais deste traço cultural. Ao final de 2014, realizei uma exposição multimídia sobre a comunidade e seus patrimônios imateriais, como finalização do curso de bacharelado em Arte e Mídia (UFCEG). Durante o período de captação do material audiovisual, foi possível uma aproximação mais íntima com integrantes do grupo e da comunidade, permitindo-me uma compreensão mais ampla sobre sua história e sobre as características de suas performances. A partir de 2017, quando ocorreu a oportunidade de realizar um melhor *enquadramento da memória coletiva* (POLLACK, 1989, p. 7), que envolvia os traços culturais da comunidade, obedecendo os

³³ Homologação do prêmio e do título de Mestre do Coco pelo Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/1586964/pg-52-secao-3-diario-oficial-da-uniao-dou-de-17-03-2010> - Acesso em: 14/02/2019.

seus processos de continuidade nos sítios da cidade, com o objetivo de mostrar algumas rupturas no modo de compreensão de suas práticas poéticas, busquei oferecer a cada “(...) recordador a liberdade de encadear e compor, à sua vontade, os momentos de seu passado” (BOSI, 1993, p.283). Entretanto, como se trata de uma “comunidade” que partilha um “monumento poético” em comum, existe uma multiplicidade de pessoas que conhecem, participam periodicamente e/ou organizam os momentos coletivos das performances (morando ou não na cidade); sendo possível localizar uma variedade de lembranças das vivências no seu cotidiano social e diferentes “recepções” de suas performances. Deste modo, para descrever suas particularidades históricas e sociais, fez-se necessário um cotejo dos relatos de vida que abordam seus contextos históricos e algumas de suas transformações, tomando como base as informações obtidas através das pessoas que ainda organizam e participam dos momentos performáticos em suas devidas *funções poéticas*.

Nas histórias de vida contatas por Dona Cema, podemos encontrar algumas das mais antigas referências sobre a formação deste traço cultural no conjunto de sítios anteriormente mencionados. Sua mãe era natural do sítio Verdes de Queimadas-PB e encontrou seu pai em Vicência-PE durante uma viagem que sua família realizou por motivos de trabalho nos engenhos daquela região. Após o nascimento do primeiro filho do casal em 1912, José Severino de Souza (Zé Zuca), a família decidiu morar no sítio Verdes e lá tiveram duas filhas: Severina Ferrin e Dona Cema. Por volta de 1933, resolveram se estabelecer em algumas regiões de Pernambuco e lá moraram durante oito anos, percorrendo lugares como Vivência, São Vicente Ferrer e Orobó, até decidirem voltar e morar definitivamente no sítio Verdes. Em terras queimadenses, tiveram mais cinco filhos: Bil novo (falecido), Antônia (falecida), Maroquinha, Antônio Felipe e Abdias – todos se denominam pelo codinome “Zuca”, herdado de seu avó paterno (“velho Zuca”). Quando questionada sobre como aprendeu o coco, Dona Cema responde:

A gente aprendeu a dançar coco, meu filho, com idade de cinco anos. Pai já botava a gente pra dançar. O pessoal tocando, a família dele e pai botava a gente, os filhos, pra dançar. Aí aprendemos através das mães da gente, das tias. Não era ciranda não, sabe? Era novena. Quando findava as novenas, ia dançar no pé da bandeira. Amanhecia o dia, dançando³⁴.

³⁴ Trecho do relato captado dia 28/11/2014, no Terreiro de Dona Cema, Sítio Guritiba – Queimadas-PB.

É unânime em todos os relatos colhidos nesta pesquisa que a família Zuca foi a principal difusora do coco na comunidade rural no sítio Verdes, após o seu estabelecimento nesta localidade. Entretanto, é provável que isso tenha ocorrido pelo fato de existirem nestas comunidades rurais, outras famílias que possuíam relações nas cidades de Vicência/São Vicente Ferrer/Machados-PE e que conheciam o coco e as Novenas de Terno. Isso colaborou para que estas duas tradições fossem mantidas em funcionamento, atuando em contrapartida como elementos identitários em uma zona rural de uma dada região: Queimadas, que foi distrito do município de Campina Grande até sua emancipação em 1961. Ou seja, como a própria cidade de Queimadas (e a área que abrange os sítios em que a família Zuca se estabeleceu) ainda se encontrava em formação, os conhecimentos religiosos e poéticos foram sendo utilizados como meio de interação social com as outras famílias que compartilhavam ou passaram a compartilhar experiências através das celebrações das Novenas de Terno e do coco. Sobre isto, Maria Ignez Ayala aponta:

A formação de núcleos de migrantes e a manutenção de práticas culturais, dentre as quais as artísticas, são maneiras de se afirmar em terra estranha, de reagir ao que é diferente e hostil, sendo também uma forma de afirmar uma identidade cultural. Fazem parte de um conjunto de tentativas para evitar que se percam totalmente as relações sociais abaladas com o deslocamento geográfico (AYALA, 1988, p. 37).

Através do catolicismo popular vivenciado por algumas famílias nestes sítios, foram sendo fortalecidos e recriados diversos laços comunitários, sendo a Novena de Terno o principal ritual popular realizado periodicamente na região. Celebrada seguindo o calendário dos santos católicos, é perceptível no seu procedimento performático (conferir capítulo 4) o intuito de reunir as famílias que moram em diferentes terreiros e que também realizaram promessas para o um mesmo santo ou santa do catolicismo. Existem alguns relatos de que alguns moradores da zona urbana de Queimadas chegaram a realizar algumas novenas em suas residências, todavia, este traço cultural se encontra ativo (em 2019) apenas no conjunto de sítios onde sua atividade teve início.

Atuando como uma forma alternativa à religiosidade cristã, as Novenas de Terno são organizadas e celebradas pelos próprios moradores das comunidades, sem a presença de alguma figura oficial da Igreja Católica, servindo como espaço para que as pessoas da comunidade sejam, durante estes momentos performáticos, as suas próprias

autoridades religiosas. Essa é uma dinâmica bem própria do catolicismo popular no Brasil:

A religião popular enquanto catolicismo rural, herdado do instituto do Padroado e da noção de Cristandade, caracteriza-se pela presença marcante dos leigos como estimuladores da vida religiosa (irmandades, romarias, ermidas, devoções, procissões, festas), entrando em conflito com a imposição da romanização, isto é, do catolicismo tridentino, que privilegia a autoridade sacerdotal (CHAUÍ, 1981, p. 73).

Em praticamente todos os relatos coletados, as lembranças da Novena de Terno e das noites do coco se confundem, não sendo possível estipular quando e como foram assimilados num mesmo ritual. Também não é possível estipular se estes costumes foram transplantados de forma “mimética” em relação ao local onde as famílias das regiões pernambucanas residiram, ou se foram assimiladas já no espaço dos sítios queimadense.³⁵ Todavia, de acordo com as memórias mais antigas de Dona Cema, o coco já era executado durante a liturgia das novenas realizadas nos sítios de Queimadas, desde sua infância, tendo os terreiros dos organizadores como espaço sagrado para a ritualização.

Não dependendo exclusivamente do catolicismo oficial, em época que toda a missa era celebrada em latim e com o padre posicionado de costas para os fiéis (tradição de origem “tridentina” e modificada no Concílio Vaticano II em 1961), as famílias envolvidas nas novenas podiam celebrar sua fé através da festividade coletiva e da utilização de uma forma poética oral (o coco), que não é originária das tradições cristãs. Isto aponta para a compreensão de como a cultura popular cria e recria combinações de elementos que, aparentemente, seriam opostos, sem a preocupação com uma suposta dicotomia entre o “sagrado” e o “profano” que geralmente elenca como “profano” tudo aquilo que é oriundo das culturas africanas ou indígenas (“povos primitivos” – culturas ágrafas). Neste ritual, o coco não é apenas executado como uma “atração” paralela aos

³⁵ Existe a confirmação por parte do secretário de cultura (Kléber Camelo) do município de São Vicente Ferrer, que ocorria a celebração da Novena de terno na região. Ele indica o local onde moram dois indivíduos envolvidos em sua celebração: Aqui a gente têm uns remanescentes da Novena de terno, inclusive, mas eu não sei, faz muito tempo que eu os visitei. Eles moram num sítio chamado Bangulá e esse sítio também já é limite com a Paraíba. Mas, Seu Cícero que era um dos mestres onde acontecia a novena pra São Sebastião, no mês de Janeiro, ele estava bem doente já, há dois anos atrás quando a gente foi lá. E já estava assim, perdendo a memória. Mas, tinha outro, Seu Danda. Seu Danda é mais jovem, mais ativo. Seu Danda falava do coco, do samba de coco e até tocou uma coisinhas, a gente conseguiu gravar, mas ficou ruim porque a gente estava com um material precário. Mas a gente conseguiu registrar e ele lembrava pouco, das toadas, coisas assim. (Áudio recebido via WhatsApp, em 02/09/2017).

atos religiosos, mas incluído como um elemento chave na sua ritualística: “a Roseira” – reverência à imagem do(a) santo(a) em uma bandeira branca, fincada num mastro em frente à casa do terreiro que delimita o espaço da novena, por meio da dança do acompanhamento instrumental do coco (sem canto). Tudo isso acaba indicando como:

O “popular” não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circundam a sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras (CHARTIER, 1995, p. 184).

Este tipo de religiosidade popular encontrou meios de amalgamar o coco de uma maneira discreta, em uma festividade condicionada por um modo aceitável de religiosidade (o cristianismo). Por ser celebrada em vários dias no ano, baseada na relação das pessoas do campo com os ciclos da natureza, a Novena de Terno possui como principais referências simbólicas os seguintes santos: São Sebastião (19/01), São José (19/03), Maria (Todo o mês de maio), São João (24/06), São Pedro (29/06), Todos os Santos/Finados (02/11) e Meninos Jesus (30/12). Deste modo, por meio da legitimação cristã, o coco continuou sendo executado de maneira ritualística e cristalizou-se na memória coletiva da comunidade, já que algumas pessoas quando se referem à novena, explicitam enfaticamente, seu imbricamento e demonstram como essa “simbiose cultural” colabora para a manutenção de sua execução, dos laços comunitários e de suas memórias coletivas. No relato a seguir, Dona Cema descreve sinteticamente o procedimento performático da novena, apontando o coco (“dançava na bandeira” e “dançavam até o dia amanhecer”), como um dos seus elementos centrais:

Aí quando findava as novenas, as mulheres rezavam, aí o pessoal dançava na bandeira, arrancavam a bandeira e dançavam até o dia amanhecer. A família da gente mais velha. Aí aprendemos a dançar com idade de cinco anos. Pai acostumou a gente a dançar, aí gente foi se acostumando, se acostumando, até hoje³⁶.

Mesmo o coco sendo incluído no roteiro performático da novena e, muitas vezes, sendo mencionado pelos próprios participantes como o uma particularidade do ritual; o termo “terno” (denominador simbólico da novena), refere-se de modo pragmático ao grupo de tocadores que realizam todo o seu acompanhamento musical. Isto implica no

³⁶ Trecho do relato captado dia 28/11/2014, no Terreiro de Dona Cema, Sítio Guritiba – Queimadas-PB.

modo como os grupos de familiares e amigos envolvidos criaram um arranjo particular nos procedimentos de organização e celebração da Novena de Terno, sendo o sítio Verdes e os terreiros de Josefa Damião, Maria e Francisco Jenuário (casal) e Seu Anísio, as referências mais antigas destas festividades. As mais anosas alusões aos tocadores de terno da comunidade são relacionadas à família Tavares, moradora do sítio Capoeiras (vizinho do sítio verdes), também associada às regiões de Vicência/São Vicente Ferrer-PE (parentes consanguíneos da família Zuca). O grupo mais antigo era composto por Bil Caboclo e Neco Tavares como flautistas (irmãos), Geraldo Caboclo enquanto tocador da “caixa” (“zabumba grande” e “comprida”, sendo o filho mais velho de Bil Caboclo) e Abílio Bezerra no tarol. Sem utilizar as poéticas da voz (as mulheres é que ficam responsáveis pelo canto) este grupo era exclusivamente instrumental e a flauta dos Tavares tornou-se o instrumento mais valorizado pela comunidade (ênfaticamente em todos os relatos sobre o assunto), sendo sua sonoridade a principal caracterizadora estética das “peças” instrumentais do grupo de Terno. Sobre isto, seu Jaime aponta:

A novena de terno, pra trás... no meu tempo, que eu era rapaz novo, os tocadores eram firmes. Povo bom. Tocava toda peça. Tocava flauta. Agora é esse pífezinho [pífano]. Mas a flauta que é um toque bonito. A flauta era bonita, sabe? Flauta aqui, pouca gente toca. Mas pra trás, tinha Biu Caboclo e Neco Tavares³⁷.

Como o principal motivo da celebração da Novena de Terno é o pagamento de uma promessa feita ao santo, por este ter realizado algum pedido de intercessão, existem custos financeiros para a sua realização e um dos principais seria justamente o pagamento dos tocadores. Responsáveis por executar a parte instrumental de um ritual de aproximadamente doze horas de duração, os tocadores recebiam variáveis quantias, pois dependiam da *sorte* (momento da novena análogo à oferta da missa católica oficial) como complemento da recompensa pelas suas funções poéticas, partilhado entre o grupo. Uma das principais formas de arrecadação de meios financeiros para a produção de todos os detalhes da novena, era a extinta prática de pedir “esmola pro santo” que consistia em ir caminhar até as casas dos terreiros vizinhos com a escultura do santo(a) nos braços e pedir alguma colaboração em dinheiro. Seu Jaime oferece algumas indicações de como este costume foi caindo em desuso:

³⁷ Trecho do relato captado dia 19/01/2015, no Terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete, no Sítio Verdes – Queimadas-PB.

A tradição do povo velho. Hoje em dia, o povo novo nem procura botar a sorte. Mas o povo velho, pra trás, era, tinha que vir pra ajudar na festa sabe? O santo. A despesa. Nós precisávamos pedir esmola. Nós precisávamos pedir ajuda pra festa. A minha menina aqui – hoje casada, tudinho... ela pediu até casar. Depois que foi pro Rio [de Janeiro]. Aí a gente pedia. Pedia pros Verdes, pro Olho d'Água. Pedia ajuda pras Furnas. Pedia ajuda pro Catolé. Agora, quando a gente pedia, tinha muita gente nojenta. Aí dizia: 'Santo precisa de esmola não!'. Aí pro lado da Furna, tinha gente quase. Aí chegava na porta, a gente não conhece quem é. Às vezes diz que não é cabra da gente. É não, "você vá embora". Obrigado! E assim ia embora³⁸.

A prática desta novena possui como referenciais algumas famílias da comunidade (Zuca, Tavares e Damião), todavia, é importante mencionar a presença de pessoas que não participavam diretamente de sua organização ou que atuavam apenas em alguma função durante a ritualística. Devemos considerar a participação de várias pessoas em uma celebração "pública", aberta para indivíduos vindos de diversos sítios próximos ou distantes, como também, do centro de Queimadas ou de outras cidades vizinhas (Aroeiras, Fagundes, Barra de Santana, etc). Servindo de espaço para a celebração da fé e da alegria da comunidade, alguns terreiros onde foram celebradas algumas novenas, guardam lembranças sobre a formação social deste conjunto de sítios, por suas casas terem sido construídas com tijolos cozidos ao som do coco durante as festas nas caieiras.

As caieiras são fornos de tijolos artesanais, muito utilizados pelas primeiras famílias da comunidade para construir suas casas. Eles procuravam um local público onde se encontrava o massapé (terra avermelhada, ideal para a construção artesanal) que seria utilizado como matéria prima dos tijolos. No terreno onde seria construída a casa, cavavam um buraco que serviria de forno e modelavam os tijolos com a ajuda de uma forma de metal. No momento de queimar, criou-se o costume de convidar Zé Zuca para tocar coco, enquanto os trabalhadores iam colocando e tirando os tijolos do forno durante toda a noite. Estes acontecimentos foram se repetindo e tornou-se comum convidá-lo para animar a noite de trabalho que, aos poucos, foi aglutinando mais pessoas para dançar o coco nestes terreiros, mesmo sem a necessidade de ajudar na produção dos tijolos. Quando perguntei a Seu Jaime se Zé Zuca tocava durante as novenas, ele me contou sobre as caieiras e os motivos pelo qual o coco se fazia necessário:

³⁸ Trecho do relato captado dia 19/01/2015, no Terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete, no Sítio Verdes – Queimadas-PB.

O coco é aquela tradição que a gente faz aí. Agora, Zé Zuca só era chamado pras cirandas. Pras caieiras. O povo chamava, pra não dormir. O cabra no fogo sozinho lá, ficava lá no fogo, depois esquecia e abaixava a fervura. Aí tinha coco de roda, tomar cachaça. Aquela brejeira daquele Chico, de engenho, a gente trazia. Sabe quem é Chico? Já morreu o velho, trazia a brejeira braba. Braba, mas era boa. Bem feita, não fazia mal. Aí escondia no pé da guarita, nas moitas, podia vir alguém e roubar o litro. Isso era há muito tempo. Hoje não, a gente faz a festa e o povo fica sentado... Ninguém que mais beber³⁹.

As caieiras são importantes lugares da memória para os remanescentes de suas ocasiões, pois tratava-se de uma forma de mesclar um trabalho relacionado à construção de um bem básico (a moradia) com a utilização de uma poética da oralidade, sem intenções religiosas, evidenciando como o mecanismo popular encontra formas de infiltrar seus conhecimentos simbólicos em situações sociais inusitadas, através da contingente movência dos corpos de seus praticantes (receptáculos de tais conhecimentos), garantindo sua contínua transformação.

Zé Zuca é destacado como a principal figura relacionada ao coco na comunidade rural dos sítios anteriormente citados, apontado como principal tocador (caixa e voz) durante as noites nas caieiras. Geralmente contava com o acompanhamento de sua família e principalmente de Dona Cema, que preferencialmente tocava ganzá e cantava nas respostas do coco – sendo importante mencionar que ambos dominavam as especificidades técnicas do coco (assim como grande parte da família Zuca) e apresentavam-se como “tocadores” – mas, sabiam também cantar, dançar e tocar mais de um instrumento. Consagrando-se como tocador de coco nas caieiras, Zé Zuca começou a ser chamado para se apresentar em outros locais e ocasiões: aniversários, casamentos, batizados, bares, comícios etc. Percorreu juntamente com Dona Cema, diversos sítios da cidade e ficou conhecido além das proximidades de sua moradia (sítio Verdes).

Pai de um filho (Aguinaldo Souza), Zé Zuca trabalhava como agricultor de subsistência em seu próprio terreiro e como possuía uma deficiência na perna direita, que lhe impossibilitava de exercer serviços pesados, realizava vendas e trocas de “miudezas”, como informa Dona Cema. No entanto, evitava dispensar algum convite para se apresentar nos sítios ou na cidade, recebendo pequenos cachês que contribuía para a renda familiar, aproveitando a noite cheia de brincadeiras e regada a cachaça para revolver sua memória cultural. Segundo Dona Cema, esta tradição vem do seu avô

³⁹ Trecho do relato captado dia 19/01/2015, no Terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete, no Sítio Verdes – Queimadas-PB.

paterno, passada ao seu pai e tios, sendo progressivamente ensinada a todos os seus irmãos e irmãs, que cresceram participando das novenas e das noites da queima das caieras – locais, onde os grupos presentes tinham a oportunidade de aprender e aperfeiçoar suas técnicas poéticas. No relato a seguir, Dona Cema conta sobre quando sua família passou oito anos em itinerância no estado Pernambuco, encontrando uma mulher que ensinou muitos cocos a Zé Zuca, demonstrando como a poética da oralidade é repassada através das incontingências dos encontros, apreendida muitas vezes no próprio momento das performances, para ser reinterpretada em futuras ocasiões:

Depois que ele já estava rapaz feito, foi que a Maria Roxinha em Vicência, em Machado. A gente foi dançar um coco lá em Machado, lá em São José. De Machado a baixo. Aí quando chegou lá, essa Maria Roxinha, parece que não sei de onde veio não. Oh menina dançadeira, infeliz! Ela botava uma garrafa, assim, na cabeça. Dançava que a garrafa fazia assim e não caía. Aquilo que era uma infeliz! Aí compadre Zé Zuca, aprendeu muito coco com ela, muito⁴⁰.

Zé Zuca também tocava algumas cirandas que aprendeu ainda em Pernambuco, mas, Dona Cema afirma que o seu “forte era o coco”. Aos poucos, os sítios foram se transformando, aumentando sua população e as casas deixando de serem feitas com tijolos artesanais, para serem construídas com tijolos de “lajota” (industriais), sendo o fim das caieiras na comunidade, decorrido por volta da década de 1970. Com o fim das caieiras, os praticantes do coco nos sítios continuaram encontrando como espaço performático as Novenas de Terno, momentos em que era executado de maneira instrumental e dançado durante seu ritual. Como também, Zé Zuca e ou Dona Cema aproveitavam os intervalos de descanso dos tocadores do terno, para tocar e cantar alguns cocos para os presentes. Além das novenas, o coco continuou sendo executado pela dupla em algumas festividades sem relações diretamente religiosas, até a aproximação da morte de Zé Zuca em 1986, quando estava perto de completar seus oitenta anos. Sobre sua morte, Dona Cema relata:

Todo mundo adorava aquele homem. Eu não sei como era uma criatura daquela, não. E morreu assim, tocando. A mulher lá deitada e ela tinha um menino aqui assim. ‘Oh Aguinaldo!’ Aguinaldo, ‘O que é papai?’ ‘Pega o ganzá e vamos cantar um coco. Parece que ele tava adivinhando. Eu morava nesse tempo, em Boqueirão. Aí disse que ele saiu pra sala, sentou-se num tamborete. O filho no outro. ‘Pega o ganzá Aguinaldo’. E

⁴⁰ Trecho do relato captado dia 28/11/2015. No Terreiro de Dona Cema; Sítio Guritiba – Queimadas-PB.

pegaram de cantar um coco eles dois. No que ele tava cantando deu a trombose. Deu a trombose. Aí mandaram me dizer, eu vim. Quando chegou cá, ele disse: ‘É minha comadre, tou acabado. A infeliz da coisa me pegou-me’. Eu digo: mas tu vai ficar bom, compadre. Tomou a fala dele, depois levaram pra Campina, deram injeção. Ficou bom. Ainda cantou uma ciranda, no sítio Verdes. Foi a ciranda que ele cantou por derradeiro. Parece que foi uma coisa mesmo. Sei não. Eu não gosto nem de passar naquela casa que compadre Zé Zuca adoeceu. Parece que foi uma despedida que ele cantou, assim, no meio da rua, assim. Ele cantou a ciranda, quando foi no outro dia adoeceu. Ave Maria, compadre Zé Zuca era muito querido. Querido de todo mundo, de todo mundo. Ele era um homem que bebia, mas ele nunca foi homem de estranhar com ninguém, com ninguém, ninguém. Não sei não como era um homem daquele não. Compadre Zé Zuca acabou-se tão novo. Mas essa doença quando dá num...⁴¹.

Dona Cema confessa que após o falecimento do seu irmão, passou a desprezar por um tempo o coco, sendo este delimitado praticamente aos momentos performáticos das novenas. Nesse mesmo período, se dá a morte de Bil Caboclo e, posteriormente, o falecimento de Neco Tavares, o que abalou o funcionamento das novenas de terno, por conta da ausência dos principais flautistas – assim como a idade avançada de algumas pessoas que possuíam o costume de “aprontar” a novena. Entretanto, nesse período a comunidade já contava com a atuação dos descendentes dos primeiros praticantes das novenas e do coco que, aos poucos, foram assumindo algumas funções organizacionais (arrecadação de dinheiro, transporte, pagamento dos tocadores, alimentação, confecção dos adereços da decoração e lanterna para as procissões etc) ou poéticas (“tocadores”, “cantadoras” ou “rezadoras” das novenas, “tirador da sorte”, etc).

Assumindo o papel de tocador de zabumba no coco das comunidades, após a morte de Zé Zuca, destaca-se a figura de Geraldo Francisco do Nascimento (conhecido como Geraldo Preto – imagem 3). Por seus familiares paternos terem sido tocadores das Novenas de Terno e das queimas dos tijolos nas caieiras, desde cedo, Seu Geraldo Preto teve contato com instrumentos de percussão e com o conjunto das práticas culturais da comunidade. Através de Zé Zuca, Seu Geraldo aprendeu tocar ganzá e cantar alguns cocos, misturando o repertório coletivo que domina com improvisos tirados durante os momentos imediatos das performances, instantes em que geralmente, introduz os nomes dos presentes em meio aos versos da tradição, para criar piadas maliciosas. Juntamente com Luzia Rita da Silva (Dona Luzia, integrante do SCMZZ), formam uma família de dez filhos (dois participam do SCMZZ) e moram há aproximadamente trinta e

⁴¹ Trecho do relato captado dia 28/11/2015. No Terreiro de Dona Cema, Sítio Guritiba – Queimadas-PB.

nove anos no Sítio Sulapa, onde trabalham na agricultura, criação de animais, serviços mecânicos, domésticos etc. Seu Geraldo Preto é líder da Banda Coco Gavião, grupo formado por integrantes que também participam do SCMZZ: Adriano Nascimento (seu filho mais velho – que toca triângulo e pratos), Severino Nascimento (o filho mais novo, que toca os mesmos instrumentos), João Vitorino (tarol), José Severino (triângulo), Manoel Severino (pífano). Eles realizam o acompanhamento instrumental em Novenas de Terno e tocam apenas o coco em algumas festividades da comunidade. Sobre seu contato com os instrumentos na sua infância, Seu Geraldo relata:

Antigamente pra trás, os instrumentos não eram esses que nós temos hoje. Os instrumentos eram um zabumbão grande assim, eram amarrados de corda. E naquele zabumbão... um menino pequeno assim, como aquele [aponta pra um de seus netos], eu que era pequenininho não podia com ele. Aí meu pai dizia: 'Vai sem vergonha'. E eu sem poder? Aí eu botava assim mesmo, pra gente ir tocar uma novena nas Emas, em qualquer canto nós íamos. Botava aquela malona na cabeça e ia embora. Quando não era num jumento! Botava a cangaia, amarrava a zabumba de um lado, caixa do outro, flauta, tudo. O que fosse pesado iria no jumento. Pronto, aí depois quando a gente... quando eu vim me entender de gente, aí eu já estava feito em tudo. De dança, de toque, de tudo. Graças a Deus, até hoje. O pessoal das caieiras tinham aqueles que botavam a lenha. Os dançarinos eram fora, tocador e tudo... ninguém ia trabalhar não. Já tinha um colocador de madeira na boca das caieiras, duas pessoas, três, no máximo até quatro pessoas. Às vezes, pegava uma caieira de quatro bocas, uma boca cada pessoa para botar a lenha. Então a gente queimava aquela caieira, o povo saía de meia noite, uma hora da manhã, duas. Dependendo da altura, às vezes vinham vinte, trinta milheiros. Aí quando era assim... muitos amanheciam o dia botando fogo e sambando. Voltava de oito, nove horas, dez horas do dia⁴².

É perceptível em praticamente todos os relatos coletados, que a novena foi caindo em desuso nos sítios mais afastados do conjunto Verdes, Capoeiras, Sulapa e Campo Comprido, limitando-se aos seus terreiros mais próximos daquele em que é realizada “oficialmente” a novena, para facilitar a organização e o seu desempenho performático. Conta-se também que houve algumas celebrações da novena em terreiros do centro da cidade, no bairro da vila, no terreiro de Dona Maria Antônia (hoje já falecida), caindo em desuso há aproximadamente trinta anos, por falta de vizinhos que participassem deste tipo de tradição religiosa, por vezes encarada pejorativamente como “macumba”, talvez por conta dos cocos que ainda são encarados como “batuques”. Todo modo, é certo que o

⁴² Trecho do relato captado dia 28/11/2015. No Terreiro de Seu Geraldo e Dona Luzia, no Sítio Sulapa – Queimadas-PB.

sítio Verdes foi (e vem sendo) o único que manteve em dinâmica as celebrações das novenas e a execução do coco em momentos de confraternização familiar ou comunitária.

É certo que muitas pessoas envolvidas nesses tipos de expressões culturais, encontram-se em idade avançada ou já faleceram, mudaram de sítio ou de cidade, como é o caso de Dona Cema, que morou em vários locais (Queimadas: Verdes, Guritiba, Sulapa e Cássio Cunha Lima – Fagundes: Velame – Boqueirão). Todavia, através das progressivas transformações estruturais nas últimas três décadas (a chegada da eletricidade, construção de creches, postos de saúde, instalação de caixas d'água, acesso a transporte público para o centro da cidade, internet, etc.), as pessoas envolvidas diretamente com as Novenas de Terno e com o coco alcançaram uma determinada consciência sobre seus patrimônios culturais e criaram, em 2009, o já mencionado Grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca. Tal grupo busca ressignificar a memória cultural herdada de seus familiares e conhecidos, apresentando-se em diversos eventos públicos na cidade de Queimadas e fora dela, organizando-se também para repassar seus conhecimentos às crianças da comunidade e criar conteúdos memoriais sobre suas práticas culturais. No tópico a seguir, busco organizar as memórias sobre a criação e a atuação do grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca no âmbito rural e urbano de Queimadas, como também dar algumas de suas incursões em outras cidades e estados.

3.2. Ressignificação cultural: a criação do Grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca

O terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete se tornou, no sítio Verdes da cidade de Queimadas-PB, o ponto central das Novenas de Terno que vem aglutinando um considerável número de pessoas nestes últimos trinta e seis anos de tradição (imagem 4-5). A família materna de Seu Jaime é oriunda do município de Machados-PE (local onde Dona Cema morou durante sua infância) e a família de seus pais e toda a família de toda Euzinete são naturais do sítio Verdes. Seu Jaime conta que o próprio terreiro está relacionado a um pedido feito a São Sebastião: após o nascimento dos seus primeiros filhos (dois homens e duas mulheres), ele teve a necessidade de ir trabalhar no Rio de Janeiro e, por não se adaptar àquele novo espaço e aos seus modos de vida, pediu ao Santo para que conseguisse se fixar no seu local de origem. Após comprarem o atual

terreno (onde trabalham como pequenos comerciantes em sua “bodega” conjugada, na casa onde moram há aproximadamente quarenta anos) sentiram-se na obrigação de realizar a novena todos os anos, em forma de agradecimento.

Com a extinção da prática das caieiras na localidade, momentos que mesclavam o trabalho de queimar tijolos artesanais com a festividade coletiva, ao som do coco e dos tragos de cachaça, a comunidade passou a encontrar apenas as poucas novenas como principal momento de confraternização coletiva e de execução do coco. Percebe-se que as novenas funcionaram como cíclicas ações de resistência e passagem da memória destes traços culturais para as gerações seguintes e pessoas em geral – já que suas celebrações são abertas para um público sem restrição de idade ou crença. Esses momentos fomentaram laços coletivos para que em 2009, fosse criado o grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca, sob a coordenação de Adilson Tavares (imagem 6), consagrando na comunidade o terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete, como uma espécie de sede do grupo para reuniões e encontros ocasionais e tornando, conseqüentemente, o sítio Verdes, o epicentro deste modo de vivenciar a memória cultural daquela comunidade.

Essas práticas culturais, que envolvem aspectos poético relacionados às visões de mundo de seus participantes, foram encaradas por muito tempo como elementos não excepcionais de suas vidas e, há aproximadamente duas décadas, após a morte de Zé Zuca em 1986, passaram a ser encaradas como expressões da cultura popular do sítio Verdes e, conseqüentemente, de Queimadas. Essa mudança de foco na maneira de compreender os aspectos culturais da Novena de Terno e do coco, deve-se à figura de Adilson Tavares, idealizador e coordenador do grupo SCMZZ; com a parceria da Secretaria de Cultura do município. Podemos conferir no relato a seguir, como se deu a criação do grupo:

Eu sempre gostei da cultura popular de Queimadas. Desde criança que eu observo meu pai dançando, que eu observei minha família dançando coco de roda, observando as novenas de terno, né? Até as queimadas das caieiras, sempre teve os cocos de roda... eu sempre admirei. E, então, assim... Era uma coisa que nunca era valorizada. A partir de 2009, eu levei a informação que existia essa cultura para o poder público do município. Eles se interessaram, fizeram alguns documentários, tiraram algumas fotos, fizeram tipo um pequeno documentário sobre o nosso grupo e, a partir daí, surgiu aquela proposta de se formar um grupo, tirando a dança da novena católica, pra fazer apresentações, tanto no município, quanto fora do município⁴³.

⁴³ Trecho do relato captado dia 07/02/2015. No Terreiro de Seu Geraldo e Dona Luzia, no Sítio Sulapa – Queimadas-PB.

Adilson Tavares preparou um projeto descritivo das Novenas de Terno e do coco, juntamente com fotografias e vídeos, entregando-o a Amélia Dutra Guimarães, Secretária de Cultura do município, que o assessorou durante os primeiros momentos da formação do grupo SCMZZ. Adilson Tavares, atualmente é servidor público de um Posto de Saúde do Centro de Queimadas, ainda morador no Sítio Verdes. Acompanhou quando criança o fim das “queimadas das caieiras”, onde o coco era executado durante seu processo de trabalho; assim como as noites de Novena de terno que continuaram sendo praticadas na comunidade: sua “observação” das expressões que vivenciou desde sua infância aponta para a caracterização de um termo escolarizado, ou seja, a utilização da expressão cultura popular, que possui, como ato implícito, atualizar os debates em torno da própria definição de cultura, “(...) a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à cultura popular” (CHARTIER, 1995, p. 179).

Para a sua criação, o grupo teve que rememorar acontecimentos históricos e sociais da trajetória destes costumes no conjunto de sítios e fora deles, já que sua história está relacionada com as localidades já mencionadas do estado de Pernambuco. Erigindo a figura de Zé Zuca como o mestre do grupo, de alguma maneira acabaram por mitificar um personagem que não transitou na vivência social de todos os integrantes, mas que se tornou simbólico dentro da narrativa coletiva que transita nas comunidades rurais de onde fazem parte. Sobre isto, podemos conferir:

Aqui também podemos aplicar o mesmo esquema, falar de personagens realmente encontradas no decorrer da vida, de personagens freqüentadas por tabela, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa (POLLACK, 1992, p. 2).

Mas é certo que a maioria dos integrantes do grupo deixa evidente através de seus relatos, que suas vivências religiosas ou lúdicas, não seriam futuramente “recepcionadas” como objetos de discussões científicas, pois referem-se a suas experiências como atos de devoção e brincadeira, imersas num ambiente intimamente familiar e delimitado por relações tradicionais, travadas em uma zona rural de uma pequena cidade do interior paraibano. No relato a seguir, Adilson enfatiza as primeiras dificuldades enfrentadas pelo grupo e, paralelamente, expõe a necessária criação de um

personagem para transitar na memória coletiva do grupo, como uma espécie de ícone que representa um peculiar traço cultural da zona rural da cidade:

Para formar um conjunto de coco, não é tão simples, né? De repente... tem vinte e tantas pessoas que fazem parte do conjunto; em tal momento, em tal hora e em tal semana, têm uma apresentação em tal lugar. Não é todo mundo que tem essa disponibilidade. Então para participar de um conjunto de coco, tem que gostar muito, porque a gente deixar a casa da gente, deixar a família da gente para participar de uma dança, muitas vezes sem ganhar nada, é pra quem gosta mesmo. Eu me preocupei com isso. Eu conversei com vinte e quatro dançarinos, doze mulheres e doze homens. A gente conversou, teve uma reunião e nós combinados para formar um grupo. Então, como finado Zé Zuca foi o precursor da cultura aqui na zona rural de Queimadas, nós achamos melhor batizar o conjunto de Samba de Coco Mestre Zé Zuca que, até então, foi ele quem trouxe essa cultura de Pernambuco aqui para a Paraíba⁴⁴.

Por ser um grupo composto de uma maioria formada por pessoas pobres (aposentados(as), trabalhadores(as) rurais e ou autônomos(as) em diversos tipos de serviços), Adilson se refere, implicitamente, aos primeiros problemas enfrentados pelo grupo, no que diz respeito à própria diversidade de sua composição. Dentre os seus vinte quatro integrantes, neste período, apenas sete tinham abaixo dos 35 anos, o restante chegava até a casa dos noventa anos (Severina Ferrin). Além disso, partes dos integrantes moravam em sítios diferentes (Verdes, Sulapa e Campo Comprido), incluindo o centro urbano de Queimadas (Centro e Castanho), dificultando a reunião integral do grupo para reuniões e apresentações. Entretanto, sua iniciativa de criar um grupo de apresentações externas à comunidade, aos poucos, desencadeou uma percepção diferenciada naqueles que vivenciavam suas expressões simbólicas, como parte do conjunto de suas visões de mundo, não entendidas como “folclóricas”, “poéticas”, “populares” ou “performáticas”. Percebe-se aos poucos que ao serem reconhecidos como “artistas populares” fora da comunidade, os integrantes do grupo foram progressivamente levados a se assumirem como possíveis portadores de uma valiosa sabedoria.

Há um entrave que recaí sobre as contradições do próprio conceito de “popular”, informando como sua aplicação na vida social pode gerar fissuras nas relações que envolvem as pessoas, principalmente quando se trata de questões econômicas, por

⁴⁴ Trecho do relato captado dia 07/02/2015, no Terreiro de Seu Geraldo e Dona Luzia, no Sítio Sulapa – Queimadas-PB.

exemplo. Isto pode ser observado em desentendimentos ocorridos entre o grupo logo após a sua criação, por conta do prêmio destinado à Dona Cema, como Mestre de coco em 2009 (recebido em 2010). O grupo que inicialmente contou com a colaboração da Secretaria de Cultura, recebendo doações de instrumentos, figurinos, transporte, alimentação e cachês simbólicos durante as primeiras apresentações na cidade, conseguiu manter sua articulação interna para a regularidade da presença dos participantes, mesmo sendo sua maioria, composta por idosos moradores de localidades distintas. Em 2009, ocorreu a seleção do Prêmio Culturas Populares 2009 – Edição Mestre Dona Izabel e a Secretaria de Cultura de Queimadas, inscreveu Dona Cema como possível mestre de coco da região. É notório o clima de descontentamento de alguns integrantes do grupo, quando relatam em tom cerrado, que o prêmio deveria ter sido dividido entre todos os integrantes de maneira igualitária – pois acreditavam que a criação do grupo e sua atuação seriam as ações responsáveis para que o prêmio tivesse sido obtido. Por não possuírem conhecimento burocrático na produção de projetos culturais, não compreendiam que o prêmio em questão elencava apenas Dona Cema como mestre, ou seja, nem mesmo Dona Cema ou sua família, possuíam meios de discutir algum modo de divisão da quantia (dez mil reais) porque não participaram diretamente da elaboração do projeto enviado para o Ministério da Cultura. Além do mais, seria problemático para todos os envolvidos, caso a divisão não fosse mencionada previamente no projeto enviado. Sendo importante salientar que, dentro do próprio “mito” criado em torno figura de Zé Zuca, onde se misturam aspectos sociais da comunidade, Dona Cema também se destaca no grupo SCMZZ como a única mulher que domina o toque, o canto e a dança (as outras mulheres apenas dançam); assim como pode ser considerada uma excelente contadora de histórias. No trecho a seguir, ela conta implicitamente, como recebeu de herança a zabumba de seu irmão, como forma simbólica de passagem do seu ofício:

Ele disse: ‘Olha comadre’. Tava já morrendo. ‘Quando eu morrer essa caixa é tua’. Tá certo, compadre. – Eu morava no sítio Cavaco, em Boqueirão acima. Tomando conta do sítio do dono daquela empresa, Rio Doce [frota de ônibus]. Passei nove anos trabalhando para Seu Beto, dono daquela coisa. Aí quando compadre Zé Zuca adoeceu na Sulapa [sítio vizinho do sítio Verdes], aí eu deixei esse menino aqui, José, tomando conta e desci pra tomar conta dele. Só saí de lá quando ele morreu aí ele disse: ‘Comadre, eu vou te fazer um pedido, comadre Cema, quando eu morrer, a caixa e o ganzá é teu. Não dê a ninguém, minha comadre’. Tá certo compadre, Zé Zuca!. – Mas eu achei pesado, na

hora que a gente saiu do enterro, com o caixão dele, de pegar a caixa e sair com ela. Num é, meu filho? Era um absurdo, né? Aí eu deixei, quando foi com uns oito dias, desci de boqueirão, vim buscar a caixa, quando chegou cá, a malvada tinha vendido. A mulher dele, essa caixa dele tá no catolé, eu não vou em uma novena que aquela caixa tiver tocando, que eu não vou não. Porque eu já botei duzentos nela, mas não tem jeito. O cara não vende, não. Mas eu ainda pego aquela caixa de compadre Zé Zuca. Antes de morrer, ainda pego. Caixa dele veio do Rio [de Janeiro]. Mas a mulher, quando eu cheguei, “comadre, vim pegar a caixa que compadre Zé Zuca me deu”. ‘Mas comadre, pois, o menino não vendeu a tua caixa’. É, tem mais o que o fazer, né? Mas ele não vende não⁴⁵.

Tratando-se de um grupo de pessoas de origem subalterna, formado por donas de casa, agricultores(as), criadores(as) de animais, pequenos(as) comerciantes, mecânicos, motoristas, vigias, etc; é certo que o mesmo não chegou a se esfacelar, continuaram suas atividades e, embora sejam todos bastante receptivos, alguns integrantes passaram a enfatizar um tom de desconfiança com todos aqueles que se aproximavam com intuítos de colaboração ou curiosidades “científicas” – em consequência dessa problemática, como pude perceber durante os primeiros contatos com o restante do grupo. Além do mais, Dona Cema, aos oitenta e dois anos de idade, pôde adquirir com o valor deste prêmio a sua primeira casa própria no sítio Guritiba, lugar onde pude lhe conhecer ao final de 2010.

Este caso evidencia como podem ocorrer rupturas no modo de encarar a própria cultura, quando esta é abalada pelo contato com instâncias públicas ou privadas, que utilizam a “cultura popular” apenas como moeda de troca, para conseguir “favores” dos “populares” (neste caso, leia-se “pobres”) que, geralmente, incluem implicitamente o voto e outras formas de apoio político. Todavia, foi por meio dessas relações que o grupo pode ampliar suas próprias noções de cultura popular, através de algumas viagens realizadas para fora da cidade. Reconhecido pela Funarte em 2010, o grupo SCMZZ chegou a se apresentar em algumas cidades do estado paraibano: Campina Grande, Fagundes, Barra de Santana, Aroeiras, Caturité, Boqueirão, Cabaceiras, Areias, Itabaiana e João Pessoa; como também: Recife-PE, Ilha de Itamaracá-PE, Limeiro do Norte-CE e Laranjeiras-SE. Participando de eventos que envolviam aspectos da cultura popular, o grupo pode conhecer outros tipos de expressões, comparar e negar aquilo que não parecia com os seus costumes, como se pode conferir no seguinte relato de Dona Cema:

⁴⁵ Trecho do relato captado dia 28/11/2014, no terreiro de Dona Cema, Sítio Guritiba – Queimadas-PB.

Aí chegamos. A gente subiu para prédio, lá pra cima, jantamos, trocamos de roupa e descemos. Nada de chegar na praia. O rapaz que estava tomando conta era Paulo. Cadê Paulo? Chega nessa praia hoje não, é? ‘Chega Dona Iracema’. Quando deu fé, chegamos e, de longe, era uma roda de coco que dava dois terreiros desse. Chegamos lá e tava o povo: úí, úi, úi [interjeição aguda] e elas batendo na caixa. Eu digo, ô Paulo, isso num é macumba, infeliz? É uma macumba e forte! Aí a gente foi e disseram: “O coco da gente daqui é assim”. E eu digo: e é? Aí dançaram, dançaram, dançaram, dançaram, a gente lá, ficamos tudo em pé. Eu digo: é macumba. Aí fizeram... um salãozão que fizeram pra gente dançar, bem pertinho da praia que a água batia aqui assim. Pra gente dançar três coco de roda, só. Duas de coco de roda, dois de márgui [mergulho] e duas cirandas, cá em baixo, no pé da praia. Aí depois subimos, Adilson mandou a gente subir, subimos. Quando chegamos lá, entregaram a caixa, lá eu não dancei não, me entregaram a caixa, pra tocar mais compadre Zé Zuca, compadre Geraldo. Aí fizeram a roda de coco, aí Adilson entregou o papel ao rapaz, o rapaz subiu. Falou pra eles: ‘agora, já se apresentaram, quem vai se apresentar agora é o coco dos Verdes, município de Queimadas, Mestre Zé Zuca’. Aí pronto, aí peguemos. Aí fizeram uma roda bonita, roda de coco dos meninos da gente e eles por de trás com outra assim. Mas ficaram tudo doido, doido, nunca disseram que tinha visto um coco daquele, nunca! Aí um rapaz me chamava, uma meninas diziam: ‘É eu? –Não. É eu? –Não’. Aí eu disse é eu? Eu tava tocando na caixa. Aí eu disse, é eu, moço? ‘É a senhora mesmo, faça um favor’. Aí descí, entreguei a caixa ao menino de compadre Geraldo e descí. Quando cheguei, ele disse: ‘posso tirar um retrato mais a senhora?’ Pode! Tiremos, ele disse: ‘Agora eu quero fazer uma pergunta senhora’. Eu disse, pode perguntar. ‘Aquele coco que a senhora tirou primeiro, que coco é aquele?’ Eu digo, é coco de roda, rapaz. ‘E aquele outro que a senhora tirou?’. Eu digo: de mergulho⁴⁶.

Neste trecho do relato de Dona Cema, sobre V Encontro de Mestres do Mundo⁴⁷, percebe-se como o seu patrimônio cultural é ironicamente elencado como medida para determinar o que seria “coco” ou “macumba”. Este relato evoca duas coisas importantes: a primeira diz respeito à implícita preocupação na diferenciação entre as *formas* de uma *performance*, que podem variar em um mesmo “gênero oral”, de acordo com as regras convencionais que foram estabelecidas pelos grupos sociais que as praticam. A disposição dos participantes do grupo SCMZZ durante as apresentações ocorre com os tocadores posicionados ao lado da roda dos(as) dançarinos(as). É possível constatar que suas *formas poéticas* são marcadas pela necessária coletividade, sendo o coco de roda aquele em que é possível detectar um maior número de público em sua roda, por se tratar de um coco onde a conectividade da dança é ritmicamente elaborada para ocorrer de forma contínua e sem desafios. Já o coco de mergulho e/ou furado, por envolver o

⁴⁶ Trecho do relato captado dia 28/11/2014, no Terreiro de Dona Cema, no Sítio Guritiba – Queimadas-PB.

⁴⁷ Apresentação realizada no dia 20 de março de 2010, em Limoeiro do Norte – CE.

desafio e a capacidade de improviso durante as ações performáticas, o público aparenta se sentir incluso apenas no coco de mergulho, por este possuir, como uma de suas regras, a proibição das rasteiras; diferentemente do coco furado, que seria uma “intensificação” do coco de mergulho, onde é explícita a possibilidade haver rasteiras (“puxada de pé”) como respostas aos contínuos desafios.

Estes dois tipos de coco performados pela comunidade (coco de roda e de mergulho/furado), excedem os limites da primazia linguística do “texto”(do canto oral), sendo esta uma das características do coco (até mesmo o de “embolada”, pela sua enfática presença da “voz viva”), pois podem carregar consigo o acompanhamento da música e da dança; sendo o coco uma das muitas *macroformas da poética da oralidade*, existentes no Nordeste brasileiro:

Quanto às formas não linguísticas, eu as agrupo como “sócio-corporais”: entendo por isso o conjunto de características formais ou de tendências formalizadoras que resultam em sua origem ou finalidade da existência do grupo social, e da presença e sensorialidade do corpo: ao mesmo tempo, o corpo fisicamente individualizado de cada uma das pessoas engajadas na performance e aquele, mais dificilmente discernível porém bem real, da coletividade que se manifesta em reações afetivas e movimentos comuns (ZUMTHOR, 2010, p. 86).

Não é menos importante, o outro lado do relato de Dona Cema que expõe justamente o próprio preconceito experimentado pelo grupo na zona rural (ou centro urbano) de Queimadas. Principalmente pelo racismo que marginaliza grande parte das poéticas orais herdadas dos povos africanos ou indígenas e diluídas em diversas formas artísticas populares; denominando os praticantes do coco e de outros tipos de performances culturais, depreciativamente, como “macumbeiros”. Mesmo entrelaçado na ritualística cristã da Novena de Terno, percebe-se que ainda recaí sobre o coco um conjunto de valores que o concebe como “profano” ou “primitivo”, por ser relacionado aos “batuques” africanos ou a uma coreografia que lembra os torés indígenas. A presença do grupo nas festas tradicionais realizadas no centro de Queimadas (Festa de Reis, São João, Festa da Padroeira Nossa Senhora da Guia, etc) colaborou para que este “monumento poético” fosse reconhecido como uma herança cultural da cidade. Sobre o racismo vivenciado na comunidade e as transformações positivas que o grupo ajudou a promover, Adilson Tavares relata:

Era uma dança [coco] que, até então, quando não era valorizada... era taxada como dança de negro ou como dança de índio, era taxada por essa população... por alguns segmentos da população rural, daqui de Queimadas. Mas, a partir do momento que essa dança foi se propagando. Foi aparecendo, foi ganhando espaço na sociedade, mudou um pouquinho esse pensamento⁴⁸.

A intolerância religiosa também é percebida na comunidade, por parte dos evangélicos da região. Embora não seja possível especificar suas “congregações”, alguns deles demonstram incômodo em relação às novenas e à fé dos seus praticantes. Geralmente, enfatizam suas críticas por meio de um discurso diretamente antagônico ao catolicismo popular, por este último se valer simbolicamente de uma variedade de imagens de santos e santas (quadros, esculturas e, no caso da Novena de Terno, a bandeira).

Embora existam algumas contradições entre as questões relacionadas às crenças cristãs, o grupo SCMZZ foi alcançando depois de sua formação, uma ampliação de suas atividades e, como já foi mencionado, passou a se apresentar nas principais festividades públicas da cidade nos espaços destinados aos artistas locais, contribuindo para sua inserção na sociedade queimadense. Como sua participação popular nas capelas dos sítios Capoeiras, Verdes, Supala e Campo Comprido, já ocorria mesmo sem a existência do grupo SCMZZ, pela presença ativa de seus integrantes nas missas celebradas na comunidade, juntos enquanto grupo, conseguiram inserir os tocadores de terno nas missas para que executassem o “beijo do altar” (fragmento da Novena de terno). O grupo passou a ser convidado para algumas missas realizadas na Igreja Matriz Nossa Senhora da Guia, pelo Padre Valdir Campelo entre 2010 e 2012, consagrando este elemento “popular” na ritualística oficial da missa católica.

A cada apresentação do grupo SCMZZ foi ocorrendo uma maior interação entre seus integrantes, fazendo surgir relatos que apontam para Dona Cema e Seu Geraldo como os principais tocadores do grupo, sendo os únicos que tocam zabumba nas exposições fora da comunidade. Entretanto, no período em que realizei a captação do material que resultou no documentário **Um Mergulho no Coco** (uma das mídias que integram a exposição multimídia) entre novembro de 2014 e março de 2015, constatei que o grupo SCMZZ passava por um momento de ostracismo, no que diz respeito às apresentações fora da cidade ou do estado, por depender das relações burocráticas com

⁴⁸ Trecho do relato captado dia 07/02/2015, no terreiro de Seu Geraldo e Dona Luzia; Sítio Sulapa – Queimadas-PB.

a Secretaria de Cultura da gestão do Prefeito Carlinhos de Tião, finalizadas entre 2009 e 2012. Durante praticamente toda a gestão do Prefeito Jacó Maciel, entre 2013 e 2016, o grupo não conseguiu articular formas para continuar se apresentando fora da cidade, nem ao menos, condições básicas para apresentações nas principais festas da cidade, como transporte e alimentação; ausentando-se de algumas participações no centro da cidade. O grupo continuou restringindo-se aos eventos religiosos nas capelas dos sítios e do centro, apresentando-se em algumas missas e executando o coco em algumas quermesses.

Durante o período da atual pesquisa (2017 e 2018), o grupo se apresentou na Festa de Reis de Queimadas, no dia 05/01/2017, ao lado da Igreja Matriz, em um espaço improvisado para os artistas “populares” da cidade, assim como no dia 17/06/2017 na Festa de São João, em uma palhoça no centro da cidade. Já em 2018, ocorreu um problema não informado com motorista do ônibus, responsável por trazer o grupo para a apresentação na Festa de Reis, deste modo, por morarem mais próximos do centro, compareceram apenas Dona Marinete, Dona Iracema, Dona Conceição e Seu Antônio Felipe; realizando uma curta apresentação ao som de alguns cocos levados por Dona Marinete em um pendrive – ou seja, sem o acompanhamento em presença dos músicos. No dia de São José (19/03), o grupo “beijou o altar” durante a missa realizada na Capela São José na Rua Nova e, posteriormente, executou o coco ao lado da mesma, durante uma quermesse. Na festa de São João de 2018, apresentaram-se novamente ao lado da praça Tataguassu no centro da cidade, com toda a formação do grupo. Entretanto, percebe-se nesse período que, mesmo se tratando novamente da gestão do Prefeito Carlinhos de Tião, a Secretaria de Cultura não se apresenta preparada para atender as necessidades do grupo SCMZZ, não conseguindo criar uma articulação, nem ao menos parecida como aquela realizada durante sua criação.

No que se trata das Novenas de Terno realizadas nos sítios da região em 2017, a novena de São Sebastião no terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete não pôde ocorrer por causa do falecimento do irmão de Seu Jaime. Foi celebrada a novena do mês de maio no terreiro de Dona Maria de Júlia, vizinha de seu Jaime e Dona Euzinte, sendo a única do ano. Já em 2018, a Novena do Terno de São Sebastião foi celebrada no terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinte, a Novena de Terno de São Severino do Ramo/São Sebastião no terreiro de Severino Clementino e Genilda Clementino (falecidos), como também a Novena de Todos os Santos, na capela do sítio Sulapa (da qual não pude participar). Em

2019, pude comparecer à Novena de São Sebastião no terreiro de Seu Jaime e sua esposa, onde, diferentemente de 2018, compareceu uma grande quantidade de pessoas que se espalhou por toda a extensão do terreiro, contando com a presença de alguns participantes do grupo SCMZZ. Nesta ocasião, acompanhei mais uma vez, diversas pessoas filmando com seus celulares os momentos da novena, principalmente, as rodas de coco, por vezes prestando mais atenção na ação que se desenrola nas telas dos aparelhos audiovisuais, do que na performance que presenciavam.

É notório esse fenômeno massivo de compartilhamento de informações na comunidade, chegando ao ponto de Seu Jaime cogitar a ideia de transmitir a Novena de Terno pela internet, acreditando que a divulgação da novena é um fator muito importante para a sua continuidade. É perceptível uma preocupação de “registrar antes que desapareça”, por parte da própria comunidade e principalmente aqueles envolvidos em sua celebração, sendo este um importante componente para a memória da comunidade, por garantir a existência de registros que mesmo não estando dentro de um certo controle de criação, colaboram a para expansão da midiatização de sua performance, ou seja, o próprio público cria e compartilha os registros sobre a novena e o coco, ampliando deste modo, a rede de relações que envolvem este complexo cultural.

Durante o processo de pesquisa com o grupo e a comunidade que se reúne durante as novenas, tive a oportunidade de perceber que além dos fios da memória coletiva, que os conectam periodicamente, reside também entre eles a capacidade de inclusão do público em suas performances, como se tivessem esse intuito embutido como conceito de ação implícita no grupo SCMZZ ou mesmo na comunidade que celebra a Novena de terno: nela é possível perceber esta tentativa de inclusão em suas performances, principalmente nos momentos de execução do coco.

Para além de suas pontualidades sócio históricas, a Novena de Terno e a execução do coco guardam em sua composição elementos complexos que foram lentamente repetidos durante várias décadas pelos grupos que as performam em Queimadas-PB, sendo possível a realização da análise da sua liturgia, tomando como base a sequência de ações realizadas dentro do seu ritual, pautando-se nas “regras” que regem a sua performance. Para isso, busquei utilizar as próprias nomenclaturas oferecidas pelos seus praticantes, como também as memórias que coletei durante a pesquisa e algumas que os próprios participantes construíram sobre suas vivências coletivas. Como se verá a seguir, a Novena de Terno possui um peculiar *roteiro performático*, baseado por uma

rede de laços comunitários que expõem alguns dos possíveis significados existentes em sua continuidade performática.

4. FESTA DO SANTO/FESTA DO POVO: A NOVENA DE TERNO EM QUEIMADAS-PB

4.1 Laços de crença: aspectos da fé e da memória cultural na Novena de Terno

Tendo como pressupostos os diversos apontamentos deixados por uma tradição de pesquisadores da cultura popular no Brasil, que tomam os momentos performáticos do coco do Nordeste brasileiro como aspectos para refletir sobre sua relação com a vida social dos indivíduos ou de coletivos que performam esta brincadeira, apresento, a seguir, o que tomarei como um *roteiro performático*⁴⁹ das Novenas de Terno das comunidades rurais (a saber, Verdes, Sulapa e Campo Comprido) da cidade de Queimadas-PB, em diálogo com as perspectivas metodológicas destacadas desde o primeiro capítulo. Para a compreensão deste roteiro, busquei realizar o cruzamento dos relatos obtidos em entrevistas e da observação imediata das ocasiões em que estive presente durante as novenas e rodas de coco, entre 2011 e 2018 nestas comunidades. Apresento, combinadamente, algumas reflexões teóricas sobre os registros realizados por mim e pelos próprios organizadores e colaboradores das Novenas de Terno.

As Novenas de Terno são realizadas por meio das crenças que interligam os terreiros⁵⁰ vizinhos dessas comunidades rurais, aglutinando um público pertencente a essas mesmas comunidades, vindo de sítios vizinhos e do centro urbano da cidade, além

⁴⁹ A utilização do termo “roteiro” para os estudos de *performance* descentraliza a primazia da “leitura” de textos escritos, para o entendimento da poética oral que se desenrola em tempo imediato num espaço, suscetível ao ruído e a várias outras interferências; como uma zona aberta à *repetitividade, provisoriedade, incompletude, transitoriedade, modos de duração e de consignação do espaço* (SCHECHNER, 2003 apud MARTINS, 2003, p.65). O termo “roteiro” aqui busca captar as indicações por trás das diferentes matrizes dos significados da Novena de Terno: do corpo e seus gestos, do canto, dos textos escritos, seus objetos sagrados etc; compreendendo que sua “liturgia” (aqui entendida como parte do “roteiro”) não exatamente “narra” ou “conta” uma história, mas a “realiza”, fazendo-a existir novamente, numa duração temporal dentro da delimitação espacial dos terreiros envolvidos no seu ritual. A fixação de suas indicações orais, contidas no canto, garante as fontes de reservas mnemônicas para a repetição de sua forma com o passar dos anos, e o texto escrito do Hino de São Sebastião colabora para a fixação de seus “atos”: ‘pegar o santo’, ‘pegar bandeira’, ‘dançar roseira’, ‘arrancar bandeira’ – propriamente como um “roteiro” para sua atual “reatualização”.

⁵⁰ Entende-se aqui esta denominação geral, como especificação das imediações externas do espaço privado das residências, geralmente, delimitado por cercas, conforme o uso comum na linguagem da comunidade.

de visitantes de outras localidades. Seguindo a sequência do calendário de santos do catolicismo popular, são celebradas regularmente as Novenas de Terno dos respectivos santos(as): São Sebastião 19/01, São José (19/03), Maria (mês de maio, sem datas definidas), Todos os Santos (02/11 – finados), Menino Jesus (25/12 ou 31/12). Embora as novenas sejam realizadas em diferentes terreiros das comunidades, a de São Sebastião é a mais tradicional entre todas, sendo realizada mais de uma na mesma data. Entretanto, a Novena de São Sebastião, que ocorre no Terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete, é a mais antiga tradição nas comunidades, sendo celebrada há mais ou menos 35 anos (iniciando sua tradição poucos anos depois do nascimento do primeiro filho do casal em 1980 e, atualmente, é a que recebe o maior público. Embora, as Novenas de Terno realizadas no terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete sejam aqui tomadas como principais referências para as reflexões, serão priorizadas as características em comum com as demais novenas celebradas em outros terreiros em que pude comparecer, buscando evidenciar suas semelhanças e apontar suas específicas diferenciações.

Comunitariamente, a novena envolve a participação de três terreiros, (provavelmente sendo este o principal sentido do termo “terno”) onde residem os moradores que fizeram alguma promessa para um santo em comum. Dentre os três, um deles é escolhido para servir de espaço para que a novena e o coco sejam performados do cair da noite até a alvorada. Os donos do terreiro onde a novena vai ser celebrada são aqueles que “puxam a novena”, isto é, são os responsáveis pela sua *produção*⁵¹ de quase tudo que é necessário para que a mesma ocorra. ‘Quase tudo’ porque não são apenas os moradores ou vizinhos destes três terreiros que são os únicos responsáveis pela sua execução, pois o “terno” também designa popularmente, naquela comunidade, a “zabumba” ou o grupo de tocadores que acompanha toda a celebração da novena, geralmente de quatro a seis tocadores (prato, pífano, tarol, zabumba – duplicam o pífano ou os pratos), como esclarece Dona Cema:

Porque eu tenho uma promessa: rezar uma novena, aqui nessa casa. Aí eu fiz uma promessa pra esse menino dessa casa aí [vizinho], filho desse rapaz do butiquim. Aí, quando chegou...[devoto diz:] ‘Mãe Cema, a promessa que a senhora fez,

⁵¹ O termo “produção” aqui se refere ao processo de “preparação” da festividade, sobretudo aquilo que é necessário realizar previamente para que a novena ocorra dentro dos padrões esperados pelos devotos, como a compra e empréstimos dos materiais, equipamentos e instrumentos, até os mínimos detalhes de organização do espaço do terreiro, com o envolvimento de um grupo guiado pelos mentores dos três terreiros envolvidos.

eu não vou pagar do jeito que a senhora fez não'. Eu disse: por quê, meu filho? [devoto diz:] 'Porque eu não vou de terno e gravata não'. Eu digo, meu filho, não é roupa não [risos], o terno é a zabumba.⁵²

Todavia, pela sua composição não ser formada por um “trio”, provavelmente, seu significado está relacionado ao número de terreiros que são inclusos para a realização da novena – apontando para a relação dúbia que o termo “terno” pode estabelecer como “ternura”, em um contexto de familiares e amigos que celebram sua devoção, em prol de uma resposta para alguma intervenção do santo ou santa (além da própria noção de “trindade” cristã) para problemas reais, vividos em um contexto marcado pelas dificuldades rurais. É importante frisar que dentre os três terreiros envolvidos na Novena de Terno, apenas em um deles a novena será realizada “oficialmente”, servindo como espaço para que os objetos sagrados, que estão nos outros dois terreiros (“santo(a)” e a “bandeira”), sejam reunidos (assim como o público) para chegar na “festa do santo” – em outras palavras; isto demonstra uma relação comunitária que concebe a ideia de “terno”, conceitualmente em sua própria “forma” de elaboração coletiva (garantindo no mínimo, a presença dos moradores dos três terreiros).

Além dos tocadores, são envolvidos na festa os motoristas de ônibus das comunidades, que combinam os pontos de carona necessária ao deslocamento entre as comunidades vizinhas, pois estão envolvidos os moradores de sítios distantes e, também, pessoas ou grupos do centro urbano. As Novenas de Terno, então, acabam por envolver diversos indivíduos, sejam vizinhos próximos ou alguns mais distantes, que colaboram com diversos tipos de favores (transporte, limpeza dos terreiros, empréstimos de objetos etc.).

Antes de dar início à descrição e análise do *roteiro performático* da Novena de Terno, faz-se necessário discorrer sobre a sucessão de ações prévias que ocorrem em seus bastidores, ou seja, as preparações da ornamentação dos seus elementos visuais, para o prosseguimento de sua liturgia: arrumação do andor, escultura e ou quadros com imagens do(a) respectivo(a) santo(a), o altar, o mastro e a bandeira (com uma imagem ou nome do santo(a)). Os familiares dos três terreiros envolvidos, além de alguns vizinhos, compram os materiais para a decoração (papel crepom, papel seda, fitas de

⁵² Relato extraído do documentário **Um Mergulho no Coco** – 2015. Dona Cema, nesse período dos registros para a montagem do referido documentário, estava morando ao lado da casa de seu irmão, Antônio Felipe, no sítio Guritiba, que fica distante das comunidades praticantes da novena e o coco, isto é, seus vizinhos desconheciam a cerimônia.

cetim, etc) do andor, do altar e do mastro; distribuindo estas tarefas com as mulheres, principalmente as moças que limpam o andor e trocam o material de sua decoração. São compradas as velas e confeccionadas as lanternas feitas de papel para iluminar as procissões, além dos fogos de artifício usados durante a novena. Também são compradas as bebidas e realizado todo o preparo das comidas, seja para os familiares ou para a comercialização.

No dia da novena, os preparativos começam logo cedo pela manhã, quando a ornamentação do andor é trocada, as bandeirolas e flores de papel crepom de variadas cores são coladas nas paredes e teto das salas das três casas dos terreiros envolvidos (imagens 7-8-9). Na sala ou varanda da casa em que a novena será “oficialmente” rezada, preparam uma mesa (ou móvel similar) que servirá como altar para ser colocada a escultura do Santo e ou os quadros com sua imagem.⁵³ Cobrem tal mesa com uma toalha e colocam pequenos vasos com flores nas partes laterais (ao fundo da mesa), deixando o espaço necessário para uma ou duas velas (na ponta da mesa). As sobras dos papéis da decoração são coladas no mastro da bandeira (geralmente utilizam o tronco do agave-azul) que é fincado em frente à casa do terreiro onde a festa será realizada; limpam os arredores do terreiro, preocupando-se principalmente, com o perímetro em que o mastro é fincado (ao seu lado, reservam o espaço para a roda de coco). As bandeiras utilizadas variam de terreiro para terreiro: todavia, são sempre brancas e nelas, geralmente, é pintada a imagem ou escrito o nome dos respectivos santos(as). Estes objetos sagrados são separados entre dois terreiros: o andor, as esculturas e as imagens ficam no primeiro terreiro; a bandeira fica no segundo terreiro. Os moradores e os vizinhos destes dois terreiros aguardam a chegada da procissão responsável por pegar tais itens e levá-los para o terreiro onde a novena será celebrada, ecoando em caminhada, no silêncio das comunidades, a sonoridade do Terno e a cantoria de seus benditos.

Percebemos que embora existam os donos destes objetos religiosos, eles são de utilização coletiva, baseada em laços de proximidade e dada através de empréstimos, até mesmo para aqueles em que seus donos não são envolvidos diretamente na Novena (dentre os três terreiros envolvidos). Antes do anoitecer, os moradores montam a

² Existem novenas em que mais de um santo é motivo para sua celebração, sendo a Novena de Todos os Santos (Finados) o exemplo mais característico, pois são colocadas algumas esculturas e imagens de diferentes santos(as) em cima do altar; ou, ainda, como no caso da novena no sítio Barriguda, em que foi celebrada uma novena para São Sebastião e São Severino, fora calendário de homenagem de tais santos.

gambiarra ao redor do mastro, posicionam as cadeiras para as pessoas que vão acompanhar a reza da novena que, geralmente, ocorre nas salas ou varandas das casas. Em alguns casos, o organizador e/ou seus vizinhos aproveitam a ocasião para vender bebidas, lanches, montando suas barracas ou tendas nos arredores do terreiro. Pouco antes de começar a novena, geralmente, agulam um determinado perímetro do terreiro (imagem 10), para evitar que suba muita poeira durante a *performance* (dependendo do terreiro esta ação é contínua), ligam as lâmpadas da gambiarra ao cair do sol e aguardam os tocadores do terno e as cantadoras (rezadoras ou recitadoras) da “reza” para darem início à novena.

Quando conversamos com os mais velhos da comunidade que ainda participam das Novenas de Terno, constatamos que para eles, comparecer nestas noites significa além de praticar suas devoções, uma oportunidade de brincar na roda de coco que acontece ao final dos momentos de oração; sendo por muito deles dificilmente dissociados (novena e coco) quando tratam das histórias ou explicações referentes a um dos dois, como se percebe em trecho do relato de Seu Serrote: “O coco de roda... eu gosto do coco de roda porque é uma **cultura** da gente, né? A gente desde criança que é acostumado a dançar o coco, aí eu não perco um coco não, onde tiver eu vou, nas novenas... nunca perdi não, porque eu gosto, né?”⁵⁴. A socialização que ocorre durante as novenas, colabora, assim, para a manutenção dos laços comunitários entre seus participantes, gerando encontros entre pessoas que não se veem cotidianamente, alguns e algumas, entre longos intervalos, como no caso dos(as) mais velhos(as) do Grupo Samba Mestre Zé Zuca que, por motivos variados, principalmente relacionados à saúde, transporte e acompanhamento de familiares, deixaram de comparecer a algumas das novenas.

Muitos dos sujeitos que colaboram para a realização das novenas não são intimamente relacionados. No entanto, participam de uma rede de relações da crença católica local que gerou o reconhecimento do Grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca, como um representante de religiosidade “popular” queimadense, em algumas comunidades rurais e no centro urbano da cidade, por serem convidados regularmente para realizarem uma série de reverências denominadas como a “vênia” ou “beijo no altar” da Novena de Terno, durante algumas missas que ocorrem nas capelas (rurais e urbanas) e na Igreja Matriz da Paróquia Nossa Senhora da Guia, há mais ou menos 12

⁵⁴ Trecho do relato captado dia 28/11/2014. No Terreiro de Dona Cema; Sítio Guritiba – Queimadas-PB.

anos. Nestas atuações, introduzem fragmentos da Novena de Terno na liturgia do catolicismo “oficial”, executando também, o coco ao final das missas para as pessoas das comunidades.⁵⁵ Esta ação é relevante para a manutenção de sua resistência aos preconceitos relacionados ao “paganismo”, porque diz respeito a um fluxo de apresentações que não se restringem aos terreiros das comunidades, que, por motivos particulares dos seus donos, não podem celebrar a novena todos os anos, embora tenham promessas a pagar.

Mesmo que algumas Novenas de Terno já tenham sido realizadas no centro urbano de Queimadas, sua prática caiu em desuso,⁵⁶ sendo alguns dos moradores das áreas que abrangem as comunidades estudadas responsáveis por resistir e manter os seus laços de crença que garantem que sua continuidade seja preservada. Deste modo, sua *performance* atualmente é apenas executada nos terreiros das comunidades rurais, e, por isso, o terreiro passa aqui a ser encarado como um elemento singular para os processos de resistência dos moradores, por transformarem suas moradias em palcos e espaços de recepção comunitária, colaborando para a continuidade dos laços de crença cristã que foram construídos desde a chegada das primeiras famílias àquela localidade, pois contavam com estas celebrações para a criação e manutenção das suas relações sociais.

Segundo Seu Jaime, a Novena de Terno tem sido relegada ao esquecimento por parte dos outros devotos remanescentes nas comunidades, já que a maioria encontra-se idosa e as gerações mais novas não demonstram tamanho interesse pelo processo de manutenção, preparação e “acompanhamento” performático durante a novena que, por sua vez, necessita da participação ativa de alguns sujeitos nas funções poéticas de sua *performance*:

⁵⁵ Esta prática passou a ser executada na comunidade dos Verdes, quando foi construída a capela de São Sebastião.

⁵⁶ Existem alguns relatos que indicam algumas celebrações de novenas no centro urbano de Queimadas, no terreiro de Seu Manoel (integrante do Grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca) no bairro do Castanho e de uma mulher no bairro da Vila que ainda não consegui sua identificação. É fato que durante os anos de contato com a comunidade, recebi convites para algumas novenas que não pude participar pela dificuldade de orientação do trajeto ou por não me sentir seguro em relação à intimidade com os donos dos terreiros, entre outros fatores; todavia, refiro-me principalmente às novenas que ocorreram em terreiros de localidades mais longínquas que, provavelmente, poderiam me proporcionar algumas diferenciações mais “drásticas” sobre sua ritualística, entretanto, na própria comunidade onde a novena ainda é celebrada anualmente (Verdes, Sulapa, Campo Comprido) há anos ocorrem dificuldades para sua realização, principalmente nas localidades distantes desses sítios, onde sua prática já caiu em desuso.

O coco de roda pode ser que não caía, mais as novena de terno se eu morrer, acaba. Porque o povo, aqui mermo, pouca gente tá fazendo. E fazia eu, fazia Genoaro, fazia Severina Miné, fazia Zé Blindio, fazia seu Chicó, hoje nada disso faz mais”⁵⁷

Durante os últimos oito anos, pude participar da maioria das novenas que ocorreram nestas comunidades, realizando alguns registros, contudo, busquei priorizar nestes momentos a observação das suas ações constituintes e, quando possível, participar dos espaços abertos à interação do público, estabelecendo algumas conexões entre memória coletiva dos sujeitos que ainda vivenciam os laços de crença com a Novena de Terno e o coco. A seguir, realizo a descrição e algumas pontuais análises do *roteiro performático* da novena, de acordo com sua sequência temporal de acontecimentos, direcionando o foco para as indicações litúrgicas (implícitas e explícitas), contidas em seus cânticos, principalmente no Hino de São Sebastião, que serve não apenas como guia das novenas específicas para este santo, mas, também, para todas as novenas realizadas nas comunidades. Tal hino atua, tradicionalmente, como o “roteiro” das Novenas de Terno, justamente por guiar mesmo aquelas em que outros(as) santos(as) são o motivo da celebração, conforme a sequencialidade do calendário católico popular. Em dado momento da novena, ocorre uma ruptura entre a “festa do santo” e a “festa do povo”, esta última caracterizada pelo início da brincadeira do coco, sendo aqui realizada uma descrição e análise das suas diferenciações (coco de roda e de mergulho-furado), de acordo com a sequencialidade da execução do coco, a interação do público e sua relação com as técnicas de criação e transmissão de registros, até a retirada da bandeira, o que sinaliza o fim da novena.

4.2 Caminhando para a sorte: o roteiro performático da festa do santo

Dou início às minhas reflexões sobre o *roteiro performático* da Novena de Terno partindo de um desejo de resgate das memórias de minha primeira experiência interativa com a comunidade, ainda quando minha relação com as pessoas atualmente envolvidas na pesquisa não era baseada apenas em aspirações investigativas. Estas memórias foram vivenciadas na Novena de Terno de Todos os Santos em 2011, no

⁵⁷ Trecho do relato captado dia 19/01/2015. No Terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete; Sítio Verdes – Queimadas-PB.

terreiro de Dona Severina Ferrin (imagem 11), proporcionando-me, àquela altura, uma acinzentada noção daquilo que hoje me aparece como importantes distinções a serem levadas em conta, notadamente quando passa a ser estabelecida a relação pesquisador/pesquisado.

Embora minha formação religiosa fosse pautada pelo catolicismo oficial, era um dos mais jovens (21 anos) entre os protagonistas (tocadores, cantadoras, fogueteiro, etc.) da caminhada da procissão que entrava na escuridão (esta noite não havia lanternas de papel, apenas algumas luzes de motos ao final da procissão) dos longos e estreitos caminhos das comunidades rurais, seguindo pessoas até então desconhecidas, que cantavam benditos que eu não era capaz de discernir qualquer significado “textual”. Ainda durante todo o proceder desta novena, percebia (mesmo que nebulosamente) uma sequência de precisas *ações chaves* que determinavam a “forma” de seu ritual, e embora não tendo a oportunidade de participar até o momento de sua finalização (o arrancar da bandeira), levavam-me à impressão de uma possível *diegese* por trás de suas ações. Contudo, dois anos depois, pude participar da Novena de Terno de São Sebastião, no terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete, quando pude conferir a cantoria do Hino de São Sebastião e perceber que o seu “texto” referia-se às próprias *ações chaves* que conduziam a liturgia das Novenas de Terno em geral, pois, a Novena de Terno de Todos os Santos, que pude conferir dois anos antes, já obedecia as regras indicadas pelo hino em questão.

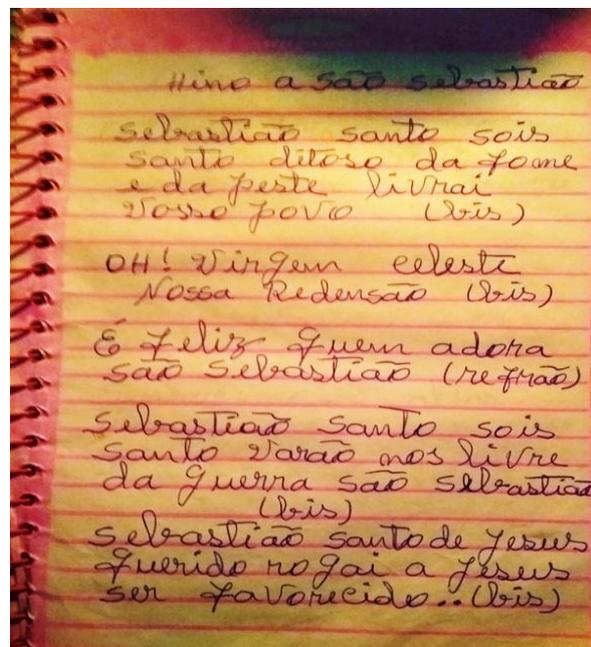
Um ano depois (entre novembro/2014 e fevereiro/2015), durante o processo de captação do material para a produção do documentário *Um Mergulho no Coco*, pude ter acesso ao caderno de Dona Euzinete, onde o Hino de São Sebastião foi escrito, possibilitando uma análise mais segura, sobre sua atuação como *roteiro performático* das Novenas de Terno. Tal hino foi transcrito por Dona Euzinte “pra ficar pra sempre guardado num canto”⁵⁸, repassado pelo finado Seu Pepeta que também celebrava as novenas na comunidade, demonstrando a preocupação em garantir a competência da sua *performance* oral. Dona Maria de Júlia também atua como preservadora da memória da “reza” na comunidade (Capoeiras, Verdes, Sulapa e Campo Comprido) e, juntamente com Dona Euzinete, atuam como as principais “tiradoras”, “rezadoras” ou “cantadoras” da comunidade, pois ambas são chamadas para colaborar na cantoria em novenas,

⁵⁸ Trecho do relato captado dia 28/10/2017. No Terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete; Sítio Verdes – Queimadas-PB.

mesmo quando não envolvem diretamente suas moradias ou seus objetos sagrados (andor, imagens, mastro, bandeira).

Embora a existência da escrita do Hino de São Sebastião seja importante para a manutenção da tradição da novena nos terreiros próximos ao de Seu Jaime e Dona Euzinete,⁵⁹ a performance da Novena de Terno não depende da relação direta com a “leitura” imediata de seu “texto” para que ocorra a continuidade sua celebração, pois outras novenas são realizadas sem a presença textual do Hino para guiá-las. Todavia, suas indicações atuam implicitamente na celebração de todas as novenas, mesmo quando São Sebastião não é seu motivo de celebração. O *roteiro* da novena está presente na memória coletiva dos fiéis, até mesmo em sítios mais distantes, onde a prática da Novena de Terno caiu em desuso e onde o hino “performático” de São Sebastião (aquele escrito por Dona Euzinete) foi substituído por outro, de caráter descritivo e suplicante, mas não diretamente “performativo” (em contraposição àquilo que considero serem as características singulares de sua ritualística), mesmo mantendo as *ações chaves* que garantem sua ritualização de maneira *competente*.

Hino a São Sebastião



(Figura 12 – Acervo pessoal)

⁵⁹ A pertinência da exposição deste registro é dada através do possível contraste deste último, com o Hino de São Sebastião escrito por Dona Euzinete que, por sua vez, auxilia as pessoas da sua comunidade, a darem continuidade a realização das Novenas de Terno em uma situação de “oralidade mista”, onde é possível perceber a utilização da escrita como meio de fixação dos aspectos poéticos da oralidade e as regras da sua performance (ZUMTHOR, 2010).

Marcada pela sua singular estrutura litúrgica, a Novena de Terno é encarada como uma festividade para as pessoas que a praticam, havendo um recorte claro entre a “festa do santo” e a “festa do povo”, como explica Seu Jaime Cosmo: “Depois que tirar a sorte, vira a festa do povo aí [terreiro em frente a sua casa], enquanto isso a festa é dos santos, aí depois que rezar a novena vira festa do povo aí”⁶⁰. Esta divisão implica uma separação entre a performance explicitamente sacra da novena (“reza”) e o momento dedicado à performance do coco, esta última terminada após um tipo de retorno ao momento sacro (“festa do santo”) como finalização da novena (o arrancar da bandeira). Entretanto, é a saída da procissão que marca o início da performance da “festa do santo”, através do Hino de São Sebastião, juntamente com o acompanhamento instrumental do Terno, como podemos conferir no seguinte trecho do relato de Dona Euzinete, uma genérica explicação sobre este primeiro momento da novena:

Primeiro a gente vai buscar a procissão, aí vem com o andor e o santo, bota aqui no altar [lugar onde é “rezada” a novena – sala da casa ou varanda]. Aí vai pegar a bandeira, vem com a bandeira, entra aqui e volta pra lá, vai colocar ali naquele pau⁶¹.

Neste trecho do relato, encontramos uma sintética explicação de como ocorre este primeiro momento da novena, baseada na caminhada da procissão para pegar os itens religiosos nos dois terreiros envolvidos, indicando, por outro lado, uma das principais facetas da *performance*, tal qual caracterizada por uma série de ações que são tomadas como obrigatórias para a realização de todo o seu processo litúrgico, partindo do pressuposto pagamento das graças concebidas, por meio das preces realizadas pelos moradores dos três terreiros e dirigidas aos respectivos santos, demonstrando como “a força da enunciação performativa decorre do fato de que ela implica uma ‘obrigação social’; no caso de uma promessa, ela engaja a pessoa que a faz sob o risco de “se perder a credibilidade” (LAZZARATO, 2014, p.148).

A performance realizada durante a novena, baseia-se portanto, em convenções mais ou menos comuns a todo o grupo que lhe atualizam periodicamente. Cada grupo participante incorpora “funções” para sua concretização (realizadores da novena, tocadores do terno, cantadoras, fogueteiro, dançadores etc.), confirmando que a força do

⁶⁰ Trecho do relato captado no dia 19/01/2015. No terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete; Sítio Verdes – Queimadas-PB.

⁶¹ Trecho do relato captado no dia 19/01/2015. No terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete; Sítio Verdes – Queimadas-PB.

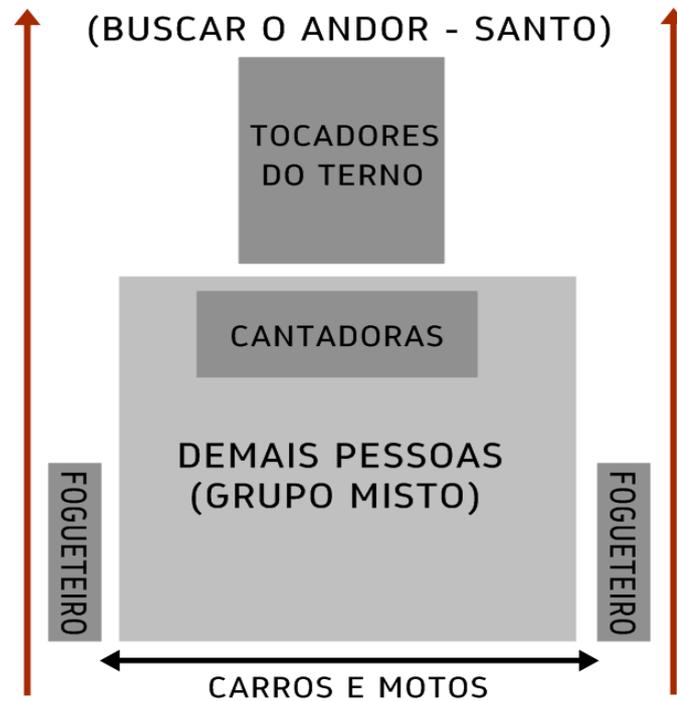
performativo “determina obrigações de tal forma que a linguagem funciona como uma espécie de grande instituição, incorporando uma série de papéis convencionais que correspondem à gama de atos de fala socialmente reconhecidos” (LAZZARATO, 2014, p.148). Podemos perceber que a separação destas “funções” assumidas durante a novena, parte da relação que os fiéis mantêm com suas memórias coletivas, seja pela sua relação direta com as funções que seus familiares assumiam, ou mesmo pela livre vontade de engajamento em alguma delas (baseado na aproximação com a comunidade).

É válido salientar que a *produção* de cada detalhe importante para a realização da novena, aqui, é compreendida como uma parte prévia de sua futura *performance*, entretanto, para aqueles que não participam do seu processo de elaboração (parte do público), a recepção da novena só é iniciada a partir do momento em que seus participantes se organizam em frente à casa do terreiro “oficial” para a saída da procissão que vai buscar o primeiro objeto sagrado: o andor com o santo (imagem 13). Minutos antes da saída da procissão, quando a maioria dos participantes já se encontra nos arredores do terreiro, os organizadores distribuem as lanternas de papel (e acendem uma vela no centro), separam os fogos de artifício que serão estourados durante a caminhada, e a seguir, ordenam convencionalmente o núcleo da procissão da seguinte maneira: os tocadores do Terno se posicionam na frente da procissão⁶², seguidos das cantadoras que, geralmente, caminham em duplas, para que uma delas ilumine os cadernos com a memória escrita dos cânticos. Atrás delas, caminham as pessoas que não participam diretamente da cantoria, posicionando-se no fundo da procissão, em frente aos carros e às motos, que projetam seus faróis para ajudar na iluminação do caminho.

Embora algumas promessas sejam realizadas entre três terreiros relativamente próximos, a mesma disposição da procissão se repetiu em todas as visitas (mesmo naquelas em que o trajeto entre os terreiros foi consideravelmente maior), deste modo, segue um esquema gráfico para auxiliar seu entendimento:

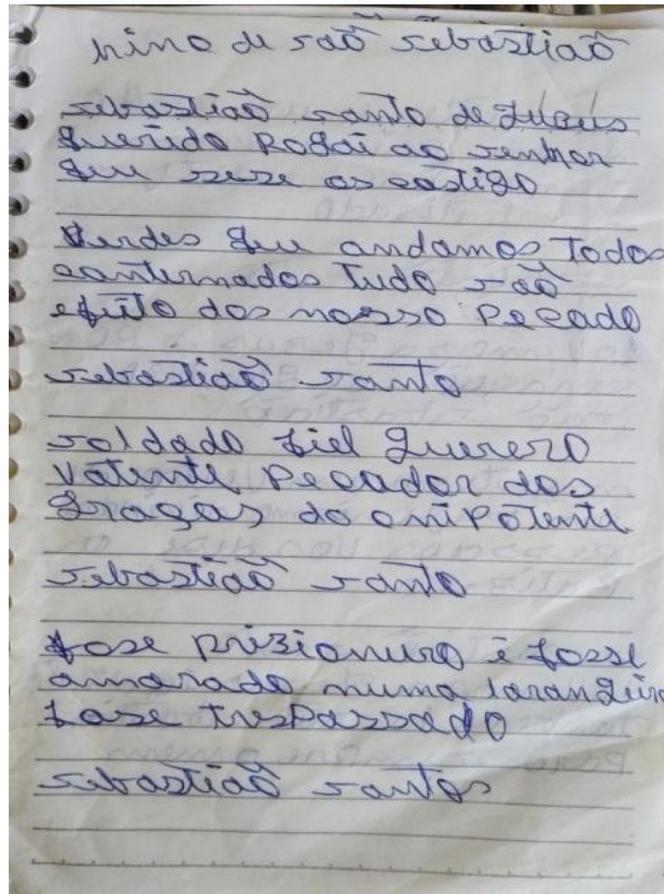
⁶² Os seis tocadores se agrupam em duas filas lado a lado, seguido pela seguinte ordem: pífano e zabumba; pratos e pífano, tarol e triângulo (da ponta da procissão para trás).

DISPOSIÇÃO DO "NÚCLEO" DA PROCISSÃO

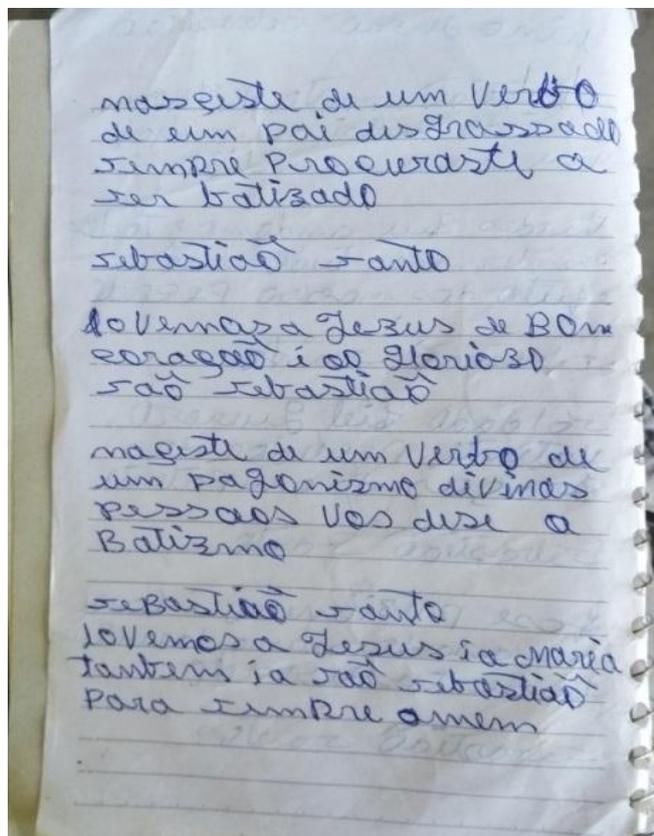


(Figura 14 - Acervo pessoal)

Quando o núcleo da procissão se organiza em frente à casa do terreiro (figura 2), os tocadores começam a tocar seus instrumentos, puxando, em sentido de marcha, o restante do grupo que os segue em caminhada, demonstrando como “a maior parte das performances, em qualquer contexto cultural, começam por um prelúdio não vocal, batida de objeto, passo de dança, medida musical preliminar: expõe-se assim o cenário onde se vai desenrolar a voz” (ZUMTHOR, 2010, p. 184). Após se afastarem um pouco do terreiro, o fogueteiro solta alguns rojões e suas explosões, misturadas ao som da instrumentação do Terno, servem como a sinalização para que as pessoas dos terreiros mais próximos percebam o início da novena. Assim, toda a performance da procissão é cadenciada pela alternância dos toques dos instrumentos do Terno e da cantoria do Hino de São Sebastião (em compasso binário – 2/4), onde cada uma dessas “funções” utiliza a pausa (silêncio) como indicativo para a passagem de uma a outra, ou seja, primeiro o Terno começa a tocar e, em seguida, as cantadoras iniciam a primeira parte do referido hino:



(Imagem 15 - 1ª Parte do Hino)



(Imagem 16 - 1ª Parte do Hino)

A partida da Novena de Terno, caracterizada poeticamente pela intrínseca relação estabelecida entre os tocadores do terno e as cantadoras, dá início àquilo que Seu Jaime denomina como “festa do santo”: restringindo o comportamento durante sua duração e impondo regras aos componentes do núcleo da procissão (Terno, cantadoras, fogueteiro, carregadores do altar, público acompanhante etc.), ou seja, do ponto de vista religioso, a partida sonora e movente da procissão indica a entrada ritualística no tempo sagrado⁶³, tal qual proporciona a atualização de suas narrativas religiosas e condiciona formalmente a *performance*. Deste modo, esta primeira parte do Hino de São Sebastião atua como “ilustração” da centralidade narrativa da *performance*, em que o mártir é inicialmente relacionado a Cristo, legitimando sua condição de intercessor dos pedidos que culminaram na realização da novena. Ainda na primeira página do hino, é indicado seu antigo ofício de soldado, antes de apresentar o ícone do santo amarrado em uma árvore que, neste caso, é numa “laranjeira”, trocando a imagem das flechas, responsáveis pelo seu martírio, pela perfuração dos longos e finos espinhos característicos deste tipo de árvore.

Já do ponto de vista da *performance poética da oralidade* praticada nesta novena, deve-se levar em consideração a relação da instrumentação do Terno com a alternância da cantoria do Hino de São Sebastião e dos fogos de artifício, como índices da entrada no “tempo ritual” que condiciona as “performances da poesia litúrgica”, tais quais em locais de tradição cristã se encontram diversos cânticos, “cuja utilização constitui, entre nós, uma das últimas tradições poéticas orais quase puras” (ZUMTHOR, 2010, p. 168). A rigor, este apontamento sobre sua temporalidade ritualística diz respeito à conotação da *performance* enquanto regra da comunicação oral, pois comporta, dentro do seu singular fluxo de acontecimentos, uma conotação “tão poderosa que pode constituir por si só a significação do poema” (ZUMTHOR, 2010, p. 170).

Nesta primeira parte do Hino de São Sebastião, ainda não percebemos as indicações explícitas das “regras” de sua *performance*, embora, desde o início ritualístico do caminhar processional já esteja implícita a primeira *ação chave* a ser cumprida: buscar o andor com o santo. Neste fluxo, entre a execução instrumental do Terno que,

⁶³ Sobre a “festividade” como travessia para o “tempo sagrado”, Mircea Eliade diz: “Há, por um lado, os intervalos de Tempo sagrado, o tempo das festas (na sua grande maioria, festas periódicas); por outro lado, há o Tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso. Entre essas duas espécies de Tempo, existe, é claro, uma solução de continuidade, mas por meio dos ritos o homem religioso pode “passar”, sem perigo, da duração temporal ordinária para o Tempo sagrado” (ELIADE, 1992, p.38).

como sugere Seu Jaime, é assinalada pela “cantoria do pífi [pífano]”, em alternância com as estrofes do Hino de São Sebastião e outros hinos tradicionais do catolicismo⁶⁴, o grupo que participa da procissão colabora para percepção de como as performances rituais “são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo” (MARTINS, 2001, p. 67).

Devemos assim, compreender que todo o procedimento ritualístico da Novena de Terno pode ser observado, por um lado, como uma tradição cultural enraizada há quase um século nesta comunidade, e, por outro, como um repertório mnemônico que vem sendo mantido em atualização periódica em suas festividades, já que as “práticas performáticas não se confundem com a experiência ordinária, são sempre provisórias e inaugurais, mesmo quando se sustentam em métodos de transmissão profundamente enraizados e tradicionais” (MARTINS, 2001, p. 65).

Uma das principais mudanças relacionadas à procissão vem sendo a escolha de terreiros próximos para a celebração da novena, por diversos motivos: escassez de fiéis que fazem promessas, dificuldade na caminhada por parte das pessoas mais velhas, estradas com riscos de assaltos etc. Contudo, já ocorrem novenas em que os terreiros envolvidos eram bastante afastados uns dos outros, aumentando consideravelmente o tempo cronológico desta parte do ritual.

No segundo terreiro envolvido nesta ritualística, seus moradores aguardam, juntamente com vizinhos e ou familiares de outras localidades, além do andor, com a escultura e ou imagem do santo em cima um altar (uma mesa ou móvel similar), a chegada da procissão (geralmente, dentro da sala de estar ou nas varandas das casas). Como os tocadores do Terno estão posicionados na “ponta” da procissão, são os primeiros a entrar na casa, desta maneira realizam a primeira reverência ao Santo que, na comunidade, é denominada como “vênia”, ou seja, embora não haja a “vocalização” por parte dos tocadores, a execução instrumental do Hino de São Sebastião, serve como significante para que eles peçam permissão, reverenciem ou saúdem o referido santo (imagem 17). Os tocadores do Terno, ao se posicionarem em duplas em frente do altar para a execução da “vênia”, iniciam o toque do Hino de São Sebastião como se estivessem se apresentando para o santo; terminada tal apresentação, um por um, ajoelha-se e beija os pés do santo. Quando esta mesura ao santo é finalizada, as

⁶⁴ Conferir a “Lista de transcrição” das canções da Novena de Terno nos Anexos.

cantadoras, juntamente com os moradores da casa, começam uma breve reza, constituída pelas tradicionais orações católicas (Pai Nosso, Ave Maria, Creio em Deus Pai, Salve Rainha); ao passo que os tocadores se colocam fora da casa e esperam seu término.

Ao final das orações, ocorre, entre os presentes, um curto momento de relaxamento (conversações, risadas, tomam café, água etc.), justamente para que as pessoas se organizem para a saída do andor com o santo. Quando as quatro pessoas responsáveis pelo andor (geralmente mulheres) carregam-no para fora da casa (imagem 18), elas posicionam-se entre as cantadoras e os tocadores do Terno, sendo estes últimos, novamente, responsáveis por puxar a caminhada com a instrumentação musical do Hino de São Sebastião, que se mescla ao som de alguns rojões soltados pelo fogueteiro, no momento em que grupo se afasta da casa e retorna ao terreiro “oficial” para deixar o santo.

DISPOSIÇÃO DO "NÚCLEO" DA PROCISSÃO

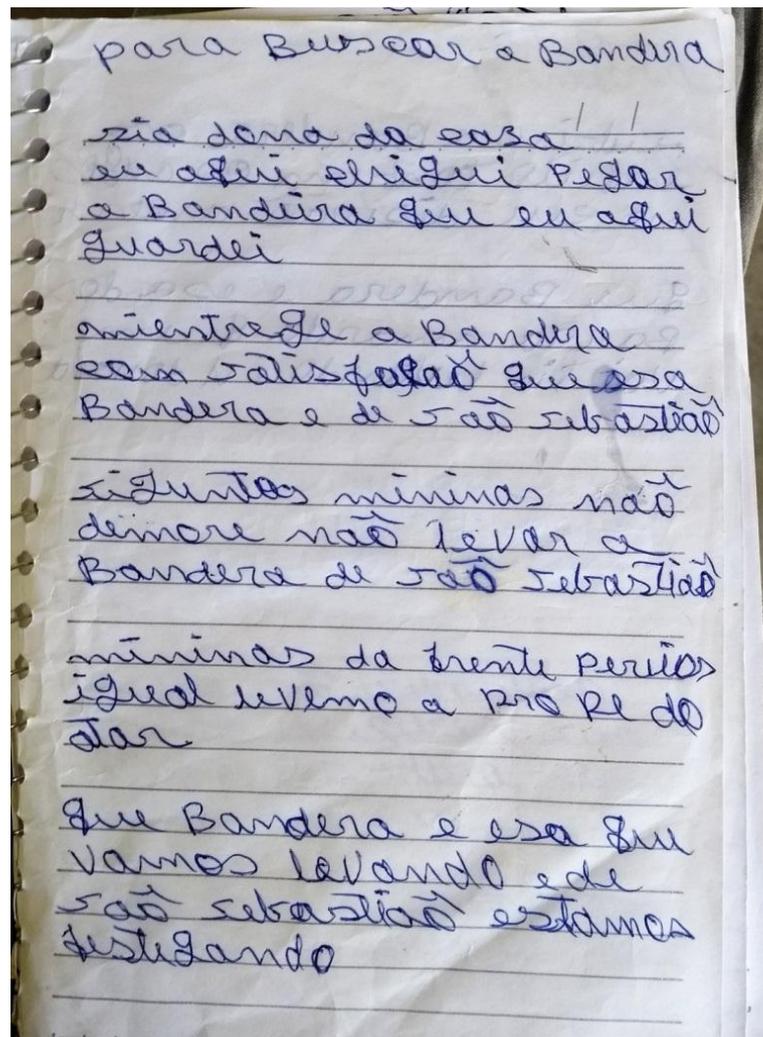


(Figura 19 - Deixar o Andor/Santo)

Quando a procissão se aproxima do terreiro “oficial”, perto de sua chegada são acessos mais alguns rojões: o núcleo da procissão entra na sala em que será rezada a

novena, alternando a cantoria e a parte instrumental do Hino de São Sebastião. Colocam o “santo” em cima do altar e, imediatamente, se organizam novamente para irem buscar a bandeira (de acordo com figura 18), que está à espera no terceiro terreiro envolvido no ritual. Os tocadores do Terno puxam novamente a procissão, ao iniciar a instrumentação do Hino de São Sebastião, seguido da execução cantada da parte anteriormente mostrada, repetindo as mesmas ações da ida à busca do Andor com o Santo. Quando a procissão se aproxima da entrada da casa em que a bandeira está guardada, o grupo de tocadores do Terno fica fora da casa, demonstrando como esta parte do ritual é relacionada diretamente à Bandeira. Essa função é estritamente feminina: apenas as cantadoras executam a obrigação de leva-la para o terreiro oficial, entrando na casa e cantando a seguinte parte do hino que se refere à “busca da Bandeira”:

Para buscar a Bandeira



(Imagem 20 – 2ª Parte do Hino)

Esta parte do hino introduz a primeira “obrigação social” explícita, cantada ainda no primeiro verso: “pegar a bandeira que eu aqui guardei”; seguindo um diálogo diretamente imperativo, pois ambas as partes possuem seus deveres a serem cumpridos: as donas da casa, em que a bandeira está guardada, devem entregar “a bandeira com satisfação”, deixando claro que esta última não pertence a nenhum dos fiéis presentes e manifestando, em contraponto, sua função enquanto determinante objeto sagrado para o ritual. Esta “segunda parte” do Hino, assim, impõe ações às “meninas” presentes na novena que são direcionadas a se “emparelharem com as iguais”, para pegar a bandeira e levar ao “pé do altar”, ou seja, esta parte atua diretamente como *roteiro performático* ao apontar ações a serem cumpridas, trazendo-nos a percepção de que toda “poesia aspira a se *fazer voz*; a se *fazer* um dia: a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação (ZUMTHOR, 2010, p. 179).

A bandeira, que está em cima de um altar similar ao do santo, aguarda a organização por parte das mulheres que realizaram a novena (sem parar a cantoria) para que escolham quatro meninas que serão responsáveis por carregar a bandeira até o terreiro “oficial”. Desta forma, criam duas filas paralelas para saírem da casa, sendo que as quatro meninas responsáveis por carregar a bandeira, posicionam-se na frente dos tocadores do Terno, seguidos pelas cantadoras e o restante das pessoas da procissão, até chegarem no terreiro “oficial”.

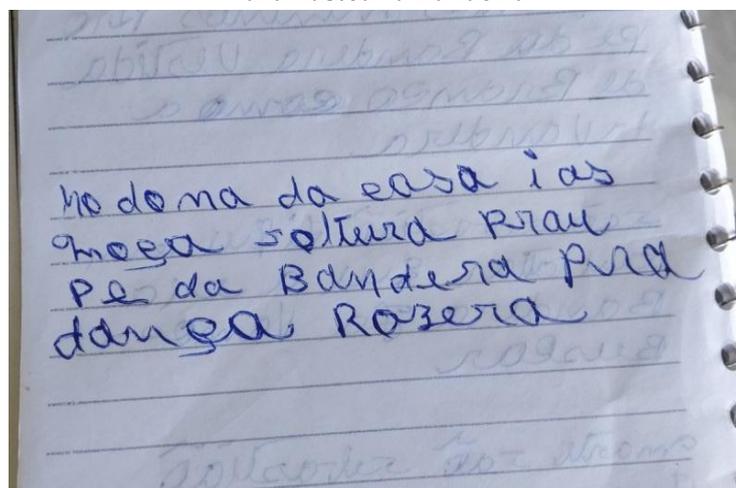
Partindo em direção ao mastro onde já se encontra à espera o homem responsável por hastear a bandeira (geralmente o dono do terreiro), as cantadoras executam uma parte do Hino de São Sebastião, que não consta no caderno de cânticos e orações de Dona Euzinete (apenas dois versos na folha de trás da parte para “buscar a bandeira”), atestando como estes textos servem como fragmentos memoriais, estimulando a execução da *performance*, estabelecendo um panorama de oralidade *mista*, onde a “influência” da escrita se mantêm “parcial ou retardada” (ZUMTHOR, 2010, p. 36), ao mesmo tempo em que estes registros demonstram como o “texto de performance fixa tende a imobilizar seus reflexos superficiais, a endurecê-los numa carapaça em torno de um antigo depósito, muito precioso, que interessa manter” (ZUMTHOR, 2010, p. 166).



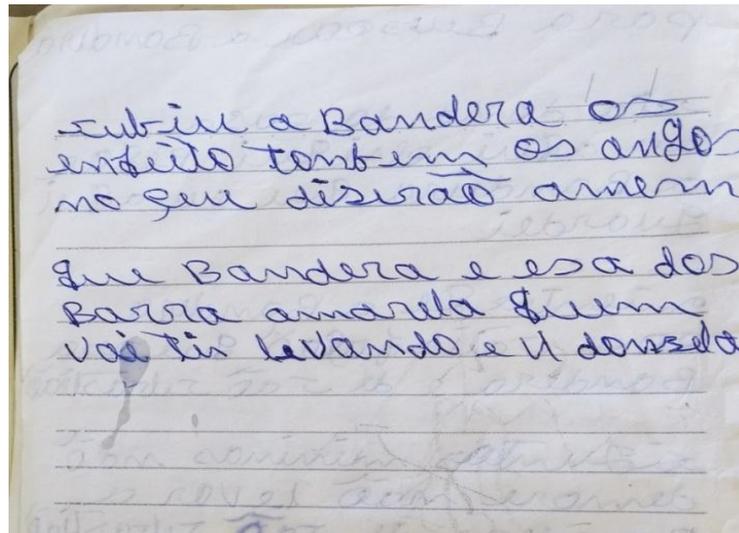
(Figura 21 – Levar a Bandeira)

Constata-se, durante este momento da novena, que a maior parte dos versos do hino para o hasteamento da bandeira, são “puxados” por uma ou outra cantadora, seguida em coro pelas demais, sendo que algumas delas (as que “puxam” a cantoria) não utilizam o caderno de orações como direto apoio memorial. Deste modo, segue a transcrição desta parte do hino em sua sequência linear de canto:

“Para hastear a Bandeira”



(Imagem 22 – Roseira – 3ª Parte do Hino – Parte de trás da folha de “arrancar a bandeira”)



(Imagem 23 – 3ª Parte do Hino – Parte de “hastear a bandeira”)

A marcha menina
 Não queira atrasar
 Levar a bandeira
 Pro pé do Altar

Segure a bandeira
 Não deixe no chão
 Que a bandeira é nova
 Não se suja não

Que bandeira é essa
 Floco de ananá
 Quem tem busca pé
 Solta fogo no ar

Que bandeira é essa
 Floco de carmim
 Quem foi que pintou
 Foi duas menina'

A Dona da casa
 E as moças solteira
 Pra o pé da bandeira
 Pra dançar a Roseira⁶⁵ (coro 2x)

Desde o primeiro verso desta parte do Hino, percebemos a indicação de uma das principais ações a serem tomadas ao fim desta parte da cantoria, principalmente pela “dona da casa e as moças solteiras”, por serem impelidas a executarem a “Roseira” que aparenta atuar como uma prévia do coco de roda (característico da “festa do povo”);

⁶⁵ Transcrição do hino cantado durante a Novena de São Sebastião no terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete (19/01/2018).

dado que os organizadores da novena (homens e mulheres) se posicionam ao redor do mastro, juntamente com os outros fiéis presentes, formando uma roda de pares.

Em todas as novenas em que pude conferir o momento da “Roseira” (imagem 24-25), os tocadores do Terno (seja o grupo de seu Geraldo Preto ou o de Seu Brás) ficam fora da roda e iniciam a parte instrumental de um coco bastante conhecido na comunidade⁶⁶, criando o fundo sonoro para que a roda em conjunto inicie as gestualidades características da dança do coco de roda (que serão detalhadas posteriormente). De mãos dadas e sem cantar, o grupo dança a roseira mais ou menos por uns dois minutos, logo depois, os tocadores também executam a mesma reverência gestual à bandeira que, por sua vez, simboliza a sacralização do terreiro como extensão do espaço sagrado da novena que não se restringe ao espaço domiciliar, onde se encontra o altar com o santo. Após esta homenagem à Bandeira, ocorre mais um breve momento de relaxamento entre as pessoas presentes na novena, antes de darem início ao momento dedicado aos cânticos e orações.

As cantadoras são encarregadas de começar a reza da novena, convidando todas as pessoas presentes para a frente do altar (imagem 26), sendo uma delas responsável por conduzir este momento (imagem 27), ao se posicionar em frente ao santo (em pé), conduzindo alternadamente o *modo*⁶⁷ da performance entre o *dito* (ou *recitativo*) e o *cantado* (ZUMTHOR, 2010, p. 200), para que seja respondida, em algumas partes, em uníssono pelo coro das outras rezadoras que se fazem presentes, sem o acompanhamento instrumental do Terno, utilizando por sua vez, o caderno de orações, microfone e caixa de som. O *modo* da performance implica também a maneira como ocorre a sua recepção, pois este momento requer concentração dos participantes, obrigando o silêncio no ambiente para que ocorra um melhor aproveitamento dos “textos”, num intercâmbio entre o *dito* (*recitativo*) e o *cantado* que possui mais ou menos uma hora de duração e demonstra como no *modo* “dito, a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas circunstâncias. No canto, ela se afirma,

⁶⁶ O título “Para hastear a Bandeira”, foi introduzido por mim para tornar mais clara a intenção por trás de sua cantoria, seguindo o padrão já criado por Dona Euzinete em algumas partes do Hino de São Sebastião que consta em seu caderno. Neste momento de reverência a bandeira, o “texto” deste coco não é cantado. Por isso, apresento sua transcrição quando ele vem a ser cantado, durante a “festa do povo”.

⁶⁷ O conceito de “modo” baseia-se principalmente na “voz-viva” do locutor(a), abarcando também sua “estruturação corporal”, isto é, como o corpo serve de instrumento vocal e gestual para a contribuição de sentido da performance (“gestos de rosto”, “gestos de membros superiores, da cabeça, do busto” e gestos de corpo inteiro); Sobre isto: “O dito da poesia oral assim marcado, se encontra em continuidade com o recitativo, e este difere do canto somente pela amplitude. De um a outro se produzem deslizamentos. Cada sociedade; cada tradição, cada estilo fixa seus próprios pontos de suspensão” (ZUMTHOR, 2010, p. 201).

reivindica a totalidade de seu espaço (ZUMTHOR, 2010, p. 200). Segue a transcrição da sequência performática da “reza” da novena:

Em nome do Pai
Em nome do Filho
Em nome do Espírito Santo
Estamos aqui

Para louvar e agradecer
Bem dizer e adorar
Estamos aqui, Senhor
A teu dispor.

Para louvar e agradecer
Bem dizer e adorar
Te aclamar
Deus trino de amor

[TODAS CANTAM]

Dona Maria de Júlia recita:

Novena de São Sebastião. Dai-me a permissão, Senhor Jesus Cristo. Tenho o profundo pesar, por que sois infinitamente bom e amável. Senhor, antes de morrer, me livre do pecado. Amém.

ORAÇÃO EM “LATIM”

[Impossível de ser transcrita – conferir áudio]

[TODAS CANTAM]

Dona Maria de Júlia recita:

ORAÇÃO PREPARATÓRIA

Eterno Deus. O senhor que teve como Cristo. Que os santos venceste. O reino que confiaste as obrigações da justiça e da virtude. Que cerrasse as bocas dos leões. Que intervisse na violência do fogo, que fosse cruelmente atormentado. Não desejando defender a própria vida, a fim de adquirir outras vidas, outras melhores quando ressuscitasse, que sofreram injúria. [expressão incompreensível]. Que fosse perseguido e morto, à espada ou à flecha. Permitti-nos também que recorremos a intercessão do glorioso São Sebastião. Martirizado por interceder na nossa santa fé. Para que, vós, peça a Deus misericordioso, nos livre da peste, fome e guerra. E nos encaminhe na prática de virtudes. O que for mais do vosso agrado. E com ele alcançamos a glória eterna e elas nos louvamos com o ato de São Sebastião. Pelos séculos dos séculos.

Amém [TODAS]

[PAUSA]

Dona Maria de Júlia recita:

Pela santa lei de Cristo. Tudo afastasse na terra. Rogai a Deus que nos livre da peste, de fome e guerra. Ó Sebastião, bendito. Aceitai minhas orações. Que eu sempre tenho louvado de todo o meu coração.

[TODAS CANTAM O PAI NOSSO – SOLTAM FOGOS]

[TODAS CANTAM A AVE MARIA]

Dona Maria de Júlia recita:

Ó Sebastião bendito, espelho de claridade. Rogai a Deus que me conceda, sua santa piedade.

[TODAS CANTAM O PAI NOSSO]

Dona Maria de Júlia recita:

Ó Sebastião bendito, rogai por mim ao Senhor. Para que dos meus pecados, eu sinta profunda dor.

[TODAS CANTAM O PAI NOSSO]

[TODAS CANTAM A AVE MARIA]

Dona Maria de Júlia recita:

Ó Sebastião bendito, defensor da Santa Igreja. Protegei-me mártir santo, para que no céu eu viva.

[TODAS CANTAM O PAI NOSSO]

[TODAS CANTAM A AVE MARIA – POR UM PEQUENO INSTANTE, O FLAUTISTA FAZ UM ACOMPANHAMENTO DA AVE MARIA]

Dona Maria de Júlia recita:

Vós no céu, mártir estás. Tudo nesse mundo falaste, permitimo-nos que em nossas casas haja sempre santa paz.

[TODAS CANTAM O PAI NOSSO]

[TODAS CANTAM A AVE MARIA]

Dona Maria de Júlia recita:

Bem louvado e Deus eterno. Tudo no mundo fizeste, pedi que o mártir afaste de nós as medonhas pestes.

[TODAS CANTAM O PAI NOSSO – SOLTAM FOGOS]

[TODAS CANTAM A AVE MARIA]

Dona Maria de Júlia recita:

Ó Sebastião glorioso. Louvem todos o vosso nome. Rogai a Deus, santo pai, que nos livre da fome.

[TODAS CANTAM O PAI NOSSO]

[TODAS CANTAM A AVE MARIA]

Dona Maria de Júlia recita:

Ô Sebastião glorioso. Martirizado na pele, pede a trindade santíssima, que livre sempre da guerra.

[TODAS CANTAM O PAI NOSSO]

[TODAS CANTAM A AVE MARIA]

Dona Maria de Júlia recita:

Ô Sebastião glorioso. Valei-me da minha morte, para que vossa intercessão, alcançar de todas as formas.

[TODAS CANTAM O PAI NOSSO]

[TODAS CANTAM A AVE MARIA]

Dona Maria de Júlia recita:

OFERECIMENTO

Recebei, ó santo mártir, minhas preces e orações. Possam elas valer-me da livre confissão. Sempre o meu coração teve fé e puro amor. Contra peste e contra a guerra, sendo vós meu protetor. E no tronco derradeiro, tenha de mim compaixão. Alcançar pra minha alma, o reino da salvação.

ORAÇÃO

Onipotente, sempre eterno Deus, que pelo merecimento do vosso santo Sebastião livraste os homens das doenças contagiosas, da peste, fome e guerra. Atendei as nossas súplicas para que recorremos agora. E vós para alcançar uma semelhante graça, merecemos que sua intercessão, somos livres e salvos. Ó nosso senhor Jesus Cristo, vosso filho que sendo Deus convosco, viva o reino da união do Espírito Santo.

Por todos os séculos dos séculos. Amém [TODAS].

[PAUSA]

CANÇÃO EM “LATIM” [Impossível de transcrever] – Cf. ÁUDIO

[PAUSA]

TODAS CANTAM:

Salve ó rainha, mãe universal.

Louvais pelo pai para o seu paraíso

Salve rainha divina, vem com o tesouro do céu

Salve, ó mãe protetora, filha, esposa e mãe de Deus

Vós sois doce alívio dos desconsolados

Dos desgraçados, dos mal em vida

Salve rainha divina, vem com o tesouro do céu

Salve ó mãe protetora, filha, esposa e mãe de Deus

Vigie, ó mãe querida, nossos corações de aflições e amargura
 Salve, rainha divina, vem com o tesouro do céu
 Salve, ó mãe protetora, filha, esposa e mãe de Deus
 Ó mãe de ternura, olha os piedosos
 E dos amorosos, para vós voltei
 Salve rainha divina, vem com o tesouro do céu
 Salve ó mãe protetora, filha, esposa e mãe de Deus
 A vós recolheis nesse santo véu
 A Jesus no céu e nos apresentai
 Salve rainha divina, vem com o tesouro do céu
 Salve ó mãe protetora, filha, esposa e mãe de Deus
 Bendita estás no céu, ó virgem Maria
[trecho incompreensível]
 Salve rainha divina, vem com o tesouro do céu
 Salve ó mãe protetora, filha, esposa e mãe de Deus
 Dos inimigos nossos, dai-nos a vitória
 A eterna glória, dai-nos no paraíso
 Salve, rainha divina, vem com o tesouro do céu
 Salve, ó mãe protetora, filha, esposa e mãe de Deus

[PAUSA]

Dona Maria de Júlia recita:

Ó Sebastião, bem-aventurado. Defensor da santa igreja. Quando for a vossa fé, intercedei por nós. E nosso senhor Jesus Cristo para que da peste, fome e guerra, e de todos os perigos do corpo e da alma, sejamos livres. Rogai por nós, Sebastião bem-aventurado, para que sejamos dignos das promessas de Cristo.

Amém [TODAS]

OREMOS

Deus nosso e bem-aventurado São Sebastião, vosso mártir. Que com virtude, consistência na paixão, concedei-nos nunca a sua irritação. Despejai o vosso amor, as prosperidades do mundo e não temer algumas das suas adversidades.

Por Cristo, Nosso Senhor.

Amém [TODAS]

Ó Maria concebida sem pecado [DONA MARIA DE JÚLIA]
 Rogai por nós que recorremos a vós [APENAS O "PÚBLICO"]
 Ó Maria concebida sem pecado [DONA MARIA DE JÚLIA]
 Rogai por nós que recorremos a vós [APENAS O "PÚBLICO"]
 Coração sagrada de Maria [DONA MARIA DE JÚLIA]
 Seja o meu anjo da guia [APENAS O "PÚBLICO"]
 Coração firme de Maria [DONA MARIA DE JÚLIA]

Todas recitam:

Santo anjo do senhor
 Meu zeloso guardador
 Se a ti me confiou
 A piedade divina
 Sempre me rege
 Me guarde

Me governe
 Me ilumine
 Amém

Todas cantam a seguinte parte da canção “O sol se põe” do Padre Ezequiel dal Pozzo, ao acompanhamento do pífano do Terno, dando finalização à parte “rezada da novena”:

Quando à tardinha a Nossa Senhora
 Se fica lá fora tentando rezar
 É forte a emoção que se sente no peito
 Precisa ser forte para não chorar
 [DUAS VEZES]

Terminadas as orações e a cantoria em frente ao altar, as pessoas presentes dão espaço aos seis tocadores de Terno para que executem a segunda vênica ao santo. Assim, estes se posicionam em duas filas na frente do altar e começam a tocar o Hino de São Sebastião. Diferentemente da vênica realizada na primeira casa que guardava o santo, desta vez, os tocadores realizam algumas movimentações em sincronia, fazendo com que a dupla que se encontra em frente ao altar troque de lugar com a última do grupo, repetindo duas vezes esta reverência. Quando terminam de tocar, ficam em silêncio e se organizam para que, de um em um, deem o beijo nos pés do santo; saindo da casa e abrindo espaço para aquelas e aqueles que queiram repetir tal gesto⁶⁸.

Os tocadores quando saem da casa e vão para o ar livre do terreiro onde estão presentes as pessoas que preferem não participar ativamente da reza, aguardam a chegada do dono do terreiro ou algum outro homem que se coloque na função de “tirar a Sorte”⁶⁹ (ação análoga à tradicional “oferta” da missa católica) utilizando um recipiente (prato ou bacia) coberto por um pano branco, para pedir ao público presente o dinheiro que, independentemente da quantia, será entregue aos tocadores do Terno, como pagamento simbólico de sua contribuição para a celebração da novena. Durante a “tirada da sorte”, em todas as novenas em que pude conferi-la, sempre me ocorreu a enfática percepção de que os gestos assumidos pela pessoa (geralmente o dono do terreiro) responsável pela coleta baseiam-se na repetição de um comportamento gestual que lhes foi passado pelos seus antecessores (assim como todos os gestos durante a

⁶⁸ O beijo nos “pés do santo”, embora sempre seja realizado pelos tocadores do Terno, vem caindo em desuso por parte do restante dos participantes. Seu Jaime uma vez me explicou que tal costume atualmente está relegado apenas aos mais velhos da comunidade que ainda se ajoelham e beijam o altar, às vezes acendem uma vela ou colocam uma fita ao redor do santo.

⁶⁹ Nas visitas realizadas pude conferir a performance dos seguintes “tiradores da sorte”: Antônio Veloso (Novena de Todos os Santos - 02/11/2011), Seu Jaime (Novena de São Sebastião - 19/01/2014 - 2015 - 2018) e Seu Geraldo Preto; acompanhados do grupo de Terno de seu Geraldo Preto ou o de Seu Brás.

novena), indicando como toda a gestualidade aplicada durante este momento atesta como a *performance* “requer a figuração do corpo inteiro, esta pode se realizar de duas maneiras, não necessariamente conjuntas: estaticamente, como postura, ou dinamicamente, como “dança”; modulando um discurso (mímico) ou dança propriamente dita” (ZUMTHOR, 2010, p. 224).

Esta ênfase recai sobre o modo como o corpo do “tirador da sorte” se movimenta entre o público, ao som instrumental do coco, executado pelos tocadores do Terno que lhe acompanha, fazendo “gestos de corpo inteiro” como se dançasse um coco em frente aos contribuintes, para instigá-los a colocar qualquer quantia no recipiente da “Sorte” (imagem 27), indicando, por sua vez, a pertinência da gestualidade corporal enquanto extensora dos “enunciados performativos”, como se estes gestos fizessem parte de um repertório comum a todos que participam da novena e que, também, logo informam para aqueles que não conhecem as peculiaridades do ritual o seu implícito propósito: a coleta da maior quantia destinada ao “santo”, sendo que entre as pessoas que formam o “núcleo” das funções poéticas da novena, a obrigação é que toda a coleta seja repassada para aqueles que, logo a seguir, irão tocar o coco até o amanhecer do dia. Encaro, assim, a chegada até a Sorte como um momento litúrgico que simboliza uma ruptura no comportamento dos componentes do núcleo que se comprometem com as funções poéticas da novena, bem como para aqueles que não participam diretamente de sua produção, como se fosse estabelecido um clima de relaxamento na extensão do terreiro, como explica seu Jaime: “Depois que tirar a sorte, vira a festa do povo aí, enquanto isso a festa é dos santos, aí depois que rezar a novena vira festa do povo aí”⁷⁰.

Quando o “tirador da sorte” finaliza sua persuasiva funcionalidade litúrgica, algumas ações passam a ser permitidas dentro do terreiro e nos seus arredores, como por exemplo, um maior fluxo de circulação de pessoas no perímetro interno e externo do terreiro, comércio de comidas e bebidas alcólicas, liberdade para conversas paralelas, crianças brincando etc. Esta ruptura não deve ser encarada como uma cisão dicotômica entre o “Sagrado” e o “Profano”, pois quando Seu Jaime se refere à “festa do povo”, as noções de festividade religiosa não se dissipam, principalmente pela relação com os objetos sagrados que continuam atuando simbolicamente no interior da casa (altar com

⁷⁰ Trecho do relato captado no dia 19/01/2015. No terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete; Sítio Verdes – Queimadas-PB.

o santo) e exterior do terreiro (mastros e bandeira), ou seja, impositivos “performáticos” continuam a atuar durante estes “intervalos”.

Da partida da procissão até este momento da novena, percebe-se uma tradicional articulação entre os homens e as mulheres que encarnam suas funções poéticas, sendo a cantoria um domínio predominantemente feminino, enquanto a musicalidade do Terno um restrito ofício masculino (nunca houve “tocadoras” de Terno na comunidade), sendo a relação entre essas duas principais funções poéticas da novena, condutora de praticamente toda a significação do ritual até este momento, que só pode ser extraída em sua potencialidade durante o seu momento imediato de sua recepção.

Como dissemos, o Hino de São Sebastião atua como um roteiro oral da performance para o núcleo das funções poéticas (tocadores/cantadoras), já que sua “textualidade” nas novenas dos outros santos é suprimida, porque seu intuito não é apenas ilustrar as características históricas ou simbólicas do mártir (soldado, laranjeira, espinhos – peste, fome e guerra), mas, também, fixar as orientações que garantem a competência da performance (por sempre ser julgada pelos receptores) em todas as novenas celebradas na comunidade. Esta característica do hino atesta a importância da memória coletiva, sob o ponto de vista da oralidade, enquanto a principal transmissora dos ensinamentos que dão continuidade à produção de significados de cada *performance*, já que, em contraponto, observamos os dois cadernos das cantadoras (Dona Euzinete e Dona Maria de Júlia) como fragmentos mnemônicos da performance que auxiliam enquanto registros escritos (talvez os únicos na comunidade), a resistência da memória deste traço cultural.

Por outro lado, passou a existir na comunidade a prática da utilização técnica do audiovisual (desde meados de 2008) como outro meio de construção de memórias sobre a *performance* das Novenas de Terno, seja por parte daqueles que as organizam ou mesmo pelo público que se aglomera ao redor da roda de coco para acompanhá-la. É verdade que desde o início da Novena algumas pessoas presentes realizam registros utilizando seus smartphones (imagem 28), entretanto, são realizados de maneira bastante tímida, sendo a variação de luz entre o trajeto das casas um dos principais empecilhos para que a captação em vídeo seja minimamente satisfatória. Todavia, é justamente no momento da “Sorte” que se percebe diversas pessoas presentes na novena filmando a ação performática em execução, como se este momento também marcasse uma liberdade para que o público registre as ações, principalmente quando os

tocadores do Terno se posicionam, geralmente ao lado do mastro da bandeira, deixando espaço para que se forme a roda para a execução do coco.

Esta possibilidade de criação de registros audiovisuais durante a Novena de Terno serve como mais um apoio mnemônico para sua comunidade, pois o compartilhamento dos registros (vídeos, áudios e fotografias) entre seus conhecidos, amigos e familiares que moram na zona rural, naquele centro urbano ou em outros Estados, colabora para a circulação de “fragmentos” memoriais das pessoas que estão presentes nas noites de celebração, estimulando a manutenção dos laços comunitários com aqueles que não podem comparecer às festividades.

Além de colaborar com a resistência da memória coletiva entre as pessoas, esses registros demonstram como a comunidade utiliza os meios técnicos de captação e transmissão para construir representações sobre si mesmos, para fora de sua zona de relações tradicionais, como podemos conferir no trecho do relato a seguir, onde Seu Jaime se refere a um momento de recepção de um vídeo sobre a novena:

Agora mesmo eu tava no Rio [de Janeiro] e um cara lá colocou um DVD da novena, na televisão. Mostrou eu tirando a sorte e Seu Dão atrás fazendo assim [meche os ombros simulando a mímica que seu amigo fazia de seus gestos de tirar a sorte], botaram uns coco também.⁷¹

Direciono atenção a esta relação dos *médias* sobre a criação e transmissão de registros da performance da novena (e aqueles que neles são retratados) por ser um elemento importante que, segundo Seu Jaime, colabora para a divulgação da festa, pois sempre que é possível, este pede para que alguém grave em vídeo a novena ou mesmo paga para algum profissional da área criar um DVD⁷² que, geralmente, fica guardado na casa de Seu Jaime e Dona Euzinete, à disposição para que os mais íntimos tirem suas cópias. O outro motivo é justamente pela notória ação de registro em vídeo realizada por diversas pessoas que fazem parte do grupo que se aglomera ao redor da roda de coco (geralmente pessoas que não participam da roda), criando registros de variados ângulos

⁷¹ Trecho do relato captado no dia 28/11/2017. No terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinte; Sítio Verdes – Queimadas-PB.

⁷² Seu Jaime e Dona Euzinete relataram que há mais ou menos quinze anos atrás, fizeram uma filmagem em VHS da novena e que a fita se encontra com Adilson Tavares. Entretanto, eles possuem dois 2 DVDs (2008-2011), filmados e editados por Juarez Alvez, profissional da área que atua em Queimadas-PB e familiar da comunidade. Também possuem alguns registros nos celulares da família e um DVD com vídeos da novena realizados pela equipe da Secretaria de Cultura de Queimadas em 2010.

de um mesmo momento imediato da performance, atuando em paralelo como criadores de memórias relativas às Novenas de Terno. Sobre esta ação de registrar a performance da novena, Seu Jaime relata:

Filmar é uma vantagem, eu acho bonito né? Ai filma o povo na festa animado, comendo e bebendo. Se às vezes tem algum problema meio assim [brigas ou desentendimentos], a gente vê também. Aí a filmagem é boa demais pra isso⁷³.

Percebemos que a roda do coco traz para o ambiente da novena, uma abertura para a demonstração da competência corporal dos dançadores e dançadoras, assim como, a execução vocal e instrumental do coco pelo grupo de Terno, recaindo sobre eles a atenção que justifica as espontâneas captações audiovisuais. Recai sobre o organizador da novena a responsabilidade de escolher o grupo de Seu Geraldo Preto ou o de Seu Brás para assumir esta função. Enquanto o primeiro grupo é elogiado na comunidade pela qualidade do coco, o grupo de seu Brás é conhecido como o melhor para a ocasião da “festa do santo” (caracterizada pelo pífano); sendo consenso entre os integrantes do Grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca que o grupo de Seu Geraldo Preto é o que executa o coco para que seja dançado de maneira mais satisfatória, principalmente porque o grupo de Seu Brás não possui um cantador dos cocos (sendo sua execução totalmente instrumental) e, deste modo, não conseguem criar uma diferenciação rítmica entre os dois tipos de coco (coco de roda e coco de mergulho) praticados na comunidade. É neste momento da festividade em que o “povo” se torna o próprio motivo de celebração que, dou prosseguimento a descrição e análise da execução dos cocos registrados durante algumas noites de novena, priorizando a apresentação do grupo de Seu Geraldo Preto⁷⁴ e a finalização ritualística da Novena de Terno.

⁷³ Trecho do relato captado no dia 28/11/2017. No terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinte; Sítio Verdes – Queimadas-PB.

⁷⁴ Presenciei quatro novenas nas quais o Grupo de Seu Geraldo Preto foi responsável pela instrumentação do Terno e do coco: terreiro de Dona Severina Ferrin (02/11/2011), terreiro de Seu Jaime (19/01/2015-2016) e no terreiro dos falecidos Severino Clementino e Genilda Clementino (02/11/2017).

4.3 Até o arrancar da Bandeira: o coco enquanto *feira do povo*

Existem na comunidade dois tipos de coco que são executados durante a “feira do povo”: “coco de roda” e o “coco de mergulho” ou “furado”. Ambos não são restritos a esta celebração religiosa, pois, também, são explorados em diversos momentos de lazer na comunidade, como aniversários, uniões afetivas e comemorações em geral (principalmente depois da criação do Grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca). A noção de “feira”, assim, assume um duplo caráter para a comunidade, ao manter unificada sua ritualização propriamente dita da Novena e, ao mesmo tempo, a posição do coco como expressão independente da mesma.

Acredito que quando a cantoria do Hino de São Sebastião (parte de “Pegar a Bandeira”) se refere ao “dançar a Roseira” e pede para que se “emparelhem”, está se referindo, na verdade, à composição tradicional do “coco de roda”, onde se faz necessária a quantidade par de dançadores ou dançadoras, sendo importante ressaltar que, no momento imediato da execução da “Roseira”, conferimos a dança característica do coco de roda e o acompanhamento instrumental do coco sem a cantoria. Isto quer dizer que, para os envolvidos na crença das Novenas de Terno, existe uma estreita relação entre a ritualização religiosa e a posição do coco como expressão “carnavalesca” própria do povo. Entretanto, ambas são consideradas como *feira*, tal qual consubstanciada pela necessidade da coletividade e, conseqüentemente, suas diversas trocas de afetividades, as quais extrapolam os eventos cotidianos, pois, mais “radicalmente que o teatro, a performance é *feira*. Ela requer uma convergência espontânea das vontades, aderindo às formas imaginárias comuns” (ZUMTHOR, 2010, p.301). O coco de roda, assim, é uma expressão de coletividade, possuindo um instante próprio dentro da festividade da Novena, como se buscasse conservar a memória coletiva da comunidade, para além das obrigações sociais a serem cumpridas durante sua ritualística, direcionando o foco à composição do coco de roda (pares) que é tão importante para o momento da Roseira, quanto para fora do contexto religioso.

A seqüência poética deste momento da feira é dependente da subjetividade do principal tocador (e/ou cantador) da ocasião e das interações realizadas pelo público. Em todas as visitas que realizei nas novenas, o grupo de tocadores conduzidos por Geraldo Preto (assim como o de Seu Brás, embora sem o cantar), geralmente inicia a performance pelo coco de roda que serve como motivo instrumental para “dançar a

roseira” durante a “festa do santo”. Instantes depois da partida instrumental do grupo de tocadores, a roda de dançadores e dançadoras buscam sincronizar o encontro “face a face” ao moverem seus corpos uma vez para o lado direito e uma vez para o esquerdo, sendo que, para cada lado, ocorre uma breve marcação com uma pisada para o respectivo lado, estabelecendo através do próprio eixo do corpo em movimento, a percepção da *competência* da performance que está executando. Sobre a recepção do momento imediato da performance seu Jaime explica:

Ô Seu Antônio, o senhor não vai dançar não?’ –‘Vou não, porque aí só se acha bunda!’ [risos]. Porque olhe, você tá dançando aqui Willa [Em pé – referindo-se ao eixo do corpo], se tiver o coco certinho, o de lá vira igual. Lá do outro lado você fica olhando, eu ‘tou dançando aqui e daqui eu ‘tou vendo e vai aqui [gira duas vezes para um lado e para o outro]. Aí pronto, pode dançar tudinho, aí todo mundo vai ali. Ou faltou um? Ou então sobrou, porque é assim: se faltar dá errado e se sobrar dá errado.⁷⁵

Neste relato, seu Jaime evoca a lembrança de um conhecido para explicar o “arranjo” da composição e a sincronia dos corpos em movimento conjunto, isto é, refere-se à movimentação para a direita e para a esquerda, com o intuito de que ocorra simultaneamente entre todos os participantes da roda um encontro “face a face” que, por sua vez, caracteriza a harmonia gestual da roda, podendo ser percebida pelos dançadores no momento de execução performática, como também por aqueles que estão fora da roda (imagens 29-30). Esta preocupação com a quantidade par de dançadores e dançadoras, requer a atenção da comunidade, pois, aqueles que conhecem a “regra” ficam atentos para quando ocorre uma formação ímpar, e acabam chamando alguém de fora ou saindo da roda para equilibrá-la.

Quando Seu Geraldo Preto e os outros tocadores percebem as primeiras movimentações da roda (iniciadas pelo “núcleo” de dançadores responsáveis pela novena), puxa o coco que serve como motivo instrumental da Roseira, sua transcrição é que apresento a seguir:

Eu tava, eu tava
Eu tava em Itabaiana
Eu tava, eu tava
Eu tava em Itabaiana

⁷⁵ Trecho do relato captado no dia 28/11/2017. No terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinte; Sítio Verdes – Queimadas-PB.

*Coro: Paletó, camisa engomada
manga levantada e calça americana*⁷⁶

O canto do coco de roda é composto por pequenos refrãos e o ritmo é repetidamente cadenciado pelos instrumentos de percussão (zabumba, ganzá, triângulo e pífano). As temáticas recorrentes no corpo textual do coco de roda versam principalmente sobre os encontros, desencontros, “seu dia-a-dia, o trabalho, os amores, até fatos históricos marcantes ou pitorescos” (AZEVEDO, 2015, p.123). No verso a seguir, também cantado por Geraldo Preto durante o coco de roda, é possível identificar alguns elementos que ilustram possíveis personagens que se encontravam no momento da economia cafeeira do Brasil, a perceptível perpetuação da lembrança de uma ancestral denominada como Carminha, a necessidade de reencontro com suas raízes culturais que residem na Bahia, além do desejo de uma relação afetiva:

Eu dei um beijo em Carminha
Dei outro na irmã dela
De baixo do cafezeiro
Apanhando café com ela

Se alguém me levasse embora
Juro por Deus como eu ia
Voltava pra minha terra
A minha amada Bahia

Mandei cortá meu cabelo
Mandei rapá meu cangote
Mandei buscar uma menina
Da Paraíba do Norte⁷⁷

Durante o coco de roda é de costume que os primeiros cocos sejam tocados de maneira lenta, para que os mais velhos possam acompanhar os movimentos da roda, assim como para que ocorra uma maior abertura do público que queira participar. Percebe-se também que ocorre uma intensa interação com o público que acompanha apontando, assoviando ou gritando os nomes dos dançadores ou dos tocadores. Esta interação que ocorre por parte do público amplia a noção da *performance*, atestando como as reações direcionadas ao grupo de dançadores, tocadores e ou cantadores, são

⁷⁶ Coco extraído do documentário *Um Mergulho no Coco*, 2015 - sendo captado no dia 19/01/2015, no terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete, localizado no sítio Verdes.

⁷⁷ Coco extraído do vídeo coletado no dia 30/10/2016. No terreiro de Seu Dão; Sítio Campo Comprido - Queimadas-PB.

importantes para que estes encontrem meios criativos, por meio do empenho instrumental, vocal e gestual, para manter contínuo este diálogo entre os “performers” e o público durante vários minutos de repetição de um mesmo coco.

Esta característica é bastante notória na comunidade e, talvez, explique o motivo de não existir uma grande variedade de “textos” cantados durante a novena, contudo, Seu Geraldo Preto quando canta, por vários minutos um mesmo coco, começa um processo de trocar alguns versos do coco, por sons estritamente musicais, tornando o “texto” em mais um dos arranjos musicais, pois este último perde quase todo seu sentido semântico enquanto “narratividade”. Esta característica de transformar o “texto” do coco no momento da performance ocorre geralmente quando o coco começa a “esquentar”, tornando o ritmo da roda mais acelerado, quando praticamente o texto passa a ser “abafado” pela estridência dos instrumentos que buscam instigar ainda mais as movimentações corporais dos dançadores. É neste momento que percebemos como os mais velhos sabem “sambar” com uma maestria para que não fiquem cansados rapidamente, através de uma leveza no modo como pisam no chão, buscando apenas arrastá-los para girar seu corpo de um lado para outro; ou saltar como Seu Topada ou Dona Margarida, com bastante precisão para não perder a sincronia na roda e arrancar gritos do público.

É provável que existam outros cocos de roda no repertório coletivo da comunidade, pois mesmo que Seu Geraldo Preto seja na atualidade seu principal “tirador” de cocos, já foi possível acompanhar outras pessoas que também sabem cantar alguns cocos que não fazem parte do repertório individual de Seu Geraldo; como foi o caso de Antônia que, durante uma novena de São Sebastião no terreiro de Seu Jaime, aproveitou o momento de descanso dos tocadores para puxar, juntamente com sua tia, Dona Cema, o seguinte coco de roda:

Vamo ver, vamo ver
Na subida com a escada
Foi a turma do governo
Que passou de madrugada

Coro: É Dom dom
Esse coco é bom
Coro: É Dom dom
Esse coco é bom
Coro: É Dom dom⁷⁸

⁷⁸ Coco extraído do documentário **Um mergulho no coco**, 2015.

Quando os dançadores e tocadores estão saturados ou cansados de executar o coco de roda, dão uma pausa de alguns minutos para que ocorra a configuração das regras da *performance* do “coco de mergulho” ou “furado” (imagens 31-32). Nele, a roda se mantém parada e quando os tocadores iniciam a instrumentação e o canto, um dos dançadores salta para dentro da roda, enquanto aponta para algum dos outros integrantes e o convida, através de uma gestualidade corporal (seja a tradicional “umbigada” ou mesmo apenas apontando com o dedo), para ocupar o centro da roda, voltando novamente a integrar o círculo de pessoas, e assim sucessivamente. Caso curioso diz respeito ao “coco furado”, que mantém a dinâmica do “coco de mergulho”, sendo considerados os mesmos pela comunidade. Entretanto, quando os tocadores aceleram o ritmo, causando sons estridentes na música e uma espécie de canto que mistura um pequeno texto como mote central com os diversos efeitos da entonação vocal para não o tornar enfadonho, exigindo novamente do coquista a sua capacidade de improvisado.

Segue a transcrição de um dos primeiros cocos de mergulho a ser cantado, seguido de um coco coletado por Mário de Andrade em 1929 em Alagoas, para percebermos como sua forma continua praticamente a mesma, pois, existem algumas sutis diferenciações em suas partes:

Só danço na casa
 Se for de tijolo
 De roda amarela
 banhada de ouro⁷⁹

 Só calço sapato
 Com meia de ouro
 Só danço em casa
 Que tenha tesouro⁸⁰

As temáticas dos versos do coco de mergulho/furado expõem o caráter lúdico desta *performance* que envolve o cotidiano rural, encontrando reincidências nas figuras dos animais, sendo geralmente o primeiro verso fixo e os posteriores improvisados pelo coro em sua parte final da rima. No momento da *performance* é possível acompanhar um jogo de velocidade de “resposta” entre o solista e o coro (restante dos tocadores),

⁷⁹ Coco extraído do documentário **Um Mergulho no coco**, 2015.

⁸⁰ Coco nº 232 - “Só calço Sapato”; (ANDRADE, 1984, p. 287).

estimulando a dinâmica interna da roda que levanta poeira com as recorrentes “puxadas de perna”.

A variação na intensidade da musicalidade e do canto inaugura uma espécie de desafio: o dançador que é chamado para o centro da roda recebe o direito de “puxar a perna” (rasteira) de quem o aponta, obrigando este último a sair rapidamente do meio da roda ou a pular para evitar o risco de queda. Apresento, a seguir, a transcrição de quatro diferentes cocos de mergulho ou furado, em que esta aceleração é bastante evidente, por se tratarem apenas de pequenas “sugestões sonoras” para que ocorra uma veloz articulação entre as duas estruturas do canto:

Olha o cabelo do moleque

Coro: O moleque é tu

Olha os ovo do moleque

Coro: O moleque é tu

Olha a cabeça do moleque

Coro: O moleque é tu

Ê cavalo novo

Coro: É esquipador

Ê cavalo novo

Coro: É namorador

Ê cavalo novo

Coro: É paquerador

Babuleta deu na fulô

Coro: Babuleta deu na fulô

Maguião é bom

Coro: Maguião é Bom

Méguião é bom

Coro: Méguião é Bom⁸¹

Esta modalidade de coco pode ser encarada como um momento restrito aos homens da comunidade, pois as mulheres se retiram da roda e, preferencialmente, se estabelecem como público ao seu redor, demarcando uma fronteira entre os gêneros e, simultaneamente, uma reiteração dos papéis assumidos neste modelo de relação social, embora, ultimamente, foi possível presenciar algumas mulheres participando do coco furado, contudo, poucas vezes são chamadas para o centro da roda durante seu processo

⁸¹ Os três cocos foram transcritos do registro musical realizado em 2015 para o documentário *Um Mergulho no coco*. No dia 07/03/2015; No Sindicato dos Trabalhadores de Queimadas.

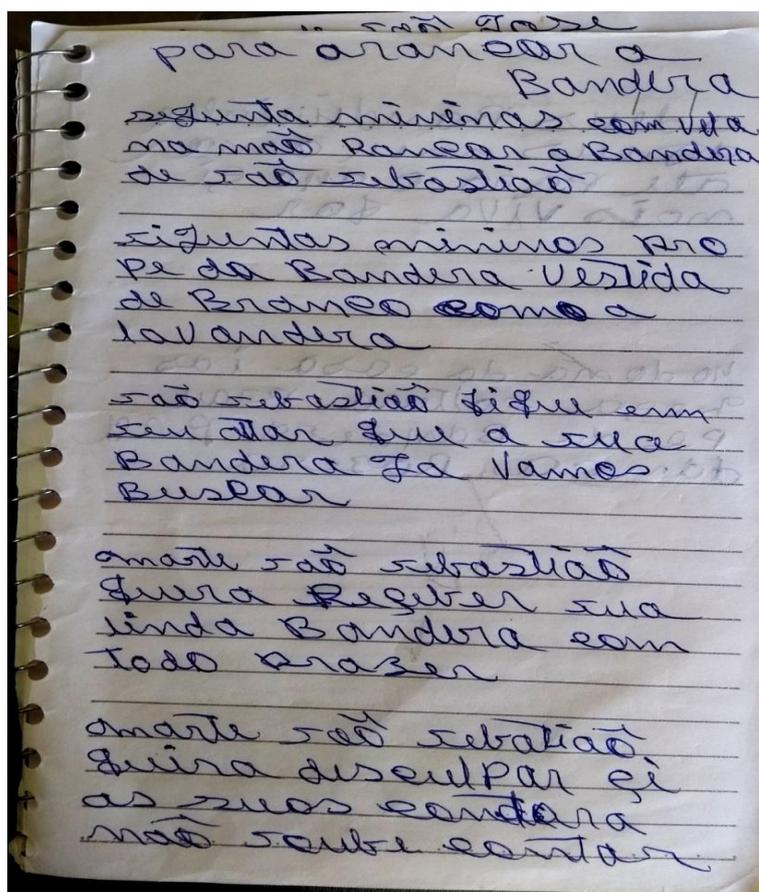
interativo. Existem inclusive histórias sobre desavenças durante este tipo de coco, sendo claras as advertências de vários dançadores da comunidade sobre a necessidade do respeito para com as consequências da brincadeira, principalmente para aqueles que não estão habituados com suas regras. Sobre isto, Doma Cema explica:

Quando Adilson chegar, eu vou mandar Adilson falar. Porque os meninos puxam muito na perna. Porque os menino dos Verdes puxam. Aí eu vou mandar Adilson falar que quem quiser entrar no coco de magúi [mergulho]; se eles não falar, eu vou falar – que eles reparem o coco daqui, de magúi, como é que os meninos dançam. Quem cair, pra não se zangar. [pausa] Pode torar perna, pode torar braço, pode torar a gangrena. Lá na gente é assim, caiu, caiu, bate a poeira e levanta de novo.⁸²

Alternando entre a execução do coco de roda e o de mergulho ou furado, com seus devidos intervalos (alimentação, bebidas, descanso etc.), o núcleo das funções lúdicas da novena busca manter a roda em funcionamento durante toda a madrugada, mesmo quando a maioria das pessoas já partiu do terreiro. Esta obrigação a ser cumprida diz respeito à última parte da performance da novena que só pode ocorrer quando o dia está amanhecendo, sendo sua ritualização uma espécie de retorno à noção de “festa do santo” para aqueles que presenciam o “arrancar a bandeira”. Deste modo, a roda de coco ao lado do mastro não volta a se formar e as cantadoras e os tocadores se organizam em volta do mastro. Os tocadores iniciam esta parte do ritual com a instrumentação do hino de São Sebastião durante alguns minutos de execução, sendo seguidos pelas cantadoras com as lanternas acesas nas mãos, entoando a seguinte parte do hino:

⁸² Trecho do relato captado dia 28/11/2014, no Terreiro de Dona Cema, Sítio Guritiba – Queimadas-PB.

Para arrancar a Bandeira

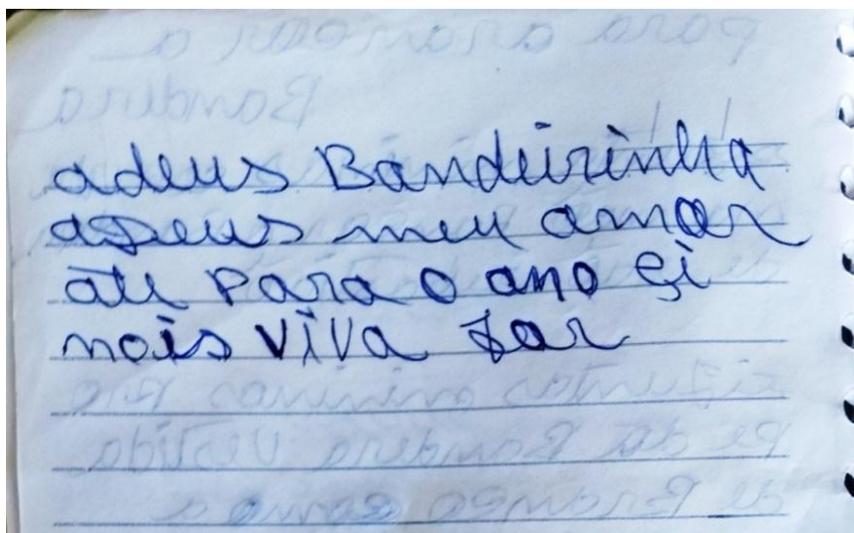


(Imagem 33 - 4ª Parte do Hino - "Para arrancar a bandeira")

O cantar, mais uma vez, assume um tom imperativo para que ocorram as últimas reverências à bandeira e ao santo que deve ficar em seu altar, no aguardo para que o seu objeto sagrado seja “arrancado” pelo homem que o fincou no terreiro e o hasteou ao céu. Acredito que o verbo “arrancar” não se refere exclusivamente à bandeira, mas, também, ao mastro fincado no terreiro que serve como intermediário para o mártir realize a alcunha apenas possível aos santos e a mais nenhum fiel após o hasteamento da novena, dando-lhe a possibilidade de observar, do alto, toda a “festa do povo”, como uma espécie de sentinela (soldado) do perímetro externo do terreiro. Ao final desta parte do hino, os tocadores, mais uma vez, iniciam a instrumentação da “Roseira”, oferecendo a oportunidade para que as cantadoras e outras pessoas presentes executem novamente a coreografia do coco ao “pé da bandeira”, seguidos dos tocadores que realizam os mesmos passos.

Ao término destas últimas medidas gestuais das cantadoras e dos tocadores, direcionadas ao “conjunto” (mastro-bandeira) do símbolo “terreno” do santo (cravado no solo do terreiro), as cantadoras assumem o papel de encerramento do ritual religioso,

através da cantoria do último verso do Hino de São Sebastião que consta no caderno de Dona Euzinete:



(Imagem 34 – 4ª Parte do Hino – “Para arrancar a bandeira”)

Durante a repetitiva cantoria deste fragmento do hino, o homem, anteriormente responsável pelo hasteamento da bandeira, começa a puxá-la para baixo o lado da corda que está entrelaçada na ponta inferior da bandeira, fazendo com que esta chegue, lentamente, até as suas mãos, simbolizando o “arrancar da bandeira” para aqueles que estão presentes (imagem 35). O mastro, o andor (esculturas ou quadros com a imagens dos santos) são guardados ou devolvidos pelos organizadores da novena, aos seus devidos “donos”, dias posteriores à respectiva data da celebração.

Durante este trajeto descritivo sobre aquilo que encaro como uma *performance poética da oralidade*, decorrida durante a ritualística da Novena de Terno, foi privilegiada a festividade direcionada a São Sebastião, justamente pelo fato de que sua estruturação, em atual situação de “oralidade mista”, busca resguardar as necessárias reservas mnemônicas para manter este traço cultural da comunidade em regular estado de *reatualização*⁸³. Atualmente, os laços de crença que formam o núcleo da novena

⁸³ A cada celebração das Novenas de Terno, ocorre a possibilidade de “reatualizar” a narrativa “simbólica” que “formata” a sua própria liturgia. Sobre isto: “A festa religiosa é a reatualização de um acontecimento primordial, de uma ‘história sagrada’ cujos atores são os deuses ou os Seres semi-divinos. Ora, a ‘história sagrada’ está contada nos mitos. Por conseqüência, os participantes da festa tornam-se contemporâneos dos deuses e dos Seres semi-divinos. Vivem no Tempo primordial santificado pela presença e atividade dos deuses. O calendário sagrado regenera periodicamente o Tempo, porque o faz coincidir com o Tempo da origem, o Tempo “forte” e “puro” (ELIADE, 1992, p, 55).

caminham fragilizados pela ausência de fiéis que se dispõem a colaborar com sua produção, por outro lado, é notória a tentativa de fortalecimento dos laços remanescentes, principalmente entre os integrantes do Grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca que buscam ativamente resguardar a memória da *competência* desta performance cultural, através de diferentes tipos de registro: escrita, fotografia e vídeo.⁸⁴

É impossível acompanhar em profundidade as ramificações das relações sociais estabelecidas através dos laços de crença conectando os diferentes indivíduos que residem na comunidade ou distante dela, principalmente, pela limitação do pesquisador, perante a complexa relação historicamente estabelecida nestas imediações geográficas e suas capacidades de criação e transmissão de registros relativos a prática desta performance. Contudo, a apreensão da recepção das Novenas de Terno requer um longo acompanhamento do pesquisador *in loco*, para que, lentamente, ocorra um entendimento de seus significados que vão desabrochando lentamente como um botão de uma roseira, no orvalhado amanhecer dos primeiros raios do sol. À parte tudo isso, é notória a auspiciosa abertura da comunidade para com os que se interessam em interagir com sua *festividade*, seja durante a *reatualização* performática da novena ou durante as apresentações do Grupo Samba de Coco mestre Zé Zuca, para além dos terreiros da comunidade.

⁸⁴ A “cantoria” da maioria dos textos performados durante as Novenas de Terno são de origem oral, contudo, através da relação dos indivíduos com as técnicas da escrita e dos atuais meios audiovisuais, esta passa a coexistir na *logosfera*; sendo esta última um “(...) período aberto pela técnica da escrita: transmissão, principalmente, oral de textos raros sacralizados [diferentemente de (DEBRAY, 1995, p. 218)].

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as discussões abordadas nesta pesquisa sobre a memória de traços culturais e das poéticas da oralidade – a partir do coco e da Novena de Terno em Queimadas-PB – foi possível constatar algumas questões importantes, que podem ser aprofundadas futuramente em outro estudo. Embora satisfeito com o resultado da aplicação teórica e metodológica desta pesquisa, acredito que ainda seja possível destrinchar alguns pontos, que abordam questões mais amplas sobre o conceito de “cultura popular” e sua relação com os estudos da *performance*.

Como primeiramente, realizei um mergulho em algumas fontes de pesquisas basilares sobre o coco no Nordeste brasileiro, ficaram perceptíveis as progressivas transformações técnicas, teóricas e metodológicas no modo de encarar diversos conceitos que envolvem a construção de fontes da cultura brasileira. Foi possível constatar que existe uma “genealogia” nestes estudos culturais envolvendo aspectos das poéticas da oralidade, partindo de uma tradição “modernista”, passando por uma fase “gramsciana” (por volta dos anos 1970) e desembocando, contemporaneamente, na abertura para os estudos de performance. Nas fontes trabalhadas no segundo capítulo, construídas por Mário de Andrade, pela MPF-1938 e pelo Acervo Ayala, percebe-se importantes mudanças metodológicas, entretanto, é mantido um certo tratamento “interdisciplinar” que traz à cena instigantes discussões acerca das diferenciações nos métodos de fixação dos “conteúdos da oralidade” (escrita, fonografia, fotografia e videografia).

Estas pesquisas são importantes por evidenciarem as transformações históricas e sociais no modo de encarar o conceito de “cultura popular” e, paralelamente, as mudanças referentes aos meios de captação, registro e transmissão das poéticas orais, possibilitando um caminho de mão dupla: verificar como são produzidas (e recepcionadas) as representações dos “populares”, tal como verificar, os modos pelos quais os próprios praticantes das culturas populares se relacionam com pesquisadores e

com os meios tecnológicos que passaram a ter contato. Por outro lado, também poderíamos pensar o coco enquanto objeto de representação artística, realizada por eruditos, como por Mário de Andrade e incluídos na sua obra pessoal, também, como ocorreu suas pioneiras mediações pelos os meios de massa da indústria fonográfica, com os trabalhos de Jackson do Pandeiro ou Luiz Gonzaga. Assim, após rastrear o coco enquanto objeto analítico, consta sua relação com algumas religiões de descendência africana, como o Xangô e o Catimbó, o que indicaria parte de uma linhagem híbrida de diferentes “monumentos orais”, que foram se mesclando de acordo com as particularidades sociais de cada grupo, para além da região Nordeste.

No caso das Novenas de Terno, onde o coco encontra-se em confluência direta com o catolicismo, percebe-se por meio do seu ritual certa disputa de autoridade entre o “oficial” e o “popular”, marcada pela relação entre a oralidade e a escritura como meios de passagem de suas características “formais” no devir histórico. Como sua elaboração não depende diretamente da Igreja Católica, os próprios “populares” são os responsáveis por organizar sua produção e principalmente, por medir, aprovar ou excluir elementos de sua liturgia, transformando-a a cada celebração. Deste modo, sua continuidade é exclusivamente dependente dos laços comunitários, que foram estabelecidos durante décadas nas comunidades rurais da parte sul de Queimadas. Em outras palavras, não é possível inferir um tom fatalista sobre a resistência da memória da Novena de Terno ou do coco nos sítios queimadenses, justamente pela capacidade da “cultura popular” sempre ser “(...)abafada, recalçada, arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas” (CHARTIER, 1995, p. 181). Por isto, acredito que o grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca, embora possua suas problemáticas relacionadas às condições de classe, avançada faixa etária dos integrantes do grupo, transporte, etc; conseguiu ressignificar um traço cultural próprio da região, tornando-o patrimônio da cidade de Queimadas, principalmente, pelas suas articulações com as capelas da zona rural e urbana – adicionando mais uma forma de reatualização da memória coletiva que transita entre o grupo.

Como se trata de uma pesquisa que dependeu da presença em campo, em que a cada novo encontro os sujeitos colaboradores da pesquisa o conhecimento sobre os aspectos históricos e sociais que os cercam, é sempre modificado em algum nível – pelas novidades ou contradições entre os relatos; é possível aprofundar futuramente em questões, ainda mais sensíveis sobre a performance da Novena de Terno – por exemplo

como ela reitera o evidente recorte existe entre os papéis de gênero atuados por meio das suas “funções poéticas”, ou como as suas relações com os “médias”, é sintoma da “alienação” causada pela hegemonia midiática.

Isto mostra um outro lado da pesquisa, aquele referente à criação de intimidade para tocar em determinados assuntos com os sujeitos da pesquisa, pois, para determinar como essas “funções poéticas” ou o significado que atribuem às suas expressões simbólicas, refletem a reiteração de alguns aspectos das suas vidas sociais, sejam sobre classe, gênero, raça ou orientação sexual, é preciso um longo percurso com diversos “atores sociais”, que nem sempre estão disponíveis ou abertos para diálogo – impossibilitando, forçosas considerações sobre a relação da “poética” com a vida dos seus praticantes.

Como pude experimentar alcançar um método de escritura que interseccionasse os relatos dos sujeitos da pesquisa com as minhas organizações e improvisos, percebi que existem limites de plausibilidade, daquilo que pode ser interpretado sob a luz das experiências dos praticantes; e aquilo que podem ser apenas conjecturas direcionadas para positivismos ou preconceitos de variados tipos. Aprendi, aos poucos, o árduo trabalho de alcançar uma ética necessária, para que houvesse transparência naquilo que se refere às fontes utilizadas, evitando “folclorizações” nas categorizações utilizadas para analisar a Novena de terno, as “formas orais” do coco e os relatos dos sujeitos que as praticam. No mais, considero que os estudos de performance são meios que possibilitam formas de aliar as características sociais e históricas das expressões culturais com suas características poéticas da oralidade.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. São Paulo. Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins, 1959.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Editora Martins, 1974.

_____. **Os cocos**. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília. INL/Fundação Pró-Memória, 1984.

ALVARENGA, Oneyda; ANDRADE, Mário. **Cartas**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ALVARENGA, Oneyda. **Mário de Andrade, um pouco**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

AMARAL, Beatriz; AMOROSO, Marta; DAVIDOFF, Maria; VALENTINI, Luiza. **Catálogo do Arquivo da Sociedade de Etnografia e Folclore**. São Paulo: Centro cultural, 1993.

AYALA, Maria. **Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX**. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados, vol.13, no.35, jan./abril de 1999.

AYALA, Maria; DUARTE, Eduardo (org.). **Múltiplos Mário: Ensaios**. João Pessoa/Natal: UFPB/Editora Universitária; UFRN/ Editora Universitária, 1997.

AYALA, Maria; AYALA, Marcos (org.). **Cocos: alegria e devoção**. Natal: UFRN, 2015.

AYALA Maria Ignez Novais e AYALA, Marcos. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.

AYALA, Ignez. **No Arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1988.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

AZEVEDO, Jimmy. **A poesia dos cocos**. In: AYALA, Maria. **Cocos: Alegria e Devoção**. Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BAUMAN, Richard. **Fundamentos da Performance**. Revista Sociedade e Estado - Volume 29, Número 3, Set/Dez, 2014.

BOSI, Ecléia. **A pesquisa em memória social**. Psicologia USP, v. 4, São Paulo, 1993, p. 277-284.

CALIL, Augusto. **Mário da cultura Andrade**. In: NASCIMENTO, Aurélio; CERQUEIRA, Lúcia (org.). **Missão de pesquisas folclóricas**: cadernetas de campo. São Paulo: Associação Amigos do Centro Cultural de São Paulo, 2010.

CARNEIRO, Edson. **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: FUNART/ INF, 1982.

CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

CHARTIER, Roger. **"Cultura Popular"**: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, nº16, 1995, p. 179-192.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência**: Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense: 1986.

DEBRAY, Régis. **Introdução à mediologia**. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

__. **Manifestos Midiológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

__. **Curso de Midiologia Geral**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Paulo: Cosac Naify. 2004.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FILHA, Edneuda. **A Novena de Terno entre o sagrado e o profano**: práticas culturais no Sítio Verdes entre 1981-2011. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em História) – Campina Grande: UEPB, 2011.

FREITAS, TIAGO. **Saberes, memórias e práticas educativas na educação patrimonial**: o coco de roda como patrimônio de Queimadas-PB. Monografia (Especialização em História e Cultura Afro-brasileira) - Campina Grande: UEPB, 2014.

GOMBRICH, Ernest. **Arte e ilusão**: Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2009.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KAPFERER, Bruce. **Performance and the Structuring of Meaning and Experience**. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward. *The Anthropology of Experience*. University of Illinois: 1986.

LÚCIO, Ana Marinho. **O mundo de Jové: A história de vida de um cantador de coco**; Tese (Doutorado em Letras) – João Pessoa: UFPB, 2001.

_____. **Amadeu Amaral e a importância do método na pesquisa folclórica**. Graphos, João Pessoa, v. 4, n. 1, p. 90-96, 1999.

MACIEL, Diógenes. **Refletindo sobre a Pesquisa em Literatura Oral**: um ensaio sobre procedimentos em processo. Revista Cerrado: Universidade de Brasília, v.22, nº 35, p. 135-152, 2013.

MACHADO, Arlindo. O Vídeo e sua Linguagem. **Revista USP**, São Paulo, n. 16, p. 6-17, 1993.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, Máquinas, subjetividades**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra**. São Paulo: Papyrus, 1998.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1992.

PARANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PINHEIRO, Livia. **Um mergulho no Palco: Implicações da espetacularização da cultura popular para a sociabilidade rural**. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Recife: UFPE, 2012.

POLLACK, Michel. **Memória, Esquecimento e Silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RÊGO, José. **Fogo Morto**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

TONI, Flavia. **A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura**. São Paulo: 1985.

VERSIANI, Daniela. **Escritas de si: a alternativa dramática**. São Paulo: USP-ABRALIC, 2008.

VERSIANI, Daniela. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

___ . Autoetnografia: uma alternativa conceitual. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 4, p. 57-72, dez. 2002.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: A literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

___ . **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

___ . **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

___ . **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Videografia

MISSÃO DE PESQUISA folclóricas: cadernetas de campo. Produção de Luis Saia. Manaus: Sonopress Rimo Indústria e Comércio fonográfico, 2010. (27 minutos). DVD, son, P&B.

UM MERGULHO no coco. Produção de Willams Lucian Belo Ramo. Queimadas: Esmeralda Produções, 2015. Arquivo digital (48 minutos). DVD, son, color.

Fontes orais captadas/totalidade da pesquisa

NOVENA DE TODOS OS SANTOS – TERREIRO DE DONA SEVERINA FERRIN

5 vídeos (MP4)– Dia 02/11/2011 – totalizando 10 minutos e 40 segundos - Sítio Verdes – Queimadas-PB (Sala de estar da casa de Dona Severina)

DOCUMENTÁRIO - UM MERGULHO NO COCO – (REstante DA CAPTAÇÃO)

5 áudios (WAVE - MP3):

Entrevista com Dona Cema – Dia 28/11/2014 – Sítio Guritiba – Queimadas-PB (Casa de Dona Cema)

Entrevista com Seu Jaime e Dona Euzinete – Dia 19/01/2015 – Sítio Verdes – Queimadas-PB (Terreiro do casal)

Entrevista com Seu Geraldo Preto – Dia 07/02/2015 - Sítio Sulapa – Queimadas-PB (Casa de Seu Geraldo e Dona Luzia)

Entrevista com Adilson Tavares – Dia 07/02/2015 – Sítio Sulapa – Queimadas-PB (Casa de Seu Geraldo e Dona Luzia)

Entrevista com Seu Serrote - Dia 07/02/2015 – Sítio Sulapa – Queimadas-PB (Casa de Seu Geraldo e Dona Luzia)

Fotografias:

Ensaio fotográfico: Mestres do grupo SCMZZ

21 fotografias – Terreiro de Seu Geraldo e Dona Luzia

Ensaio Fotográfico: Ao redor do coco

47 fotografias

19 vídeos (MP4)– totalizando aproximadamente – 1 horas e 43 minutos

Link do documentário no Youtube: <https://youtu.be/tQ1orroza8w>

NOVENA DE SÃO SEBASTIÃO – TERREIRO DE SEU JAIME E DONA EUZINETE

1 áudio (WAVE - MP3):

Sequência de captação da novena de São Sebastião – Totalizando 2 horas, seis minutos e cinquenta e seis segundos. Dia 19/01/2018 – Sítio Verdes – Queimadas-PB (Terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete)

Sequência de captação da novena de São Sebastião – Dia 19/01/2019 – Sítio Verdes – Queimadas-PB (Terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinete).

18 vídeos (MP4) – Totalizando 13 minutos e 24 segundos - Dia 19/01/2019 – Sítio Verdes – Queimadas-PB (Terreiro de Seu Jaime e Dona Euzinte)

NOVENA DE SÃO SEVERINO DO RAMO E SÃO SEBASTIÃO – TERREIRO DE SEVERINO CLEMENTINO E GENILDA CLEMENTINO

1 áudio (WAVE - MP3):

Sequência de captação da novena de São Severino e São Sebastião. Totalizando cinquenta e quatro minutos e quarenta segundos. Dia 19/05/2018 – Sítio Barriguda 3 – Queimadas-PB (Terreiro de Severino Clementino e Genilda Clementino (Falecidos).

Fotografias:

16 fotografias

CONVERSA COM SEU JAIME E DONA EUZINETE ANTES DO CHURRASCO COM O GRUPO SCMZZ NO TERREIRO DE SEU JAIME E DONA EUZINETE – SÍTIO VERDES
3 áudios – Dia 29/09/2018 – totalizando 29 minutos e 36 segundos.

CONVERSA COM DONA EUZINETE E CÉLIA DE SEU TIMBA – CASA DE DONA CÉLIA – RUA ODILON ALMEIDA.
2 áudios – Dia 14/08/2018 – totalizando 32 minutos.

OBSERVAÇÃO: Todo o material é digital (MP3, MP4 e JPEG) e está disponível nos DVDs que acompanham este material impresso – Totalizando aproximadamente: 23 gigabytes.

ANEXOS

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DO USO DE REGISTROS E INFORMAÇÕES

Nós, membros do grupo/comunidade Samba de Coco Mestre Zé Zuca/Campo Comprido, Sulapa, Verdes e Centro da cidade de Queimadas-PB, declaramos que em reunião realizada no dia 10 do mês de julho de 2017, fica AUTORIZADA a utilização dos registros visuais, sonoros e textuais, realizados pela comunidade e pelo pesquisador/representante: Willams Lucian Belo Ramo.

Fica ainda autorizada, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos de veiculação de registros e informações, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Por esta ser a expressão de vontade coletiva, autorizamos o uso acima descrito sem que nada haja a ser declarado a título de direito conexos à nossa imagem ou a qualquer outro, e assinamos a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Seguem as assinaturas e digitais dos 17 integrantes do Grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca, presentes na referida reunião:

1.Nome: Antônio SEVERINO DE SOUZA	
RG: 3383900	Órgão emissor: SSP.
Data de Nascimento: 20/01/1923	CPF: 461.666.617-20
Assinatura: Antônio Severino de Souza	

2.Nome: IRACEMA MARIA DA CONCEIÇÃO	
RG: 2.237.604	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 05/09/1927	CPF: 026.614.984-78
Assinatura:	



3.Nome: MARGARIDA BATISTA DOS SANTOS	
RG: 417.795	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 16/06/1959	CPF: 684.615.267-91
Assinatura: Margarida Batista dos Santos	

4.Nome: José Jaime Cosmo dos Santos	
RG: 3.295.381	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 04/01/1956	CPF: 395.184.854-53
Assinatura: José Jaime Cosmo dos Santos	

5.Nome: MARINETE RODRIGUES DE LIMA	
RG: 825.461	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 12/02/1948	CPF: 262.812.284-72
Assinatura: *MARI NETE RODRIGUES DE LIMA	

6.Nome: MANOEL VICENTE DA SILVA	
RG: 1.144.374	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 06/09/1965	CPF: 522.070.164-20
Assinatura: *MANOEL VICENTE DA SILVA	

7.Nome: ADILSON TAVARES DA SILVA	
RG: 2990157-PB	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 23/10/1983	CPF: 049.931.854-48
Assinatura: Adilson Tavares da Silva	

8.Nome: MANOEL SEVERINO DA SILVA	
RG: 959.705	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 25/02/1964	CPF: 569.915.334-91
Assinatura: *Manoel Severino da Silva	

9.Nome: MARIA JOSÉ SILVA DE SOUZA	
RG: 1735527	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 20/06/1947	CPF: 714.460.444-91
Assinatura: *Maria José Silva de Souza	

10.Nome: ADRIANO DA SILVA NASCIMENTO	
RG: 3185147	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 15/01/1985	CPF: 080.762.384-98
Assinatura: Adriano da Silva Nascimento	

11.Nome: SEVERINO GOMES DA SILVA	
RG: 848.865	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 08/09/1953	CPF: 854.329974-87
Assinatura: Severino Gomes da Silva	

12.Nome: JOÃO VITORINO DE ANDRADE FILHO	
RG: 391.193	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 20/05/1951	CPF: 554.320.264-49
Assinatura: João Vitorino de Andrade Filho	

13.Nome: JOSÉ SEVERINO DO ESPÍRITO SANTO	
RG: 848.876	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 10/04/1939	CPF: 006.417.987-76
Assinatura:	



16.Nome: LUZIA RITA DA SILVA	
RG: 2.322.908	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 17/12/1959	CPF: 028.418.964-20
Assinatura: Luzia Rita da Silva	

15.Nome: MARIA OLÍVIA HENRIQUE	
RG: 880.267	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: 07/04/1957	CPF: 980764344-91
Assinatura: Maria O. Henriq. em e	

17.Nome: <i>GERALDO FRANCISCO DO NASCIMENTO</i>	
RG: <i>239.6995</i>	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: <i>11 / 06 / 1952</i>	CPF: <i>029956414-22</i>
Assinatura:	



14.Nome: <i>MARGARIDA BATISTA DOS SANTOS</i>	
RG: <i>417.795</i>	Órgão emissor: SSP
Data de Nascimento: <i>16 / 06 / 1959</i>	CPF: <i>684.615.267-91</i>
Assinatura: <i>Margarida Batista dos Santos</i>	

OBS: Só serão válidas as assinaturas de pessoas maiores de 18 anos.

TRANSCRIÇÕES DOS RELATOS

ENTREVISTA PARA O DOCUMENTÁRIO - UM MERGULHO NO COCO; 29/11/2014 - TERREIRO DE DONA CEMA - SÍTIO GURITIBA.

DONA CEMA:

Posso falar? Posso falar? Pois eu sou Iracema Maria da Conceição. Nasci no sítio Verdes, filha de Maria Aiga da Conceição [Olga]. Pai, Severino Zuca de Souza. Vó [avô], Manuel Severino de Souza. Vó [avó], Sebastiana Maria da Conceição. Irmão [Zé Zuca] José Severino de Souza. Só isso?

WILLAMS:

Quem foi Zé Zuca?

DONA CEMA:

Quem é compadre Zé Zuca? Meu irmão querido (risos), filho de Maria Aiga. Compadre Zé Zuca, irmão da minha estimação.

WILLAMS:

Aí sua mãe era daqui? E seu pai era de Pernambuco?

DONA CEMA:

Pai era pernambucano e mãe era paraíba. Pai era de Vicência e mãe aqui de Queimadas, do município de Queimadas, né? Nascida de criada, sítio Verdes.

WILLAMS:

Aí a senhora foi pra Pernambuco e voltou?

DONA CEMA:

Fui com idade pra Pernambuco de sete anos e voltei com idade de quinze anos. Pra um terreno de uma cidade chamada Orobó, de Umbuzeiro a baixo.

WILLAMS:

A senhora já voltou dançando coco?

DONA CEMA:

A gente aprendeu a dançar coco, meu filho, com idade de cinco anos. Pai já botava a gente pra dançar. O pessoal tocando, a família dele e pai botava a gente, os filhos pra dançar. Aí aprendemos Através das mães da gente, das tias. Não era ciranda não, sabe? Era novena. Quando findava as novenas, ia dançar no pé da bandeira. Amanhecia o dia, dançando.

WILLAMS:

A senhora tocava com Zé Zuca, nas novenas?

DONA CEMA:

Não, nas novenas a gente não tocava não. Quem tocava era o terno. O povo de Neco Tavares, Zé Orotório, que vinha para as novenas. Aí quando afindava as novenas, as mulheres rezavam, aí o pessoal dançava na bandeira, arrancavam a bandeira e dançavam até o dia amanhecer. A família da gente mais velha. Aí aprendemos a dançar com idade de cinco anos. Pai acostumou a gente a dançar, ai gente foi se acostumando, se acostumando, até hoje.

WILLAMS:

E a senhora aprendeu a tocar com quem?

DONA CEMA:

Com compadre Zé Zuca. Compadre Zé Zuca, botava eu com a caixa, “é assim, comadre Cema. Pra tu me ajudar, mulher!”. Aí quando ele tava com a munheca doendo, eu pegava na caixa e ele no ganzá. E assim, a gente tocava a noite todinha. Nas caieiras. O povo queimava tijolo, chamava a gente e a gente amanhecia o dia. Comício, dancemos muito aqui em Queimadas, com compadre Zé Zuca tocando, na frente da igreja. Compadre Zé Zuca era muito querido, morreu porque deu aquela trombose nele. Aí desprezemos, a caixa. Desprezemos não, ele me deu aquela caixa. Ele disse: Olha comadre, tava já morrendo. Quando eu morrer essa caixa é tua. Tá certo compadre. Eu morava no sítio Cavaco, em Boqueirão acima. Tomando conta do sítio do dono daquela empresa, Rio Doce [frota de ônibus]. Passei nove anos trabalhando para Seu Beto, dono daquela coisa. Aí quando compadre Zé Zuca adoeceu na Sulapa [sítio vizinho do sítio Verdes], Aí eu deixei esse menino aqui, José, tomando conta e desci pra tomar conta dele. Só saí de lá quando ele morreu aí ele disse: Comadre, eu vou te fazer um pedido, comadre Cema, Quando eu morrer, a caixa e o ganzá é teu. Não dê a ninguém, minha comadre. Tá certo compadre Zé Zuca!. Mas eu achei pesado, na hora que a gente saiu do enterro, com o caixão dele, de pegar a caixa e sair com ela. Num é meu filho? Era um absurdo, né? Aí eu deixei, quando foi com uns oito dias, desci de boqueirão, vim buscar a caixa, quando chegou cá, a malvada tinha vendido. A mulher dele, essa caixa dele tá no catolé, eu não vou em uma novena que aquela caixa tiver tocando, que eu não vou não. Porque eu já botei duzentos nela, mas não tem jeito. O cara não vende não. Mas eu ainda pego aquela caixa de compadre Zé Zuca. Antes de morrer ainda pego. Caixa dele veio do Rio [de Janeiro]. Mas a mulher, quando eu cheguei, comadre, vim pegar a caixa que compadre Zé Zuca me deu. Mas comadre, pois, o menino não vendeu a caixa tua. É, tem mais o que o fazer né? Mas ele não vende não. Toró, ele diz Toró.

WILLAMS:

Aí Dona Cema, quando a senhora era novinha, como era o coco de antigamente? Ele era só na novena ou ele tinha...

DONA CEMA:

Não, no tempo da novena, a gente não dançava não. A gente dançava depois que rezasse, né? A gente dançava. Mas era o terno, não era o coco não, cantava coco nas novenas não. Cantava aquelas peças, que nem Brás, ali do Cassio Cunha Lima [bairro de centro Queimadas]; Brás tocava novena, esses samba de coco da gente, ele levava no pife [pífano], Brás, mas não canta, coco. Canta coco não. Em novena não. Toca lá em Jaime porque, compadre Geraldo vai e quem canta é compadre Geraldo, mas nesse tempo não esse negócio de coco na novena não, terno. Aí o povo dançava, Brás tocava naquele pife. Aí depois, o ano atrasado que Brás era vivo, quando Brás ia jantar, aí eu pegava na zabumba, lá pra não ficar parado. Acabava que Brás se acostumava. Eu digo, não Brás, não é eu que tou ganhando dinheiro não, cachorro da mulesta. Vem pegar em tua caixa e ele pegava. Mas é diferente. Compadre Geraldo toca, naquela caixa grande, zabumba e no pife. As ciranda de compadre Zé Zuca, essa ciranda da gente não levava pife nem nada não, meu filho. Só era cara cachá [reco-reco], ganzá e a caixa. Somente. Mas esses negócios de compadre Geraldo, é terno. Aquela caixa de compadre Geraldo é de terno, foi de um terno que um cara morreu e vendeu a ele. E o que veio de lá, também é terno, o que veio de Brasília é terno, porque veio prato, veio pife, disse que veio ganzá. Mas não me mostraram o ganzá não, mostraram a caixa e a zabumba grande mostraram a gente. Uma túia desse tamanho assim, tá lá. Eu já bati em Campina pra ver se eu acho um Ganzá, mas... compramos um ganzá, Marinete comprou um ganzá. Presta não, Mas não dá tom não, porque é de aroeira. A gente bota um, eu botei uma meia quarta de chumbo dentro, mas não dá a tacada não. Não dá pra coisar não. Aí ficou perdido. Tá Marinete, levemos pra Fortaleza, quando chegamos lá botamos e foi perdido. Coisa não, só dá se for um ganzá daquele coisa de depósito. E é assim, esse negócio de ciranda, é diferente de terno.

WILLAMS:

A senhora poderia explicar aquela história do terno, que o povo pensava que era roupa?

DONA CEMA:

Era roupa... Porque eu tinha uma promessa pra rezar uma novena aqui nessa casa. Aí eu fiz a promessa para aquele menino dessa casa aí, filho do rapaz do botequim. Aí quando dá fé, chegou um dia e ele disse, 'mãe Cema, a promessa que a senhora fez eu não vou pagar, do jeito que a senhora fez não'. Eu disse, porquê meu filho? 'Porque eu não vou de terno e gravata não. Eu digo, meu filho... não é roupa não, o terno é a zabumba. O povo aqui não sabe coisar umas novenas rezadas não, meu filho. Aqui não sabe não. Porque, a gente bota o santo ali, trás no andor pra aqui né? Aí já a bandeira bota ali, na casa daquela outra e bota a bandeira aí, pra subir a bandeira. Aí eles pensando que a promessa que eu fiz, foi pra ele pagar de terno, de roupa de terno, de gravata. Eu digo, é não malvado. É o terno que vem tocar. Pois é, eles não sabe coisar não. O povo daqui não sabe tocar uma novena de terno não.

WILLAMS:

Aí o terno é a caixa?

DONA CEMA:

É a zabumba. Aquela zabumba grande de compadre Geraldo. O terno de Geraldo, não sabe? Do jeito que compadre Geraldo toca. Porque num tem os pratos, a flauta, num tem tudo? Pois pronto, o terno é aquele. Agora o povo pensando que o terno era roupa. Eu digo, é não Jailson, não é tu que vai se vestir de roupa não, doido, é o terno que vai tocar. Tu num vai pagar o terno? 'E é mãe Cema?' Eu digo, eapois? Cachorro da mulixa! Tu num mandasse eu fazer a promessa pra tu pagar? E eu num fiz? Tu num dissesse, 'pode fazer a promessa'. Porque foi assim, ele trabalha de noite, pro lado de Campina. Aí no dia que foi fazer um exame, esses exames pra lá, aí deu uma dor. Ele chegou lá em casa da rua, menino chegou morto, morto mesmo. Chegou da cor disso aqui, caiu e ficou lá por morto. Aí pegamos ele, colocamos na cama do rapaz Pirocha [filha mais nova]. Aí, eu fiz um chá de anador pra ele e ele fez uma promessa pra Nossa Senhora Aparecida, que Nossa Senhora não deixasse, tirasse aquela dor daquele rapaz, que ele botava uma novena de terno aqui, que ele buscava Nossa Senhora nos braços dali. De andor não, pra ele trazer nos braços. Rezar a novena dela, sair da casa de Dona Luivinha. Aí, não passou, botemos ele na cama, com poucas horas ele botou pra suar. Até hoje!

Essa dor desapareceu. Aí eu tava dizendo, Jailson, tu cuida em pagar tua promessa. Ele disse, não mãe Cema, agora só quando tiver de férias pra pagar a promessa. Agora ele pensando que o terno era pra ir de terno, de blusa que nem um pastor. Ele pensando que era assim.

WILLAMS:

Aí Dona Cema, a sehora já tocou coco onde tanto?

DONA CEMA:

Ah meu filho, toquei em muito canto. Toquei em muito canto. Se for contar os coco que eu mais compadre Zé Zuca, de Zumbi a Cabaceiras, todo canto que a gente ia... Agora mesmo [refere-se ao Grupo Samba de Coco Mestre Zé Zuca], já andemos muito meu filho, andemos muito... Já fui por Cabaceiras, João Pessoa, aquela rua que tem lá perto de Caruaru [palavra incompreensível], Areia, Sertão, já batemos em todo canto. Recife, já batemos em todo canto.

E vamos andar meu filho, agora que vai se andar. Porque disse que tem uma corrida pra gente ir pagar em São Paulo, pra gente ir de avião. Teve um rapaz que estorou-se todinho, com medo. Eu disse a ele, o nome dele, sabe o que vai fazer, aí ele, 'o quê, sua peste?', eu digo, que vamos fazer uma calça pra tu. Nós vamos cortar um saco de nylon, fazer uma cueca pra tu, porque se tu cagar no avião fica dentro do saco. Mas esse homem deu a mulesta com a gente, dá a gangrena! Ele quase morria no caminho, ficou branco branco branco, quando chegou em Recife, quando peguemos o avião, fomos no ônibus daqui, peguemos o avião de João Pessoa pra Recife e de Recife pra Fortaleza. Pronto, ele foi bom, mas o quê meu filho!? Quando chegou, lá o rapaz quase morria, quase morria mesmo, tomou a fala, tudo! E quando chegou aí no Catolé, pia cada um caroço que saiu nele. Agora eu disse que quando for pra São Paulo, tem que o povo botar ele na frente de ônibus e a gente ir de avião. Porque ele não anda mais não. Mas eu mango[rir] dele,

mas ele se zanga, dá a gangrena com a gente. Eu digo, mas é fácil menino, corta, a gente faz um calção assim pra tu ó, quando acabar faz uma camisinha pra tu e tu vai, quando chegar lá é só jogar no mato. Ele dá a mulesta com a gente.

WILLAMS:

A senhora me contou uma vez, a história do lugar que a senhora foi, na praia, que vocês tocaram na praia...

DONA CEMA:

Aquilo ali é macumba meu filho, aquilo não é ciranda não. Uma caixinha aquilo, uma caixinha ali, outra ali, outra ali e quatro mulheres batendo. Só batendo na caixa e era, úi úi úi [sonoridade do coco]. Aí chegamos, a gente subiu pro prédio, lá pra cima, jantamos, trocamos de roupa e descemos. Nada de chegar na praia. O rapaz que estava tomando conta era Paulo. Cadê Paulo? Chega nessa praia hoje não é? 'Chega Dona Iracema'. Quando deu fé, chegamos e de longe, era uma roda de coco que dava dois terreiros desse. Chegamos lá e tava o povo: úi, úi, úi [interjeição ainda mais aguda] e elas batendo na caixa. Eu digo, ô Paulo, isso num é macumba infeliz. É uma macumba e forte! Aí a gente foi e disseram, o coco da gente daqui é assim. E eu digo, e é é? Aí dançaram, dançaram, dançaram, dançaram, a gente lá, fiquemos tudo em pé. Eu digo, é macumba. Aí fizeram, um salãozão que fizeram pra gente dançar, bem pertinho da praia que a água batia aqui assim. Pra gente dançar três coco de roda, só. Duas de coco de roda, dois de márgui [mergulho] e duas cirandas, cá em baixo, no pé da praia. Aí depois subimos, Adilson mandou a gente subir, subimos. Quando chegamos lá, entregaram a caixa, lá eu não dancei não, me entregaram a caixa, pra tocar mais compadre Zé Zuca, compadre Geraldo. Aí fizeram a roda de coco, aí Adilson, entregou o papel ao rapaz, o rapaz subiu. Falou pra eles, 'agora, já se apresentaram, quem vai se apresentar agora é o coco dos Verdes, município de Queimadas, Mestre Zé Zuca. Aí pronto, aí peguemos. Aí fizeram uma roda bonita, roda de coco dos meninos da gente e eles por de trás com outra assim. Mas ficaram tudo doido, doido, nunca disse que tinha visto um coco daquele, nunca! Aí um rapaz me chamava, uma meninas diziam: 'É eu? -Não, É eu? -Não'. Aí eu disse é eu? Eu tava tocando na caixa. Aí eu disse, é eu moço? 'É a senhora mesmo, faça um favor'. Aí descí, entreguei a caixa ao menino de compadre Geraldo e descí. Quando cheguei, ele disse: 'posso tirar um retrato mais a senhora?' Pode! Tiremos, ele disse: 'Agora eu quero fazer uma pergunta senhora'. Eu disse, pode perguntar. 'Aquele coco que a senhora tirou primeiro, que coco é aquele?' Eu digo, é coco de roda, rapaz. 'E aquele outro que a senhora tirou?'. Eu digo, de márgui. 'E aquela outra por derradeiro'. Eu disse, ciranda. Aí eles gravaram. Disse, tá, uma coisa muito bonita, uma coisa que a gente nunca vimos nesse mundo de meu Deus. Eu digo, pois... pro senhor saber. Aí pronto. Aí eles foram mais a gente no avião. Agora tem que pagar esse coco que eles vieram dançar com a gente cá. Disse que é pra gente ir pra São Paulo, tem outro pra ir pra Brasília. Pois é bonito! Em Recife? Mais vish Maria, o povo quase endoidecia. A gente foi dançar na praia de Tamarineira. Eu disse, a gente somos doido é? De dançar na praia de Tamarineira. Fomos dançar nessa praia. Mas lá foi bom demais, lá foi bom. Mas também não ficou ninguém. A gente botamos tudo, o pessoal de lá, botamos tudinho. Quanto mais chegava gente, chega era assim. Era chegando e gente jogando na roda. Mas deram dentro visse! Dançaram que nem a mulesta. Saímos de lá era três horas. Mas esse coco tá longe, esse coco da gente. Agora porque eles nunca viram, o samba do jeito da gente não. É diferente. E aqueles deles é macumba. Eles não sabem coisar coco de roda não. Nunca viram!

WILLAMS:

Seus filhos sabem dançar o coco?

DONA CEMA:

Sabe.

WILLAMS:

A senhora que ensinou?

DONA CEMA:

Eles aprendem. Eu não ensino não. Esse menino, Adilson que tá ensinando. Adilson é quem chega assim nas cirandas, Adilson que bota. Aquele neto meu. Tsk, as filha da neta de compadre Antônio. Elas dançam! Elas dançam bonito. Não é bem nós que ensina não. Elas que pegam o rumo do coco né? Aquilo vai pela tacada da caixa né? Pela tacada da caixa nego aprendeu, meu filho! Buiu, aprendeu com quem? Com a gente. Socorro, irmã [filha] de Tião. Botemos Socorro dentro... Tira a chinela, a alpercata do é minha filha. O sapato de salto alto. Você agora vai entrar dentro de um coco. Socorro deu dentro rapaz. Do coco, aquilo ali aprende, meu filho. Agora eu vou mandar os meninos falar. Quando Adilson chegar. Eu vou mandar Adilson falar. Porque os meninos puxam muito na perna. Porque os menino dos Verdes puxam. Aí eu vou mandar Adilson falar que quem quiser entrar no coco de magúí [mergulho]; se eles não falar eu vou falar – que eles reparem o coco daqui, de magúí, como é que os meninos dançam. Quem cair, pra não se zangar. [pausa] Pode torar perna, pode torar braço, pode torar a gangrena. Lá na gente é assim, caiu, caiu, bate a poeira e levanta de novo. Eu vou falar, mandar Adilson falar que todo mundo querendo entrar, pode entrar no coco de roda, no coco de márguí. Agora quando os meninos puxar na perna, não se zangue não. Bateu a poeira, levantou, vai em cima! É bonito rapaz... Tá, eu acho mais bonito o coco de márguí do que o de roda, eu acho. Tu vai ver Margarida que tem ali, dançando. Já visse ela dançando? Se tu ver o presepe, tu vai rir que vai morrer. Ela pega na saia assim... eu não sei como aquela mulher não cai no coco de márguí. Eu disse, Margarida, os meninos gosta puxar na perna. Mas pronto, pega a gangrena, a bicha é ligeira na perna. E ela vem, que ela é de dentro da ciranda. Mas se cair não dá pra quebrar a perna aí não, porque é muita areia.

WILLAMS:

Aí Dona Cema, tem música pra cada tipo de coco?

DONA CEMA:

Tem meu filho. Porque o coco de márguí é um né? O coco de roda é outro. E a ciranda é outro.

WILLAMS:

Aí qual a diferença que tem entre eles três?

DONA CEMA:

É porque é diferente. Porque ciranda, é diferente e o coco de roda, de márguí é diferente do coco de roda. Porque, olhe, repare:

Eu dei um beijo em carminha
 Dei outro na irmã dela
 De baixo do cafezeiro
 Apanhando café com ela
 Esse aí é coco de roda. Já o de márguí é outro:

Babuleta deu na fulô

Babuleta deu...

É diferente meu filho. E a ciranda é diferente né? Agora compadre Zé Zuca aprendeu desde pequenininho. Ele inventava. Quando tirava. Ele pegava um gato, matava o gato. Quando acabava tirava o couro, botava pra secar o couro daquele gato. Quando acabar ele fazia... ele mesmo foi quem inventou. Uma rodinha de tambor. Ele tirava aquele pedaço de tambor assim, rapava bem rapidinho e depois fazia aquela taboa. Quando acabar, pregava de prego. Quando acabar ele encaixava aquela caixinha. Caixinha aqui assim. Ele mesmo, dá cabeça dele que ele via no Pernambuco. Aí ele foi batendo e batendo e foi aprendendo e foi aprendendo. Até que ficou coquista. Era assim, compadre Zé Zuca. Aí depois com comadre Roxinha. Depois que ele já estava

rapaz feito, foi que a Maria Roxinha em Vicência, em Machado. A gente foi dançar um coco lá em Machado, lá em São José. De Machado a baixo. Aí quando chegou lá, essa Maria Roxinha, parece que não sei de onde veio não. Oh menina dançadeira, infeliz! Ela botava uma garrafa, assim, na cabeça. Dançava que a garrafa fazia assim e não caía. Aquilo que era uma infeliz. Aí compadre Zé Zuca, aprendeu muito coco com ela, muito. Não sei de onde aquela dana era não.

WILLAMS:

Oh Dona Cema, aí a senhora já tocou na novena de terno? Ou só homem que toca?

DONA CEMA:

Não, toco não. Tem dois instrumentos que eu não toco. Pelejo e não aprendo, é tocar naqueles pratos. Eu pelejo e não toco nada. Agora eu tenho uma sobrinha que naqueles prato é o cão, visse. A tal da pretinha, uma danada desse tamanho, assim. Mas é o diabo naqueles prato. E eu pelejo. Vou, mas não tem jeito não de levar não. E nem baião de ciranda. Baião de ciranda da a gangrena e eu não aprendo. Porque o baião de coco de roda márguí é um e o de ciranda é compassado. Do jeito que canta a ciranda é que a gente leva na caixa. Já José, toca. Aquela danada que tá ali, toca. Não sabia não, José ensinou ela ainda agorinha e a peste pegou. Levou e sustentou, a condenada. E eu pelejo e não tem jeito. Não tem jeito não, de tocar ciranda não toco não. Não sei tocar não. Eu roo! Eu fico bestinha com as meninas tocando ela. Mas não tem jeito não.

WILLAMS:

A senhora poderia falar pra gente como era Zé Zuca? Se ele era brincalhão...

DONA CEMA:

Era meu filho, aff. Compadre Zé Zuca era muito querido. Só chamava com todo mundo de filhinho. Todo mundo era filhinho pra aqui, filhinho pra acolá. Todo mundo adorava aquele homem. Eu não sei como era uma criatura daquela não. E morreu assim, tocando. A mulher lá deitada e ela tinha um menino aqui assim. 'Oh Aguinaldo!' Aguinaldo, 'O que é papai?' 'Pega o ganzá e vamos cantar um coco. Parece que ele tava adivinhando. Eu morava nesse tempo, em Boqueirão. Aí disse, que ele saiu pra sala, sentou-se num tamborete. O filho no outro. 'Pega o ganzá Aguinaldo'. E pegaram de cantar um coco eles dois. No que ele tava cantando deu a trombose. Deu a trombose. Aí mandaram me dizer, eu vim. Quando chegou cá, ele disse: 'É minha comadre, tou acabado. A infeliz da coisa me pegou-me. Eu digo, mas tu vai ficar com compadre. Tomou a fala dele, depois levaram pra Campina, deram injeção. Ficou bom. Ainda cantou uma ciranda, no sítio Verdes. Foi a ciranda que ele cantou por derradeiro. Parece que foi uma coisa mesmo. Sei não. Eu não gosto nem de passar naquela casa que compadre Zé Zuca adoeceu. Parece que foi uma despedida que ele cantou, assim, no meio da rua, assim. Ele cantou a ciranda, quando foi no outro dia adoeceu. Ave Maria, compadre Zé Zuca era muito querido. Querido de todo mundo, de todo mundo. Ele era um homem que bebia, mas ele nunca foi homem de estranhar com ninguém, com ninguém, ninguém. Não sei não como era um homem daquele não. Compadre Zé Zuca acabou-se tão novo. Mas essa doença quando dá num. Ele morreu uma banda, ele dizia. A gente espiava ele toda noite. A gente se deitava aquele monte de mulher no encerado, ele dizia assim: 'Comadre Cema!' Que é compadre? 'Deita aqui mais eu.' Eu me deitava, aquele monte de mulher no encerado e eu botava meu braço assim, e ele se deitava no meu braço. Aí quando ele agarrava no sono, eu tirava meu braço, escapolia e ia embora pra onde tava as meninas. E ele metia os pés. 'Comadre Cema, covarde! Mas tu sois covarda, comadre Cema. Pois tu deixasse eu só dormir pra sair, num foi? Pera aí que eu vou cair em riba de você!' Tu não tá danado não! 'Eu vou cair em cima de vocês!' E os outros, espiando pra ele. Ele estava muito mal, mas o povo tudo jogando sinuca, sueca assim. Ele fazia, de um lado dele era morto, a que ele fazia com a perna boa? Ele saía, saía, saía, quando acabava, chegava na parede assim. Pow! Caía em cima da gente, quando acabava dizia: 'Caía ou não caí?' Aí Bil Novo, que era o irmão mais novo da gente: 'Pia compadre Zé Zuca como é sabidinho. Cadê que ele caiu em cima da gente? Caiu em cima das mulher!' Ele disse: 'Porque mulher é mais quente!'. Aí lá vai o povo pegar ele e botá-lo

na cama. Era assim, quando ele cismava de fazer uma coisa. Eu disse, tu não vai cair de novo não, Compadre Zé Zuca! Apois tu não quer vir deitar mais eu não, comadre Severina venha! Aí comadre Severina ia [irmã mais nova]. Quando ele agarrava no sono, comadre Severina corria, aí ele se zangava. Quando ele se zangava e caçava a gente e não achava. E era assim, compadre Zé Zuca, Ave Maria!

WILLAMS

Fora Zé Zuca, a senhora tem quantos irmãos?

DONA CEMA:

Fora compadre Zé Zuca, só tem. Mãe quando morreu deixou oito filhos. Quatro mulheres e quatro homens. Deus já tomou conta de dois e tem dois. Tem compadre Antônio aí [vizinho nessa época] e compadre Abdias no Rio [de Janeiro]. E as mulheres tem quatro. Ninguém sabe quais é as quatro que vai. As quatro tá interada, mas os homens já foi embora dois. Tem eu, comadre Severina, Comadre Maroquinha e Toinha. Comadre Severina é a mais velha, mas é a mais que tem saúde é comadre Severina.

WILLAMS:

Ela dança no coco, Dona Severina?

DONA CEMA:

Ela é a principal do coco. Ela vem. Compadre Antônio. Diz compadre Antônio que ficou delas chegarem, antes dos outros virem. Elas vinham, na frente pra poder os outros virem atrás. Comadre Severina e as outras lá dos Verdes. Eu sei que Adilson vem com elas. Mas elas vem tudo no carro de Afonso.

WILLAMS:

Onde foi que a senhora conheceu o seu marido, Dona Cema?

DONA CEMA:

Lá nos Verdes. Ele era compadre de pai e quando mãe morreu, ele espiava pra mãe toda noite. Mãe já morrendo. Ele era casado com o povo dos Tavares. Dois irmão que casou-se com duas irmãs. Aí, Neco Tavares, do Olho d'Água. Era Zé Mendonça, Manuel Mendonça e uma mulher chamada Justina, irmã dele. Esse povo do brejo de Jaboação. Esse brejo é pro lado de Caruaru. Pra aquele mundo. Aí casou-se aí no Olho d'Água. Aí foi que a mulher morreu e ficou. Eu me casei com ele no ano de quarenta e sete. Casei por ignorância. Só me casei por causa de covardia de Bil Novo. Pra Bil Novo não dar uma pisa n'eu, o bichinho. E num me arrependi de ter casado com o velho não. Aquele velho era muito bom pra mim. Esse homem nunca teve ciúme de mim. Esse homem nunca empatou. Eu saía mais compadre Zé Zuca e ele dizia: 'Mas vocês tão com uma sede de samba da mulesta né?' Eu dizia, oh Zé Mendonça. A gente amanhecemos o dia, o povo lá da ciranda não deixava a gente sair bem cedo, sem tomar café. Tinha vez que a gente chegava de nove horas, pra dez horas em casa. E ele não se zangava não. Eu saía com compadre Zé Zuca pra todo canto.

WILLAMS

E ele também dançava coco?

DONA CEMA

Dançava, ele era coquista. Ele cantava coco. Esse povo de Alagoas são tudo são coqueiro. Dança que é danado.

WILLAMS:

A senhora teve quantos filhos?

DONA CEMA:

Agora mesmo eu só tenho três. Dois homens e uma mulher. E tem nove no céu. Tem nove que Deus levou. Nove anjos e dois rapazes. Vai fazer três anos que Severino morreu em Boqueirão. Depois de uma operação. Quem acabou de matar ele foi um relâmpago. Ele tinha platina numa perna. Deu um trovão tão grande aqui. Eu tinha chegado da feira. Ele trovão foi tão grande que abalou assim a terra. Oxi, ele tava operado. Ele tinha platina na perna direita dele. Severino. Aí ele tava operado em cima da cama. O relâmpago pegou, aí desceu assim ó, vúp! Pegou na perna dele e jogou assim ó. Também quando jogou, ele ainda chamou um nome. Disse: 'Você vem com a mulesta?' Aí a mulher terminando uma galinha, disse: 'O que foi Severino?' Ele disse: 'Esse cachorro da mulesta me pegou-me.' Oxi, supapou a perna dele que foi em cima. Também, daqui pra cá, caiu o couro todinho. Ficou preto, preto, preto. Caiu o couro e aonde a platina era assim, a platina assim por dentro. Furou um buraco assim. Com dois dias ele morreu. Perna pretinha.

WILLAMS:

Mas tudinho dançava coco, Dona Cema?

DONA CEMA:

Tudo. Todo menino meu dançava. As meninas, as netas. Aquela que tava dançando ainda agora ali. Tudo é neta. Essas peste tudo canta, tudo elas canta, dança. Acostumadas.

FIM

TRANSCRIÇÃO DA CONVERSA COM SEU JAIME E DONA EUZINETE - DIA: 28/10/2017 - SÍTIO VERDES, QUEIMADAS-PB.

WILLAMS:

(...)O que eu tou pretendendo estudar. Porque assim, eu continuo estudando lá na UEPB. Só que dessa vez não é pra filmar. É só pra estudar as músicas, o que vocês cantam [performam]. Mas tem uma hora do coco, que ao meu ver é uma das horas mais importantes da novena. Que eles cantam a roseira né? Aí eu queria conversar com o senhor. Como o senho ... São 36 anos de novena né?

SEU JAIME:

36 anos, né.

WILLAMS:

O senhor lembra o ano que começou?

SEU JAIME:

O ano, eu passei 36 anos mesmo.

WILLAMS:

Em trinta e seis anos, muita coisa mudou né? O senhor morava aqui num tempo que não tinha nem energia.

SEU JAIME:

É, tinha só até ali só. Aí morei aqui muitos anos sem energia. No tempo que tião era prefeito, fez até ali em Zé Pereira. Aí fez até ali, aí ficou Capoeiras [incompreensível]. Aí ficou por lá. No outro ano, faz manutenção. Aí eles terminaram e completaram Verdes com Capoeiras.

WILLAMS:

O senhor lembra como era a novena no tempo que não tinha energia.

SEU JAIME:

Não. Eles usavam lampião e candeeiro. Um candeeiro assim de dois bicos. Botava uns candeeiros assim, de óleo. O óleo que vinha era quadrada, aqui é quadrada. Aí ele furava o lado da lata, aí colocava o bico no candeeiro. Com dois bicos assim, um pra lá e outro pra cá. E eu fiz muita festa aqui, na frente aqui, com lampião. Bráulio parte fazia aí. Fazia Bráulio, fazia eu. Lampião [expressão incompreensível]. Aí acabou-se. Ia lá em Dedé Soares, tinha um posto lá na frente. De Zé pequeno pra frente um pouquinho, sabe? Dedé Soares tinha um posto ali. Era lá num velho baixo, chamava com ele Zé de Basto, sei lá. [Pausa – sobrinho de Dona Cema fala sobre a porta do bar que estava batendo].

WILLAMS:

Aí Seu Jaime, o senhor acha que melhorou depois que chegou energia. Assim, na novena. Pra o funcionamento da novena? O que mudou?

SEU JAIME:

A energia é melhor pra tudo. Pra novena principalmente. Que era tudo no escuro. Pra tirar a sorte era um problema. Que era, o candeeiro apagava. O vento. [expressão incompreensível]. A tradição do povo velho. Hoje em dia o povo novo nem procura botar a sorte. Mas o povo velho pra trás, era, tinha que vir pra ajudar na festa sabe? O santo. A despesa. Nós precisava pedir esmola. Nós precisava pedir ajuda pra festa. A minha menina aqui. Hoje casado todinho. Ela pediu até casar. Depois que foi pro Rio [de Janeiro]. Aí a gente pedia. Pedia pros Verdes, pro Olho d'Água. Pedia ajuda pras Furnas. Pedia ajuda pro Catolé. Agora quando a gente pedia, tinha muita gente nojenta. Aí dizia: 'Santo precisa de esmola não!'. Aí pro lado da Furna, tinha gente quase. Aí chegava na porta, a gente não conhece quem é. As vezes diz que não é cabra da gente. E não,

“você vá embora”. Obrigado! E assim ia embora. [expressão incompreensível] levar carão. Os evangélicos não gostam. Assim, tem uns que considera, que não liga. Siga a religião que quiser seguir. Mas tem muito católico - evangélico. Aqui perto d’eu tem um vizinho. Um vizinho meu, ele vem fazer pregação. Pode fazer aí, eu escuto. Uma vez ele passou com uma menina aqui. Disse que as imagens aí é não sei o quê... [pausa].

WILLAMS:

É proibido né? As imagens?

SEU JAIME:

Pra eles é!

WILLAMS:

É pra eles é proibido, eles não gostam não. Mas Seu Jaime, o senhor lembra quando era lá nas caieiras? Também não tinha energia né?

SEU JAIME:

Não. Fazia o fogo da caieira. O fogo clareava.

SOBRINHO DE DONA CEMA:

Era, o fogo da caieira, lembro. Clareava tudo.

SEU JAIME:

A caieira era com seis boca né isso? Seis bocas, uma de nove quarto. Fazer os tijolos pra fazer as casas. Tijolo maciço. A gente queimava os tijolos né? Aí faz o tijolo né? Aí caía no chão, fica o terreiro limpo pras casas. Aí faz a caieira ali.

SOBRINHO DE DONA CEMA:

O claro todinho, no terreirão todinho com a boca da caieira.

SEU JAIME:

E aquele fogo na boca da caieira. Um caba ali botando fogo, sabe? [expressão incompreensível, conversa paralela]. Zé Zuca vei, chamava ele sabe? Segundo pai dizia, que ele não era tão aleijado não. Mas levou uma facada ali, no alto acolá. Tinha uma reza de meio. Chavama tio Caboclo. No mês de maio, ali rezando. Aí tinha uma festa e lá pegou briga, umas encrenca, com um velho lá da Sulapa. Esse velho morreu também. Tudinho morreu. Aí pai disse que chegou lá no mata pasto, grande, de inverno, no mês de maio. Que no mês de maio chovia muito nesses tempo aqui. No mata pasto, num alto, verde, grandão. Pegaram um briga pra lá e o vei botou a faca nele aqui [perna]. Aí ele se agarrou-se com faca e tudo. Aí cortou esses nervos aqui [entre a articulação do joelho]. Aí ficou mais curto ainda, já tinha um toque na perna

SOBRINHO DE DONA CEMA:

Tio Zuca! Ele era manco de uma perna.

SEU JAIME:

Já tinha um toque, aí cortou esses nervo aqui da perna dele.

WILLAMS:

Mas, mesmo assim tocava e dançava?

SOBRINHO DE DONA CEMA:

Mas rapaz, amanhecia o dia! Pra formar a caeira, botar fogo na caieira e chamava ele.

WILLAMS

Aí depois que chegou a energia, já não tinha mais caieira?

SEU JAIME:

Não lembro mais não. Não tenho certeza não. Acho que quando chegou energia, acabou as caieiras, começou os tijolos de lajota. A população cresceu, não tinha mais espaço pra cavar terra. Porque cava sabe? Cava um palmo de fundura, terra macia. Tem lugar que dá massame[terra boa para tijolo, avermelhada]. Ai vai botando água, botando água e cavando o barro. Aí vai, com a grade, começa a juntar, passava por cima, puxa.

WILLAMS:

Então tem que deixar molhado até de noite.

SEU JAIME:

Não. O barro já curte logo de dia. Agôa [aguar - molhar], aí fica aguando ele, cortando ele, cortando ele, botando água e batendo.

SOBRINHO DE DONA CEMA:

O caba batia de manhã e pode mexer com ele só no outro dia devagarzinho.

SEU JAIME:

No outro dia corta o pé dele. Passa a faca no lado de cima.

[CONVERSA PARALELA – INCOMPREENSÍVEL]

SEU JAIME:

Eu trabalhava com tijolo, eu vou lá com a faca. Quantos milheiros é? 'Bati um milheiro ontem'. Aí corta. [parte incompreensível].

WILLAMS:

Mas o senhor já entendia né?

SEU JAIME:

Já, eu fui criado aqui. Fui pro Rio [de Jaineiro], mas fui criado aqui. Minha mãe era daí, minha mãe. [parte incompreensível].

WILLAMS:

A sua família veio de onde? Seu pai, sua mãe eram daqui mesmo?

SEU JAIME:

A família de minha mãe era de Pernambuco. Nasceu aqui parece, nasceu aqui mãe. Mas meus avôs, eram de Pernambuco. De Machado. Já a de pai era pras bandas daqui. [parte incompreensível]

WILLAMS:

Aí quando o senhor cresceu, os dois já dançavam, já faziam a novena?

SEU JAIME:

Pai fazia novena, mais rezada. Que o terno era meio carinho, porque pagava. Eu que fiz novena na casa de mãe logo. Comecei lá em mãe logo.

WILLAMS:

Então no começo não tinha a novena...

SEU JAIME:

Tinha em outros cantos aí.

WILLAMS:

Mas tinha o coco já, no final da novena?

SEU JAIME:

Já tinha. Esse coco de roda veio da novena. Vem da novena. Porque se faz a novena... novena de terno, a coisa é essa.

WILLAMS:

Tem o coco no final?

SEU JAIME:

O coco é aquela tradição que a gente faz aí. Agora, Zé Zuca só era chamado pras cirandas. Pras caieiras. O povo chamava, pra não dormir. O cabra no fogo sozinho lá, ficava lá no fogo, depois esquecia e abaixava a fervura. Aí tinha coco de roda, tomar cachaça. Aquela brejeira daquele Chico, de engenho, a gente trazia. Sabe quem é Chico? [direcionado ao sobrinho de Dona Cema]. Já morreu o velho, trazia a brejeira braba. Braba, mas era boa. Bem feita, não fazia mal. Aí escondia no pé da guarita, nas moita, podia vir alguém e roubar o litro. Isso era há muito tempo. Hoje não, a gente faz a festa e o povo fica sentado... Ninguém que mais beber.

WILLAMS:

Aí seu Jaime, aí quando chegou energia e as coisas foram mudando. O senhor lembra que foi chegando coisa. Só tinha rádio?

SEU JAIME:

Não, assim. Eu ainda botei um botequim, numa novena de terno que teve lá em seu Tim, num pátio. Naquele grupo ali [grupo escolar que fica na divisa entre os sítios Capoeiras e Verdes]. Ali tinha um velho, Seu Tim, ele fazia uma festa todo ano. Era uma festa, acho que era Nossa Senhora da Conceição. Não me lembro se foi um santo. Mas foi num ano que lá, que fazia um motor, tú tú tú [refere-se ao som do motor da geladeira]. Adalto Macário, conhece Adalto Macário?

WILLAMS:

Conheço, amigo da minha mãe [avó de um ex vizinho meu, Max].

SEU JAIME:

Aí quando fazia festa, ele trazia roda gigante, trazia os parques e vendia galetto. "Olha os galetto, assado!" E eu pedia lá pra botar um botequim. E eu usei um botequim lá. A minha geladeira era a gás, não tinha energia. Era a gás. E ele trazia um transformador pra mim. Eu era novinho, mas já era casado. Tinha um filho novinho, assim.

WILLAMS:

Depois que foi chegando energia, no começo nem rádio tinha?

SEU JAIME:

Tinha rádio à pilha.

WILLAMS:

Aí depois, televisão, essas coisas só foi chegando...

SEU JAIME:

Não, eu lembro que chegou uma televisão no Olho d'água. Na casa de Manuel Caboclo. Nós ia ver lá e pagava até pra ver. Seu Abel, do Olho d'água, quando chegou depois do Olho d'água, que morou em Queimadas, tinha televisão. À bateria né? Era à bateria. Aí Abel, gente pagava pra ver

o jogo né? Entendeu? Era assim que a gente fazia pra ver um jogo. E pagado! Porque? Desligava a luz do dia todo e a bateria descarrega né? Aí tinha que ter dinheiro pra cobrir aquilo ali.

WILLAMS:

E todo mundo gostava de ver...

SEU JAIME:

Ver, porque a gente não sabia o que era uma televisão. Ave Maria, um rádio. [nome de uma pessoa incompreensível] que já morreu, tinha um rádio. Aí tinha um tal de forró de Zé Lagoa. Nós ia bater lá pra escutar um forró de Alagoa. Forrozagem. 'Menina, olha a hora de Zé Lagoa'. Dava a hora começa. Aí ligava: arhhhhhhh [interjeição de ruído do rádio]. [canta algo incompreensível, misturando falas de rádio]. E nós tudo lá no terreiro. Moça, rapaz né? Aquela forrezeira do momento.

WILLAMS:

Aí na sua casa? Quando já foi chegando, chegando televisão...

SEU JAIME:

Televisão chegou. Eu já conhecia, vendo no Rio [de Janeiro]. Sempre ia no Rio e voltava né? Passava seis meses no Rio, passava um ano. Passava dois anos. Pra os meninos não crescer lá, eu ia e voltava sabe? Aí quando os meninos cresceram um pouquinho. Vamo embora, se eles crescerem aqui vão dar trabalho. O modo do Rio é diferente aqui do meu. Quando é no Rio, você tem uma filha, diz assim: 'Ô Seu Jaime, vou sair com sua filha hoje'. Bota num carro e vai embora. Aqui a gente da roça não aceitava não. Na roça aqui demorava demais.

WILLAMS:

Aí o senhor já sabia o que era televisão, o que era rádio, tudo de lá?

SEU JAIME:

Conhecia do Rio, televisão, rádio, gravador.

WILLAMS:

Aí quando a sua novena começou. Porque o senhor voltou pra morar aqui de vez, num foi?

SEU JAIME:

Quando os meninos nasceram, já tavam com cinco, seis anos. O mais velho, eu não fui mais. Eu vinha fazer a novena sem filho nenhum. Fiz novena de terno lá em pai, sabe que a promessa... Mas eu não tinha minha casa aqui ainda e fiz lá em pai.

WILLAMS:

A promessa era de quê?

SEU JAIME:

Uma procissão lá de Antônio Gonçalo, lá depois do Catolé. A fomos ver a procissão aqui cedo e fomos ver a procissão lá. Quando chegamos aqui, era tarde da noite. Faz a novena. O povo tudo esperando no terreio aqui.

WILLAMS:

Tinha muito gente nessa época?

SEU JAIME:

Tinha muita gente.

WILLAMS:

Aí essa promessa era pra o senhor ficar morando aqui?

SEU JAIME:

Eu fiz a promessa pra conseguir um emprego aqui. Fiz uma promessa sabe? E ter que pagar. Fiz lá em mãe.

WILLAMS:

Era pra São Sebastião também?

SEU JAIME:

Era, era.

WILLAMS:

Aí depois de um tempo, que o senhor começou a fazer aqui?

SEU JAIME:

Aí eu me mudei da minha casa [casa dos pais] e comprei uma casinha aqui do meu tio [terreno da atual casa]. Bem pequenininha, aquele miolinho, só tinha uma salinha uma salinha no meio. E a novena foi aqui mesmo. Numa salinha pequenininha.

WILLAMS:

Não tinha essa casa aqui não?

SEU JAIME:

Tinha. Só tinha uma casinha e um salãozinho. [parte incompreensível]. Eu negocieei muito tempo sem geladeira aqui. Ninguém tinha geladeira, que era cara. Aí depois que eu arrumei uma geladeira. Não sei a quem o menino deu essa geladeira. Comprei uma a gás lá do Caracolzinho. Sem energia. Depois que chegou energia, aí ficou baratinho. Que nem essa daí. Aí comprei uma geladeira velha aí. Lá vai, lá vai. Depois comprei uma freezer de um menino do Rio. Aí dei pra uma filha minha.

WILLAMS:

Aí depois sua novena foi ficando... muita gente vindo pra cá. Aí o senhor lembra quando o senhor pediu pra o povo gravar, filmar?

SEU JAIME:

Quem fez de gravar essas coisa aqui, foi Laércio. Ali do Catolé.

WILLAMS:

Ele era coquista?

SEU JAIME:

Ele dançava, mas ele não tá mais com a gente no coco não. Mas ele samba. Ele é afilhado de Júlia ali do Catolé. [expressão incompreensível] Um forte, é Laércio. Aí ele falou comigo: 'ô Jaime, essa cultura, tua tão bonita. E vai perder aí ó, Seu Brás tocando aqui, Pepeta rezando a novena. E vai terminar... Vamo gravar, vamo manda gravar'. Aí eu disse, quanto é? Ele disse: 'Rapaz, é uns duzentos contos'. Pois ajeita lá que a gente paga. Manda gravar. Aí chamou Eldo. Parece que foi Eldo que chamou. Que veio gravar, sim, foi Eldo. Aí veio aí. Aí fez a fita. Não era DVD, era fita né? Depois Adilson pegou essa fita aqui com um tempo. Com um tempo, a gente tinha aqui. Aí pegou pra começar esse projeto, lá do coco de roda. Agora o projeto começou no tempo de Carlinhos de Tião [prefeito de 2009-2012]. Com Amélia, do coco de roda [Secretária de cultura da época].

WILLAMS:

Depois disso começou a filmar?

SEU JAIME:

Aí Juarez veio, por conta da prefeitura e tudo. Amélia, que era... que começou... que veio fazer esse coco de roda... fazer a cultura né? Fazer um ponto de cultura [secretaria]. Que Queimadas não tinha. Acho que não tinha. Aí ela veio. Vieram pra uma novena ali. Zezé de Anchieta eu conhecia. A gente já rezou uma novena há muitos anos aqui. [parte incompreensível]. Aí ele, eu vi ela e a turma da prefeitura. Pouca gente e o povo não sabe rezar uma novena nessa tradição não, certo? Aí, foram lá: 'Mas rapaz, a novena dali não é boa não'. Foi de Dezembro, sabe? Vocês querem fazer... só dá certo esse coco de cultura, lá em Jaime, porque lá... a festa lá o povo sabe sambar. É Genuário, é Severina Miné [Ferrin – irmã mais velha de Dona Cema – “vizinha” de Seu Jaime]. Mas morreu um bocado, Enivaldo, Nivaldo mesmo! Morreu Toinha, Damião! Era tudo do coco de roda. A irmã de Topada... irmã de Topada, esse povo [apelido de um dos dançarinos mais irreverentes, dança com uma lata de pitú/51 nas mãos], é irmão dele. Aquele povo ali é dos Damião. Damião, aquele povo ali era um povo que... gosta mesmo de sambar. Então: 'Vai lá pra Jaime'. Aí vieram. Ô Jaime, mata aí, mata... [expressão incompreensível] Essa vez ia ser aqui, pra matar um bote pro povo comer. Digo, têm. 'Mais rapaz, porque vamos lá. Um mói de gente'. Pode vir! Pode vir todo mundo. Aí ele falou: 'Pois vou mandar matar um porquinho, pra assar pra gente. Aí de manhã... fico ocupado. Eu fiz bandeira, fiz coisa da novena, fogos. Só se tu mandar arrumar o porco e mandar um cara vir assar. Eu não tenho tempo não. Ele disse: 'Ó, vou mandar Dunga pra ir'. Ele disse: Ó, tu compra um por aí. Aqui não tem. Tu mata o porco aí, pesa que eu pago'. E as mesas? Tem pouquinhos mesinhas aqui. Aí disseram: 'A mesa a gente leva'. Aí quando chegou, aí... Nesse dia, nesse ano. Eu votei com Jacó né? E Carlinhos veio aqui duas vezes. Eu não posso votar em tu esse ano, porque eu voto com Jacó. Devo favor a ele. E ele falou comigo: 'Não, eu melhor quando o cabra é bom e dá a palavra como você aí'.

CHEGADA DE DONA EUZINETE

SEU JAIME:

'Mas não Jaime [expressão incompreensível]. Eu sou assim, não gosto de negócio... Aí ele disse: 'Tá bom demais'.

WILLAMS:

Aí Seu Jaime, depois desse ano. Um dos primeiros anos que foi filmado... eu vi que teve filmagem nesse ano. O senhor acha importante filmar, essas tradições?

SEU JAIME:

Eu goto que divulgue mesmo. Porquê eu tenho tenho filha lá pro Rio de Janeiro, filha, filho, tu lá vê, sabe? Aí eu chamo [nome próprio incompreensível] vem pra cá. Mesmo quando ele diz que não vem, mas, eu chamo Juarez. Juarez que trabalhava com ele já. Filmando e dando o DVD. Eu mandei fazer um bocado.

WILLAMS:

O senhor tem medo de um dia essa cultura ser esquecida?

SEU JAIME:

O coco de roda pode ser que não caía, mais as novena de terno se eu morrer, acaba. Porque o povo aqui mermo, pouca gente tá fazendo. E fazia eu, fazia Genoaro, fazia Severina Miné, fazia Zé Blíndio, fazia seu Chicó, hoje nada disso faz mais. Fazendo Zefinha ali agora. Jenuário fazia duas por ano. Num era Nete, Jenuário? Hein Nete!?! [kkkkkk]. Jenuário, nera? Fazia a procissão, em dezembro?

DONA EUZINETE:

Em maio.

SEU JAIME:

Em maio. Ele fazia duas novenas por ano. Ele fazia a de Nossa Senhora da Conceição, dia oito de dezembro. E fazia a de trinta e um de maio.

WILLAMS:

E o senhor em Janeiro?

SEU JAIME:

Em Janeiro. Esse povo tudinho fazia parte delas. Tirava a sorte, queimava flores...

WILLAMS: Queimava flor?

SEU JAIME:

Queimadas a flores do mês de maio...

WILLAMS:

Entendi, é uma tradição de maio, né? Que é o mês de Maria?

SEU JAIME:

Do maio, é! Então, essas festas foram acabando, as do mês de maio. Igual a cantoria, cantoria acabou. Fiz muito cantoria aqui. Aí parei.

WILLAMS:

Então filmar pra o senhor...

SEU JAIME:

É vantagem e eu acho bom. Acho bonito. Filma o povo bebendo. Se as vezes tem algum problema e não se agrada. A gente vê também. As vezes a gente não se agrada. Festa tem de tudo. [parte incompreensível – ruído do vento]. Aí a filmagem é bom demais pra isso. Aí depois que Carlinhos ficou filmando, eu fiquei filmando também. Pra trás filmamos, só uma vez pra nós ficar com a lembrança. Num foi Nete? Adilson levou a fita antiga?

DONA EUZINETE:

Levou. E era fita de vídeo, num era?

WILLAMS:

Vocês já tinham videocassete em casa, nesse tempo?

DONA EUZINETE:

Tinha, tinha. Até hoje tá por aí, nas coisas velhas. Nem presta mais. Eu deixei por aí guardado, mas nem presta mais.

WILLAMS:

Ô dona Euzinete. A senhora tem o caderninho né? Da novena?

DONA EUZINETE:

Tenho.

WILLAMS:

Aí, assim. A iniciativa de escrever as músicas foi sua?

DONA EUZINETE:

Não porquê, o catecismo da reza, é antigo. Até as letras são antigas também. Um livrinho pequeno. Que veio do pessoal velho, do meus avós, dos meus pais, sei lá... De atrás, de muito atrás!

WILLAMS: E a roseira, já tinha nesse livro?

DONA EUZINETE:

Não, a roseira já foi Pepeta que me ensinou. O falecido, que já se foi né?

SEU JAIME:

Mas os coco do pé da bandeira, sempre teve. Mais pra trás, só que não cantava a roseira. Era calado. Dizia que era o coco dos tocador. 'Agora é os tocador! Os tocador!' Os tocador, pro pé da bandeira. Tocando [imita som de pífano], esse que tão aí, esses novos não sabem tocar isso aí não. O Povo velho sabia. Nem entrava a gente, só entrava eles mesmos. Agora o fim do terreiro era pra gente. Aí como os tocador hoje não sabe, aí tem essa roseira. Canta: 'Junta as mulheres pro pé da bandeira'. Aí a gente se acostumou, aí vai e todo mundo dança a roseira.

DONA EUZINETE:

Pepeta que me ensinou...

WILLAMS:

Mas essa pessoa que lhe ensinou, ela já era coquista...

SEU JAIME:

Não, só rezava a novena. Só rezava. Era Pepeta. Ele era bem estudado.

WILLAMS:

Aí a senhora que escreveu a roseira?

DONA EUZINETE:

Foi. Escrevi pra ficar... pra não esquecer né? Pra ficar sempre... não esquecer. Deixei lá, guardado no caderno.

WILLAMS:

Aí se senhora perder esse caderninho, a novena fica prejudicada?

DONA EUZINETE:

Não. Não, porquê não é eu só que tenho. As meninas ali em baixo também têm. Porque quem tira, é Maria da minha prima ali de baixo. Ela quem tira né? Você viu ela lendo aí?

SEU JAIME:

Ela que tira na hora. E tem as que acompanham.

DONA EUZINETE:

Elas tiram e a gente acompanha.

SEU JAIME:

[parte incompreensível] Porque tem a reza completa. Porque tem o oferecimento. Aí a gente não sabe o oferecimento. Aí tem pessoa que não sabe. Tem Maria, Delma ali, de Tôtô. Tirava também, Marineta, mas tá caducando. Tá com mais de cem anos. Aí é ruim da goela, tosse, não aguenta mais não. Já tá velhinha.

WILLAMS:

Alguém já lhe contou que lhe viu, em uma filmagem? Viu vocês numa filmagem? Alguém viu senhora, numa filmagem não sei onde...

DONA EUZINETE:

No rio de Janeiro, eu vi muito lá, né Jaime?

SEU JAIME:

Agora mesmo eu estava no Rio e o cara colocou o DVD da novena. Botou eu tirando a sorte. Dão trás [mexe o corpo imitando Seu Dão]. Lá no Rio agora. Um moço no rio pra lá, fui comer um buchada lá. Aí, um bocado de parente meu e a minha menina. Aí juntamos lá. 'Vamos o DVD da novena, pai?'. Eu, bota. Aí ele botou. Botou os coco de roda também. Mas esse aí foi em Queimadas [centro]. Não conheci o lugar direitinho, mas colocou um coco de roda. Eu vi lá.

WILLAMS:

O senhor prefere que continue filmando...

SEU JAIME:

E divulgando, gravando e divulgando.

DONA EUZINETE:

É porquê. Dois anos... foi dois anos né Jaime, que a gente não sai direitinho, uns dois anos.

SEU JAIME:

Juarez disse a eu, que esse ano [próximo ano] vai botar pra filmar aí. Hein Nete, como é que falou com Juarez? Esse ano filmar direto, direto, num foi?

DONA EUZINETE:

Pra filmar, não é não?

SEU JAIME:

Não, ele disse que é na hora já vai tá espalhado pelo mundo todo.

WILLAMS:

É na internet. Deve ser na internet...

DONA EUZINTE:

É isso, é...

SEU JAIME:

É ao vivo, é ao vivo! 'Ó Jaime, tua novena esse ano'. Ele veio esses dias aí. 'Sua novena esse ano, se preocupe não, que eu vou botar ao vivo. Esse negócio de DVD já era'. E é porque é mesmo. Porque o DVD não espalha né? Uns fica se amarrando: 'Não, quero não'. É fogo. Ele disse: 'Esse ano, na tua novena, vou botar ao vivo logo. Quando você tá aqui, o pessoal no Rio já está vendo'.

[parte incompreensível –conversas paralelas com a chegada de Fiota, dançarina do grupo]

WILLAMS:

Mas é assim mesmo. Os dvds hoje... A senhora num falou que o videocasse está velho e ninguém usa mais? Daqui a pouco é o dvd, o povo vai tudo pra internet. Então era basicamente isso, assim... Porque Dona Euzinte, eu tou estudando e eu queria saber assim, o quanto pra vocês é importante o gravar, registrar, a memória da novena e dessa tradição pra que continue pras outras gerações. Porquê muita coisa mudou em pouco tempo. Quando você pensava, que as casas que o senhor falou, a própria caieira iluminava o terreiro, é diferente de hoje que tem um monte de lâmpada...

SEU JAIME:

E a fumaça nos olhos do povo?

[risos]

SEU JAIME:

Dava um bebo amuado [muito] nas caieiras.

DONA EUZINETE:

E a gente dançava, no terreiro das caieiras...

SEU JAIME:

Subia a poeira, num era como a dança de hoje, o povo fazia o coco de roda e marcava. As vezes o povo tá sambando de mentira .

WILLAMS:

Se dissesse assim, claro que entendendo a sua idade. Mas se dissesse assim, Seu Jaime, vamos fazer uma caieira ali. O senhora saberia fazer ainda?

SEU JAIME:

Eu nunca fiz!

WILLAMS:

Mas o senhor num disse que sabia fazer o corte?

SEU JAIME:

Mas é o corte do tijolo no chão. Já batia espalhado no pátio. Aí eu vou lá cortar só o pezinho do tijolo. Porque quando bate ele, fica um barrinho, no pé dele. Ai passa a faca, pra cortar ele. Que nem faz o queijo. Mas não tem o que saber não? Porque as bocas são as quatro pilhas de tijolo aqui. É tudo barrado, as bocas sabe? Aí das bocas... eu não entendo bem como faz ali, acho que bota meio tijolo. Meio pra cá e meio pra cá. A boca da caieira é isso. [desenha com as mãos no chão, quatro espaços, lado a lado] Daqui para aqui. E esse daqui para aqui e emenda [juntar] os dois. Entendeu? Aí vai. A outra pilha, já fez diferente pra amarrar. Que aí ele não cai. Fica assim, entendeu?

WILLAMS:

Entendi. Tem gente aqui que sabe né... Porque eu conversei... a família de Dona Cema. Eles dizem que vieram de São Vicente Ferrer [Vicência]. A sua família já é de Machado.

SEU JAIME:

A da minha mãe. Dos meus avôs. Eram de Pernambuco.

WILLAMS:

Porquê aqui na comunidade, tem muita família que veio de Pernambuco. Aí, a de São Vicente Ferrer... Que Dona Cema disse que os pais dela trabalharam lá, nos engenhos de lá. Eu liguei pra prefeitura de lá e conversei com o secretário de cultura [Kléber]. Aí o secretário de cultura me disse que lá tem um senhorzinho que dança... que tem a novena de terno de São Sebastião.

SEU JAIME:

Aonde? Em Machado?

WILLAMS:

Não, em São Vicente Ferrer. O que me disseram é que era uma novena de terno. Eu queria ir lá pra ver se é parecida com a de vocês. Se tem a bandeira, se tem a procissão. Esse ano eu venho para a daqui. Eu tou aqui. Aí no ano que vem, queria ir pra lá. Mas eu só vou se tiver... Se não tiver vou em outro horário pra conversar com o senhorzinho. Eu esqueci o nome dele. Um senhorzinho que ainda tá vivo e dançava a novena no terreiro dele. Aí eu achei muita coincidência. Dona Cema falou que veio de lá e ser justamente de São Sebastião.

SEU JAIME:

Ô Willa. A novena de terno, pra trás. No meu tempo que eu era rapaz novo. Os tocadores eram firmes. Povo bom. Tocava toda peça. Tocava flauta. Agora é esse pífezinho [pífano]. Mas a flauta que é um toque bonito. A flauta era bonita, sabe? Flauta aqui, pouca gente toca. Mas pra trás, tinha Biu Caboclo e Neco Tavares.

WILLAMS

Mas o coco, o coco mesmo... vocês... tem gente que chamava o grupo de tocador só para os casamentos, né? Teve muito coco tocado por aqui sem as novenas?

SEU JAIME:

Tinha, mas vinha só a caixa. Vinha pife não. Vinha Zé Zuca com a caixinha, o ganzá e o triângulo, só. Ô Willa, teve uma vez que eu fiz um coco de roda aqui. Aí chamei Zé Zuca e fizeram uma festa aqui em baixo, no grupo. Teve um comício nesse mesmo dia. E o coco aqui não parou. Aí teve um comício que veio, esse dia pra aí. [parte incompreensível – conversas paralelas]. Só pra ele mermo.

WILLAMS:

Porque tem a hora dos tocador comer né? Aí para pros tocador?

SEU JAIME:

[parte incompreensível] Aí comeu um caldo de mocotó. Aí disse: 'Mas tá bom, me dá um tiquinho de vinho aí' [provavelmente se a Zé Zuca]. Aí tomou vinho. 'Agora vamos cambada'. Ele falava bem alto. Ele era baixinho e falava alto. 'Bora cambada, vamo dançar o coco ou a ciranda, é a ciranda mermo Zé Zuca. Aí segurava.

WILLAMS:

Mesmo sem novena?

SEU JAIME:

Era. Botei um banco no terreiro banco ali [parte incompreensível – chegada de mais integrantes do grupo]

WILLAMS:

Eu achei coincidência [Vicência/São Vicente Ferrer-PE]. Tou pensando em ir lá pra criar essa ponte, sabe?

SEU JAIME:

Eu ouvi falar de Machado. Machado tem festa de São Sebastião.

WILLAMS:

Mas é da igreja mesmo né?

SEU JAIME:

Na igreja.

WILLAMS:

Essa lá é na casa desse senhorzinho, sabe?

SEU JAIME:

Sei

WILLAMS:

É porque eu esqueci o nome dele... mas ele [Kléber] me falou que... aí eu queria ver lá como é, sabe? Saber se é parecida com a daqui. Porque é coincidência. Você não ouve falar muita de novena de terno. Não tem em outro canto por aqui... aí eu fiquei sabendo justamente que tem lá... em São Vicente Ferrer. É em um sítio chamado Gurugi. O nome do sítio onde esse coroa mora.

SEU JAIME:

Ô Willa, eu vou dizer a tu, pra ser franco... A tradição é grande, é essa festa é antiga. Mas, as novenas mesmo, bem rezada, por aí a gente não vê não?

WILLAMS LUCIAN:

Só tem por aqui.

SEU JAIME:

Num é Fiota?

FIOTA:

Vê não...

SEU JAIME:

Aqui ó, aqui no Credo... É uma reza toda desmantelada.

WILLAMS:

O que eu acho diferente da sua e que eu vi se repetir, na casa de Dona Severina Ferrin, no de Todos os Santos, acho que faz uns quatros que fui [sete anos]. Ela ainda tava, assim, mais acordada... que é justamente o jeito que vocês organizam o terreiro, a liturgia né? Da novena. Aí vai pegar a bandeira ali, aí volta, aí vem pra cá. Passa o dia todinho se preocupando com as fitas, com o pau da bandeira, com a bandeira... Esses detalhezinhos que vocês fazem... não tem em outro canto não. Aí eu queria ver se tem lá, sabe? Se é parecido, se tem alguma coisa semelhante. Porque o jeito que vocês fazem aqui, não tem em outro canto não. Só tem aqui. E o coco sendo dançado no final, mais ainda.

SEU JAIME:

E lá aonde a gente foi, lá naquele grupo... fomos lá no Cedro. Mas lá tinha vários cocos, mas não tinha o da gente.

WILLAMS:

Entendi, outros cantos né?

SEU JAIME:

Tinha um coco que vinha pra cima da gente, mas não marcava. Entrava cem pessoas se possível. É só... [sapateado com os pés].

WILLAMS:

Não tinha a marcação não?

SEU JAIME:

Não. Ô, se entrar uma pessoa a mais, não for par, já atrapalha. Já não dá pra marcar o coco mais. Se quiser entrar, pode entrar, mas você arruma uma parilha...

DONA EUZINETE:

Uma parrelha...

SEU JAIME:

A gente estando dançando... pode entrar mais gente. Desde que bote par e vire sempre né?

WILLAMS:

Tendo espaço no terreiro...

SEU JAIME:

Pode entrar, mas que seja par.

DONA EUZINETE:

Sempre em dois.

SEU JAIME:

O par que entra, se errar, nós vê ali, a gente ajeita pra lá. Agora se eu viro aqui e você e quando eu viro, faz que nem um velho que morreu... Pai de Marinaldo, conhece Marinaldo? O velho era bom de coco... 'Ô Seu Antônio, o senhor não vai dançar não?' - 'Vou não, o negócio aí só se acha bunda!' [risos]. Porque olhe, você tá dançando aqui Willa, tá dançando aqui [Em pé - referindo-se ao eixo do corpo] o de lá vira igual. Tô no roda e daqui eu tou vendo... Entrou demais ou faltou um? Entrou demais ou sobrou? Lá do outro lado você fica olhando, eu tou dançando aqui e daqui eu tou vendo e vai aqui [gira duas vezes para um lado e para o outro]. Aí pronto, pode dançar tudinho, aí todo mundo vai ali. Ou faltou um? Ou então sobrou, porque é assim: se faltar dá errado e se sobrar dá errado.

WILLAMS:

E aqui sempre foi dançado desse jeito?

SEU JAIME:

Foi.

WILLAMS:

Só o furado que é diferente né?

SEU JAIME:

Furado é furado mesmo. Para trás o furado... hoje em dia os meninos tão puxando muito na perna. É até perigoso o cabra cair e quebrar um perna. Quebrar um braço. Pra trás, eles faziam todos os presepes, mas não puxava.

WILLAMS:

Fazia o presepe para chamar alguém?

SEU JAIME:

Eu faço. Nunca fiz quando era mais novo. Mas os cabra velho que conheci, eles com os pés do nada pulava pra trás. Faziam presepe de todos jeito. Jogava a perna [hmmmm - Interjeição indicando a distância do pulo]. Mané Carneiro, meu pai, Antônio Ferreira, que rezava a novena, o velho: [Upi, Uiii - Interjeição indicando a hora do pulo] lá vai! Levantava a perna pra cá, nem batia e nem puxava.

FIM

**ENTREVISTA COM ADILSON PARA O DOCUMENTÁRIO – UM MERGULHO NO COCO;
07/01/2014 – TERREIRO DE SEU GERALDO E DONA LUZIA – SÍTIO SULAPA.**

WILLAMS:

Pode se apresentar Adilson

ADILSON:

Eu me chamo Adilson Santos Tavares. Eu sou coordenador do coco de roda, aqui no município de Queimadas. Eu tenho 31 anos de idade. Eu sou funcionário público. Moro aqui na comunidade do sítio Verdes.

WILLAMS:

Como tu aprendeu a dançar o coco, Adilson?

ADILSON:

Eu comecei a dançar o coco de roda, a partir dos dezesseis anos de idade. Até então, desde de criança eu tinha observado as novenas de terno aqui, pela questão das danças populares. Eu aprendi com o pessoal de Dona Severina de Miné [Ferrin], que é família de Seu Zé Zuca, que foi o precursor do coco de roda aqui em Queimadas.

WILLAMS:

Os teus pais dançavam coco?

ADILSON:

A minha mãe nem tanto, mas o meu pai desde novo, que sempre dançava o coco de roda, quando tinha a novena de terno, quando tinha a queima das caieiras, que até então, quando existia a queima das caieiras aqui na região... sempre tinha o coco de roda e a ciranda né? Depois a gente vai mostrar pra vocês que sempre tinha o coco de roda quando tinha a queima das caieiras. Então o meu pai sempre dançava, tanto na queima das caieiras e também na novena de terno.

WILLAMS:

Ele [seu pai] já te contou como era... o que acontecia nas festas que tinham na queima das caieiras?

ADILSON:

Na realidade ele nunca me contou. A partir da minha vivência, que eu fui observando a maneira como acontecia. Então não teve nenhuma explicação teoricamente, mas sempre tive a visão de mundo em relação a essa dança.

WILLAMS:

Tu sabe de onde veio Adilson o coco de roda?

ADILSON:

Pelo que foi informado pelos antigos... a novena... o samba de coco... ele veio do município chamado São Vicente Ferrer, do município [Estado] de Pernambuco. Por que um senhor chamado Zé Zuca, de apelido Zé Zuca, que até então, é de minha família também... ele saiu daqui novo e foi trabalhar nos canaviais em Pernambuco no município de São Vicente, e ele aprendeu a dançar o coco de roda, o coco furado e a ciranda, trouxe para aqui no sítio Verdes do município de Queimadas. E até então essa dança foi incorporada, foi entrelaçada na religião católica, fazendo parte das novenas de terno, também chamadas de novenas de santo.

WILLAMS:

A novena de terno, Adilson, como elas eram quando tu era criança? Elas eram a mesma coisa de hoje?

ADILSON:

Desde quando eu era criança, que as novenas de terno sempre manteve o mesmo perfil. O diferencial é que antigamente não se tinha, assim, um aparato, digamos assim, mais tecnológico. Antigamente não se tinha uma filmagem, hoje tem. Antigamente não se tinha uma sonorização, para quando as rezadeiras fossem rezar, terem essa sonorização. Não se tinha gambiarra, não se tinha luz... para dar mais valorização a essa cultura e hoje em dia tem. Mas na questão de reza, na questão de dança, permanece da mesma maneira.

WILLAMS:

Entendo. Tu poderia contar mais ou menos como é a novena de terno?

ADILSON:

A novena de terno é um processo bem amplo, é um processo bem complexo. Era uma cultura que se entrelaçou do interior de Pernambuco para o interior da Paraíba. Principalmente aqui na região do município de Queimadas, mais na parte sul de Queimadas. A novena de terno é o seguinte. É uma novena onde se reza, que têm a parte mais cristã e onde se dança, que tem a parte pagã. Numa novena de terno se reúne muita gente. Primeiro, além de se reunir as pessoas, a gente vai buscar uma procissão numa casa. Então, geralmente quando se têm uma novena de terno, alguém fez uma promessa para ter essa novena de terno. Quando se tem uma promessa, tá tudo programado. Vai sair a procissão de uma casa, para o local onde vai ter a novena. Então assim, acontece dessa maneira: sai uma procissão, com muitas pessoas rezando, com andor, com pessoas soltando fogos de uma casa, até o local onde se celebra a novena. A partir do momento, em que chega na casa a procissão, aí vão buscar a bandeira em outra casa, se hasteia a bandeira, no terreiro e, a partir do hasteamento da bandeira, dança-se a roseira, ao redor da bandeira, e partir desse momento, quando terminar de dançar a roseira, a gente vai participar da parte cristã, que é reza. A partir de mais ou menos uma hora e meia de reza, os tocadores que acompanham, os tocadores do coco, eles acompanham sempre esse processo. A partir desse momento, a gente vai e tira a sorte. O que é tirar a sorte? A gente sai no terreiro dançando, tocando e dançando, pedindo qualquer colaboração financeira para o conjunto[tocadores]. Depois desse processo, vai começar o coco de roda, por que o coco de roda abrange muitas pessoas. Depois de ter dançado o coco de roda, aí dança o coco furado, que é uma dança mais assim... no bom sentido, uma dança mais violenta. No bom sentido né? E depois, a questão da ciranda. O coco de roda, o coco furado e a ciranda. O coco de roda, essa parte que junta mais pessoas, que tem passos marcados. O coco furado, essa parte mais... digamos assim, vigorosa da dança. E a ciranda, é mais para as mulheres. É mais suave, digamos assim. E se dança até amanhecer o dia, de acordo, com a animação da roda, do pessoal do local.

WILLAMS:

Tu já presenciou alguma briga, Adilson, durante o coco furado?

ADILSON:

Já presenciei, por que assim... Como a gente vive em sociedade. Na nossa sociedade existem regras e tem pessoas que seguem regras e tem pessoas não segue regras. O coco furado, é uma dança assim, parecida com a capoeira. Só que é uma dança que faz desafio. Quando se têm uma roda de coco furado, as pessoas que entram nessa roda, ela já sabe como é que funciona. Alguém chama você para o meio da roda, você tem que sair rapidamente, por que provavelmente, você vai levar uma rasteira. Você tem que se livrar dessa rasteira e chamar outro dançarino, para vir para o meio da roda e você sai. Então teve momentos, teve algumas pessoas, uma pessoa ou outra que foi dançar e foi fazer parte do coco furado, e puxou uma pessoa, essa pessoa veio com muita rapidez, muito veloz e derrubou... derrubou essa pessoa que chamou. O dançarino derrubou. Essa pessoa caiu, quando essa pessoa caiu, automaticamente, quando ela levantou puxou a faca da cintura e desafiou a pessoa que a derrubou. Então infelizmente, nesse momento a roda parou. Parou de acontecer o coco furado. Esse é o coco furado, que é o mais desafiador.

Mas enfim. Com o passar do tempo, foi tudo explicado, foi tudo amenizado, a situação ficou mais apaziguada e foi resolvido. Mas, geralmente acontece muito, o coco furado é uma dança desafiadora e só pode ser participado com as pessoas que têm consciência como funciona. Eu mesmo já caí no coco furado, mas, quando eu caí, me levantei, bati a poeira e comecei a dançar novamente. Porque eu sei que aquilo é uma dança, aquilo é uma cultura, aquilo é uma brincadeira, entendeu? Aquilo não é para machucar ninguém. Aquilo não é, para maltratar ninguém. Mas, infelizmente, têm pessoas que não compreendem isso e entram de uma forma errada. Entra de uma forma para tentar machucar alguém ou para ser machucado.

WILLAMS:

Aí Adilson, tu poderia explicar a diferença que têm coco de mergulho para o coco furado?

ADILSON:

Na realidade, o coco furado e o coco de mergulho, é uma dança só. Ele têm dois nomes. Porquê o coco de mergulho? Por que quando se está dançando o coco de mergulho, dá a impressão que a pessoa está dando um mergulho, dentro de um recipiente com água, dentro de uma barragem, dentro de um açude. Pela forma que a pessoa dança, dá a impressão que ela dá um mergulho. Por isso que muitos chamam de coco de mergulho, mas, na realidade, também é chamado de coco furado. É uma dança só. Já a ciranda e o coco de roda, é totalmente o oposto.

WILLAMS:

É mais tranquilo?

ADILSON:

O coco de roda... ele é uma dança marcada. Dança com pares. Então quando for dançar o coco de roda, as pessoas tem que dançar com pares. Por que se não tiver um grupo de pares dançando, a dança sai errada, por que é marcado. Passo por passo, entendeu? Já a ciranda não. A ciranda é dois passos para trás e dois para frente. Não importa a quantidade, de pessoas que estiverem na roda, o importante é dar dois passos para frente e dois para trás.

WILLAMS:

Tu chegou a conhecer Zé Zuca?

ADILSON:

Infelizmente não. Zé Zuca... quando ele faleceu, eu acho que foi em 1986, eu nasci em 1983, eu acho que eu tinha três anos de idade. Infelizmente, eu não tive conhecimento, eu não tive, como conhecer ele. O que eu sei, é isso, que ele foi o precursor aqui da cultura, aqui na região sul de Queimadas. Na zona rural, aqui da parte sul de Queimadas.

WILLAMS:

Aí de onde foi que surgiu a ideia de fazer o Grupo Mestre Zé Zuca?

ADILSON:

Como eu falei para você anteriormente. Eu sempre gostei da cultura popular de Queimadas. Desde criança que eu observo meu pai dançando, que eu observei minha família dançando coco de roda, observando as novenas de terno, né? Até as queimadas das caieiras, sempre teve os cocos de roda... eu sempre admirei. E, então, assim... Era uma coisa que nunca era valorizada. A partir de 2009, eu levei a informação que existia essa cultura para o poder público do município. Eles se interessaram, fizeram alguns documentários, tiraram algumas fotos, fizeram tipo um pequeno documentário sobre o nosso grupo e, a partir daí, surgiu aquela proposta de se formar um grupo, tirando a dança da novena católica, pra fazer apresentações, tanto no município, quanto fora do município. Como aconteceu até hoje.

WILLAMS:

Entendi. Vocês já se apresentaram em vários lugares?

ADILSON:

Sim. Nós nos apresentamos em vários locais. Por exemplo, aqui na Paraíba, na capital João Pessoa, Campina Grande, aqui na região metropolitana de Campina Grande. Boqueirão, Barra de Santana, na própria Queimadas, que é a sede aqui do município. E também fora do Estado, como por exemplo em Ilha de Itamaracá em Pernambuco, Recife e também na cidade de Limoeiro do Norte no Ceará. Nos fizemos essas apresentações. E teve essa proposta, pra nós se apresentar também, em Pará de Minas, em Minas Gerais, mas, infelizmente não era uma agenda que dava pra gente participar. Aí a gente não foi, mas, têm vários convites além da região Nordeste, fora da região Nordeste pra gente fazer apresentação, mas, infelizmente não tinha como a gente participar. A gente não foi.

WILLAMS:

Adilson, tu já viu outros cocos, de outros lugares. Tu poderia, assim, falar a diferença do coco daqui para os de fora, que tu já viu?

ADILSON:

Sim. Quando a gente participou do evento em Ilha de Itamaracá... foi um evento de coco, né? Era um evento a nível de Brasil. Aí teve vários grupos, principalmente de Pernambuco, que a fama que Pernambuco têm, os cocos de lá são bem, como vou dizer? Arrochados, bem desenvolvidos né? Digamos assim. Mas, assim, o que eu vi é que os cocos lá... dançam muito bem, mas, uma dança mais suave, mais sacudindo saia, essas coisas assim. Já o nosso coco, ele é mais vigoroso nos movimentos, são mais vigorosos os movimentos. Foi esse o diferencial que eu percebi. Do coco daqui de Queimadas, com o coco de Pernambuco e de outras regiões da Paraíba, como vi de João Pessoa. O nosso coco ele é mais vigoroso, ele puxa muitos movimentos bruscos. Principalmente no coco furado, que também a gente chama de coco de mergulho.

WILLAMS:

Tu já tinha visto o coco de mergulho em algum lugar?

ADILSON:

Não, de todos os ambientes que a gente participou. Nós fomos em Limoeiro do Norte, que tinha coco também, no Ceará, nós não vimos. Nós fomos em dois eventos em João Pessoa, na capital da Paraíba, nós também não vimos, dessa maneira. Nós fomos em Pernambuco, em Ilha de Itamaracá, nós também não vimos, dessa maneira única que nós temos aqui. Certo, então assim. Cada um tem sua maneira e a gente têm que dar valor e valorizar a maneira de cada um ser. Mas, igual ao nosso, até agora eu não vi. Possa ser que tenha, mas, até o momento, até o presente momento, eu não vi.

WILLAMS:

Aí Adilson, tu poderia falar um pouquinho do grupo? formado por quantas pessoas, como foi a escolha, as pessoas se disponibilizaram a fazer parte do grupo?

ADILSON:

Wilha. A partir de 2009, quando teve a questão, dessa necessidade, de quando eu apresentei para o poder público do município, essa necessidade de talvez, valorizar a gente ou não. O poder público, conversou comigo e explicou, sobre a importância dessa valorização. Então pediram para eu formar um conjunto. Aí eu tive essa preocupação. Para formar um conjunto de coco, não é tão simples, né? De repente... tem vinte e tantas pessoas que fazem parte do conjunto; em tal momento, em tal hora e em tal semana, têm uma apresentação em tal lugar. Não é todo mundo que tem essa disponibilidade. Então para participar de um conjunto de coco, tem que gostar

muito, porque a gente deixar a casa da gente, deixar a família da gente para participar de uma dança, muitas vezes sem ganhar nada, é pra quem gosta mesmo. Eu me preocupei com isso. Eu conversei com vinte e quatro dançarinos, doze mulheres e doze homens. A gente conversou, teve uma reunião e nós combinados para formar um grupo. Então, como finado Zé Zuca foi o precursor da cultura aqui na zona rural de Queimadas, nós achamos melhor batizar o conjunto de Samba de Coco Mestre Zé Zuca que, até então, foi ele quem trouxe essa cultura de Pernambuco aqui para a Paraíba. E a gente entrelaçou na religião católica. Então nós formamos um conjunto, a partir de 2009, com vinte e quatro componentes. Doze mulheres e doze homens. Então de início, nós recebemos roupas, nós recebemos um aval para aparecer, digamos assim, na mídia.

WILLAMS:

O que tu percebeu depois que se formou o grupo de Zé Zuca, aqui, em relação ao coco?

ADILSON:

Tem um fator positivo e um negativo, William. O fator positivo, é que era uma dança, que a era uma dança [coco] que, até então, quando não era valorizada... era taxada como dança de negro ou como dança de índio, era taxada por essa população... por alguns segmentos da população rural, daqui de Queimadas. Mas, a partir do momento que essa dança foi se propagando. Foi aparecendo, foi ganhando espaço na sociedade, mudou um pouquinho esse pensamento. Até então, ficou mais importante nessa parte.

WILLAMS:

E hoje? Como está a relação das crianças, com o coco? O grupo é formado por pessoas idosas, num é assim? A maioria já é um pouco mais velha, aí como está essa relação das pessoas mais velhas, com os futuros aprendizes do coco?

ADILSON:

Bem. Há dois anos atrás, nós fizemos uma reunião com todo o conjunto, que era composto por vinte e quatro componentes, doze homens e doze mulheres. Em sua maioria a partir de trinta anos, boa parte, a sua maioria, a partir de cinquenta. Então, a característica do coco de roda, é a idade e o vigor das pessoas e alegria das pessoas da terceira idade. Então, a gente sempre teve essa preocupação de manter essa questão. O coco de roda é sinônimo de terceira idade, é sinônimo de alegria, é sinônimo de vigor de pessoas da terceira idade. Mas, mais ou menos a dois anos atrás, nós fizemos uma reunião, como eu falei anteriormente, para a gente tentar passar essa nossa cultura, para os jovens né? Chegamos a formar um grupo e esse grupo, assim, foi formado, fizemos algumas apresentações. Aí com, por exemplo, agora atualmente, por falta de talvez de apoio, não sei, por falta de algum poder público, eu não sei, aí assim, o grupo dos jovens, ficou mais um pouquinho solto, mas, não totalmente, por que nas apresentações do coco de roda nas novenas de terno, geralmente as crianças, os jovens, sempre participam. Tanto nas novenas de terno, quanto nas apresentações que o grupo faz da cultura pela região.

FIM

ÁLBUM DE IMAGENS

LISTA DE IMAGENS MENCIONADAS NO TEXTO:

Imagem 1:



“Chico Antônio” – (fotografia: Mário de Andrade, 1929)

Disponível em: - www.scielo.br/img/revistas/rieb/n59//0020-3874-rieb-59-00419-gf01.jpg / Acessado em: 10/06/2019

Imagem 2:



“Dona Cema” (fotografia: Willams Lucian, 2011 – Acervo pessoal)

Imagem 3:



“Geraldo Preto” – (fotografia: Willams Lucian, 2014 – Acervo pessoal)

Imagem 4:



“Seu Jaime e Dona Euzinete” – (fotografia: Willams Lucian, 2015 – Acervo pessoal)

Imagem 5:



“Terreiro de Seu Jaime” – (fotografia: Willams Lucian, 2015 – Acervo pessoal)

Imagem 6:



“Adilson Tavares” – (fotografia: Andrhey Ferreira, 2015 – Acervo pessoal)

Imagens 7 -8-9:



“Ornamentação da Novena de Terno de São Sebastião “ (fotografia: Willams Lucian, 2014 – AP.)

Imagem 10:



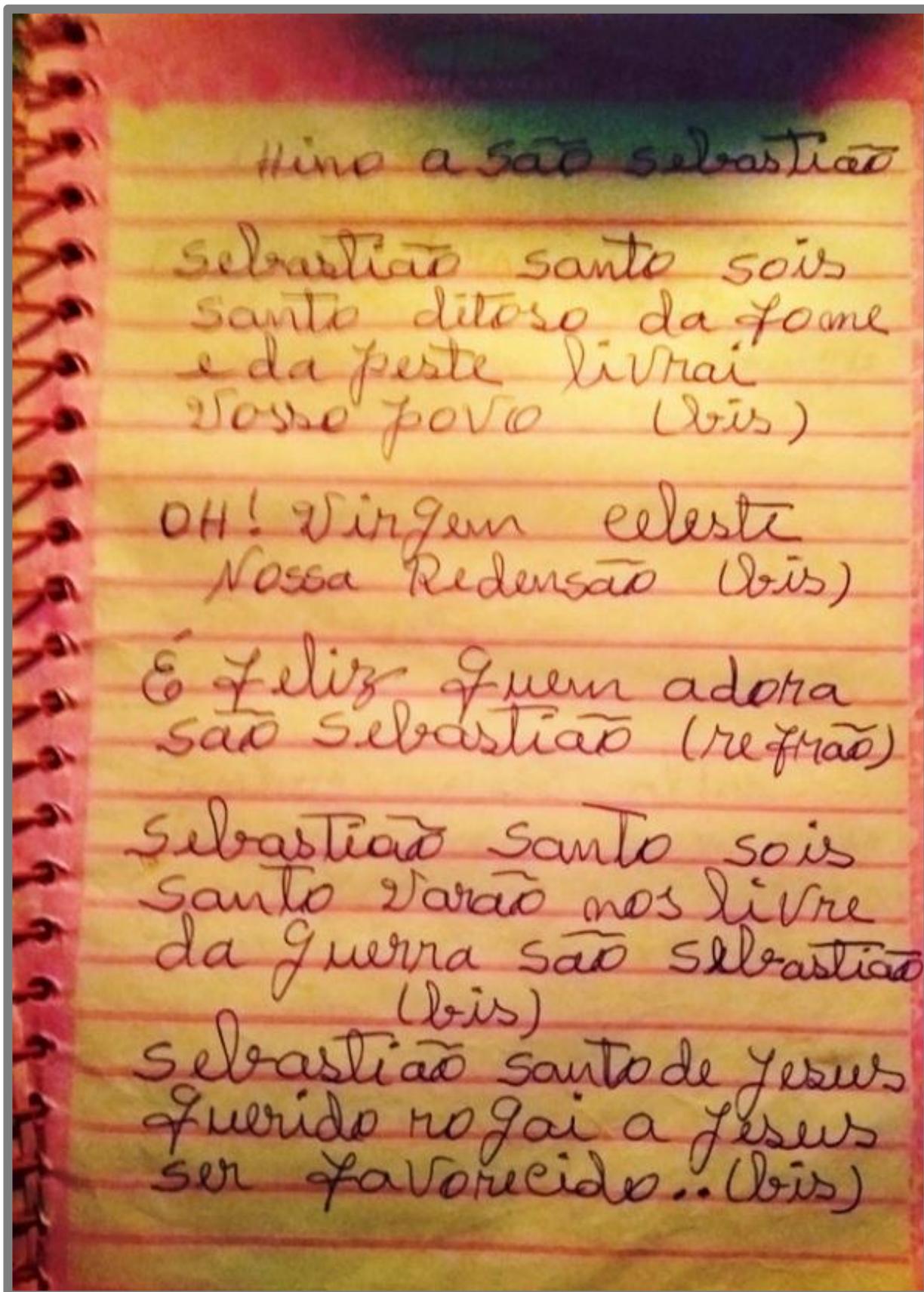
“Dona Luzia aguando o terreiro” – (fotografia: Willams Lucian, 2015 – Acervo pessoal)

Imagem 11:



“Severina Ferrin ou Miné” - (fotografia: Willams Lucian, 2015 - Acervo pessoal)

Figura 12:



"Hino a São Sebastião - Novena Barriguda" - (fotografia Willams Lucian, 2018, AP.)

Imagem 13:



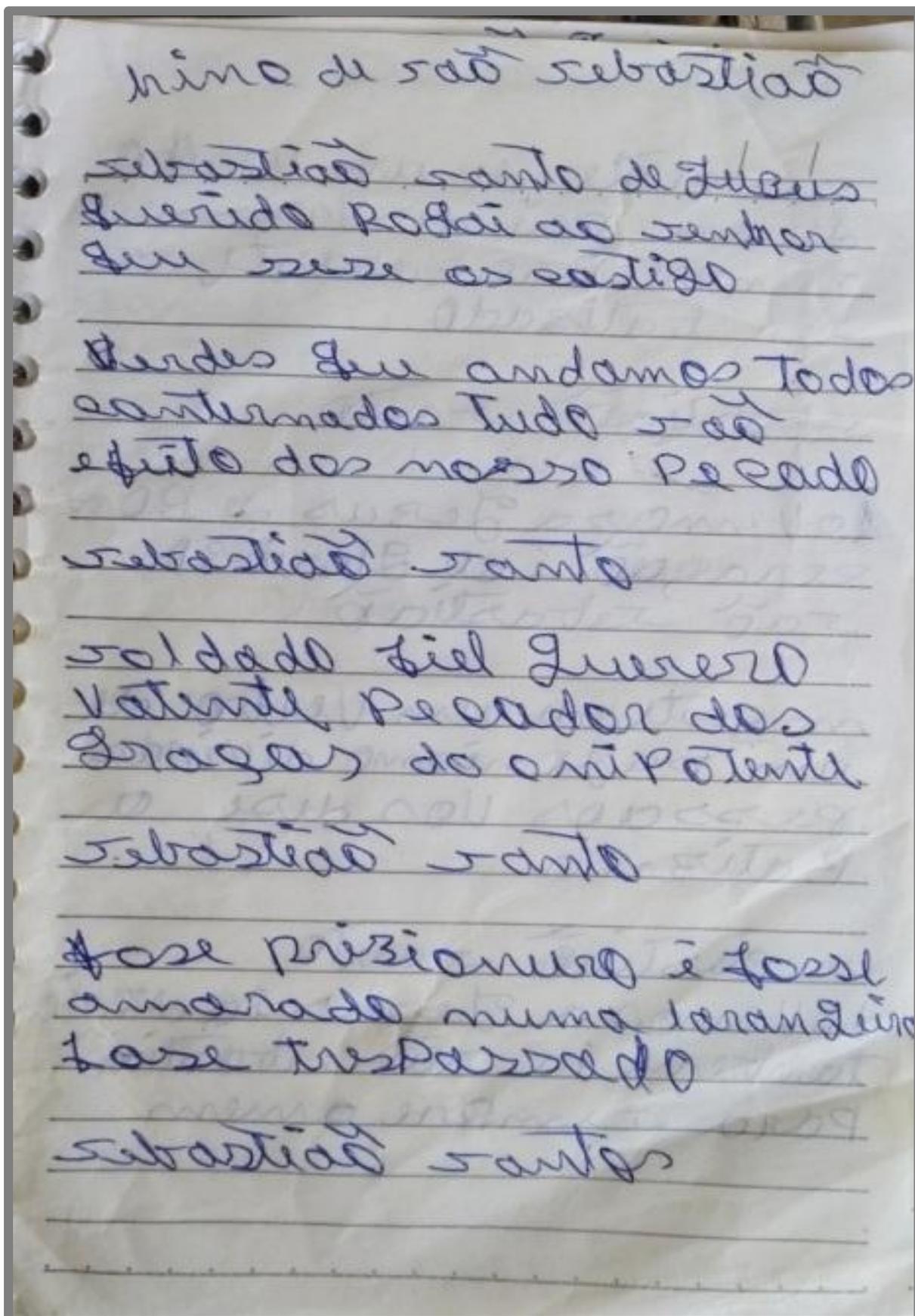
“Andor” - (fotografia: Willams Lucian, 2018 - Acervo pessoal)

Imagem 14:



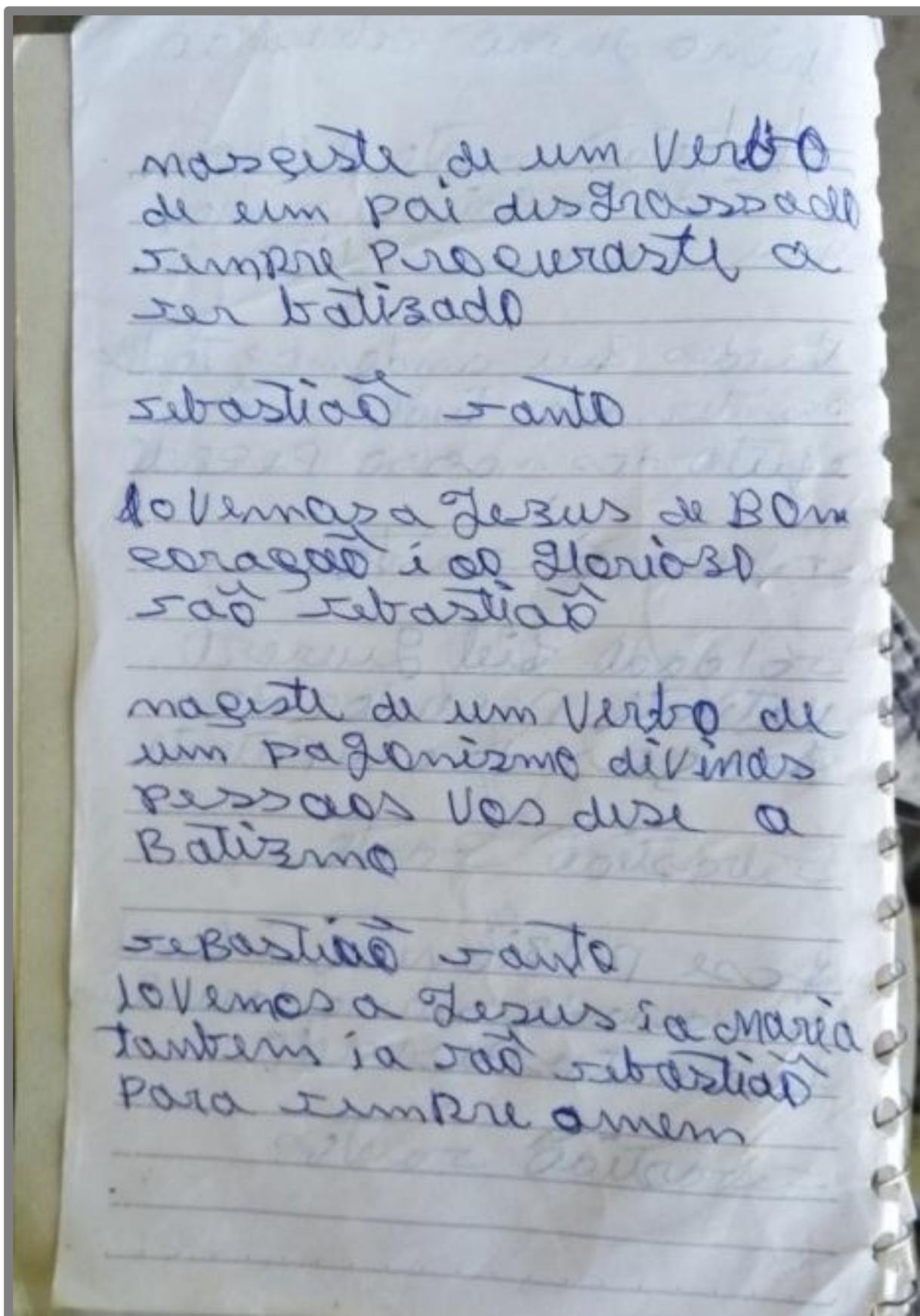
“Primeira procissão ou pegar o Andor” - (esquema gráfico: Willams Lucian, 2018 - AP.)

Imagem 15:



"Primeira parte do Hino de São Sebastião" - (fotografia: Willams Lucian, 2017 - AP.)

Imagem 16:



"Primeira parte do Hino de São Sebastião" - (fotografia: Willams Lucian, 2017 - AP.)

Imagem 17:



“Saudação ao Andor/São Sebastiao” - (fotografia: Willams Lucian)

Imagem 18:



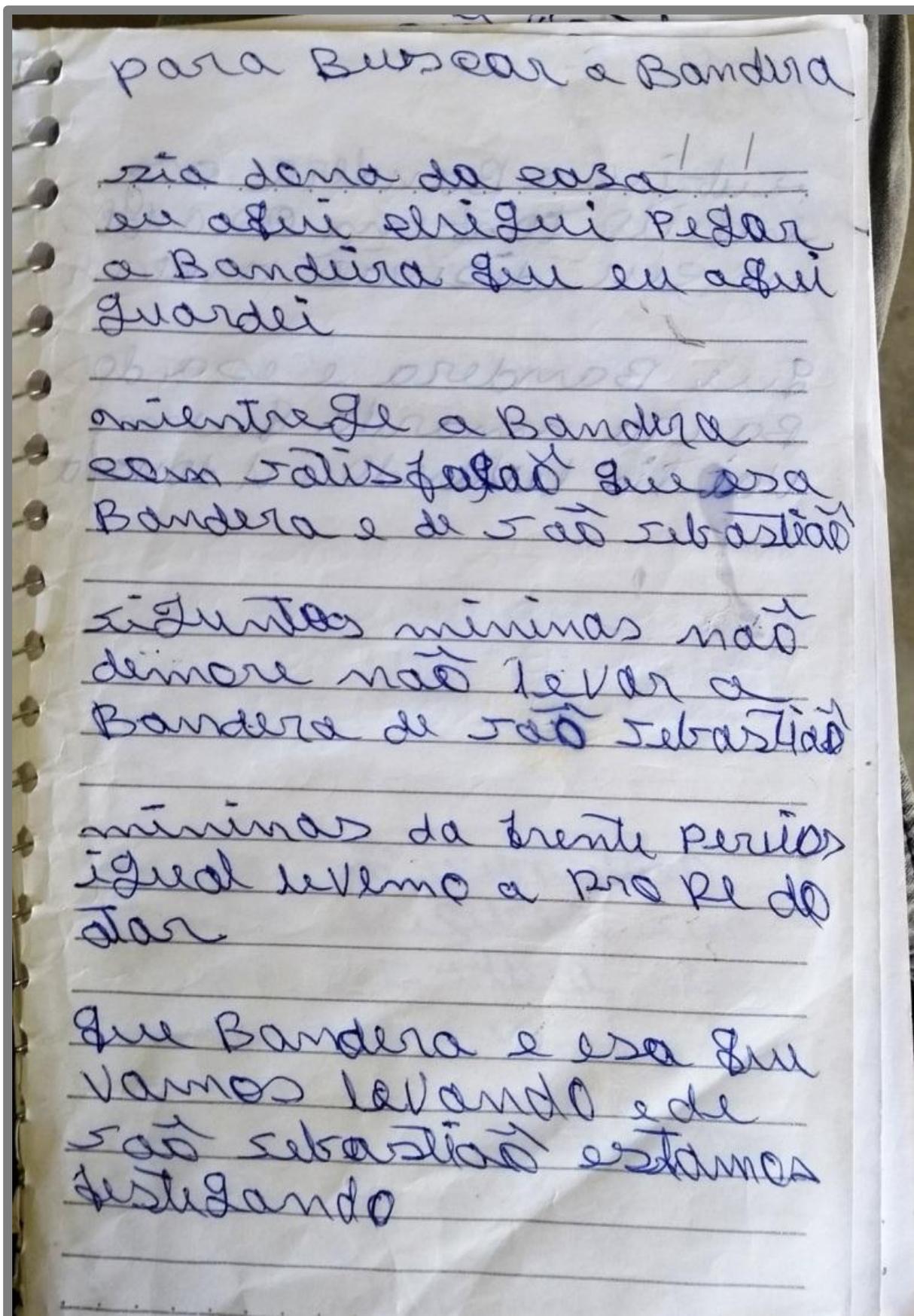
“Procissão do Santo” – (fotografia: Willams Lucian, 2015 – Acervo pessoal)

Figura 19:



“Segunda procissão” –(esquema gráfico: Willams Lucian, 2018 – Acervo pessoal)

Imagem 20:



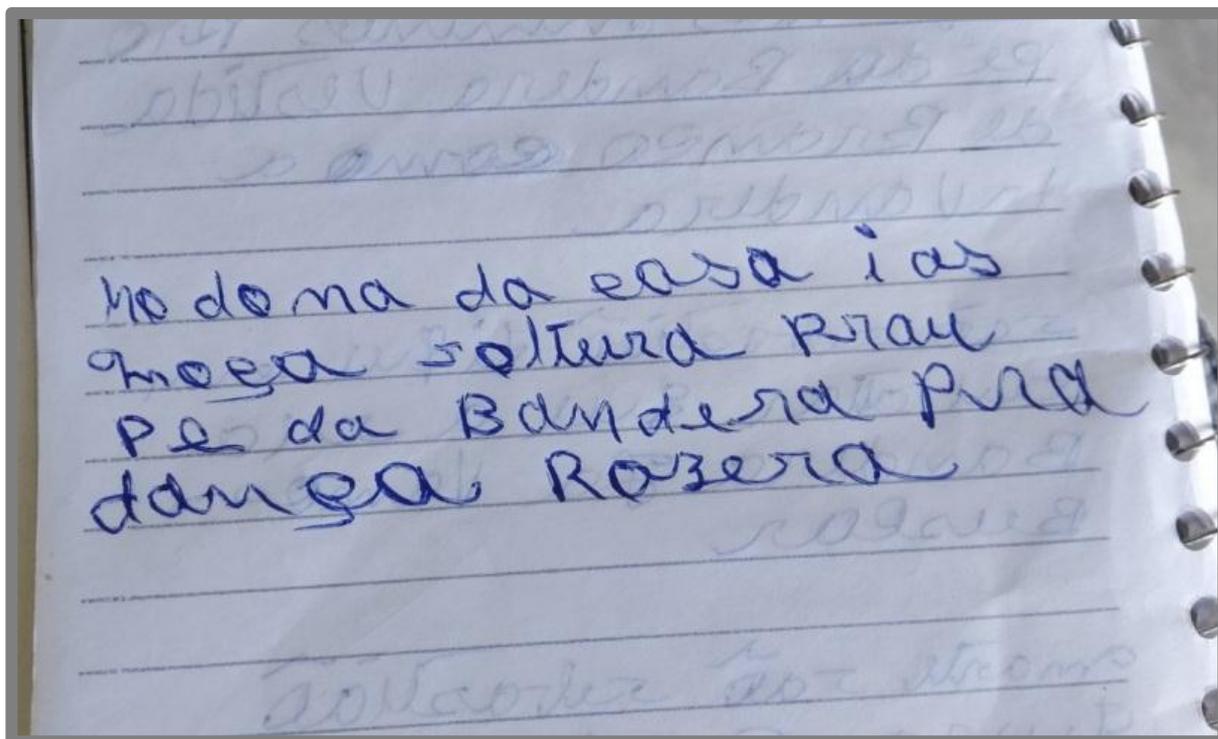
"Para buscar a bandeira" - (fotografia: Willams Lucian, 2018 - Acervo pessoal)

Figura 21:



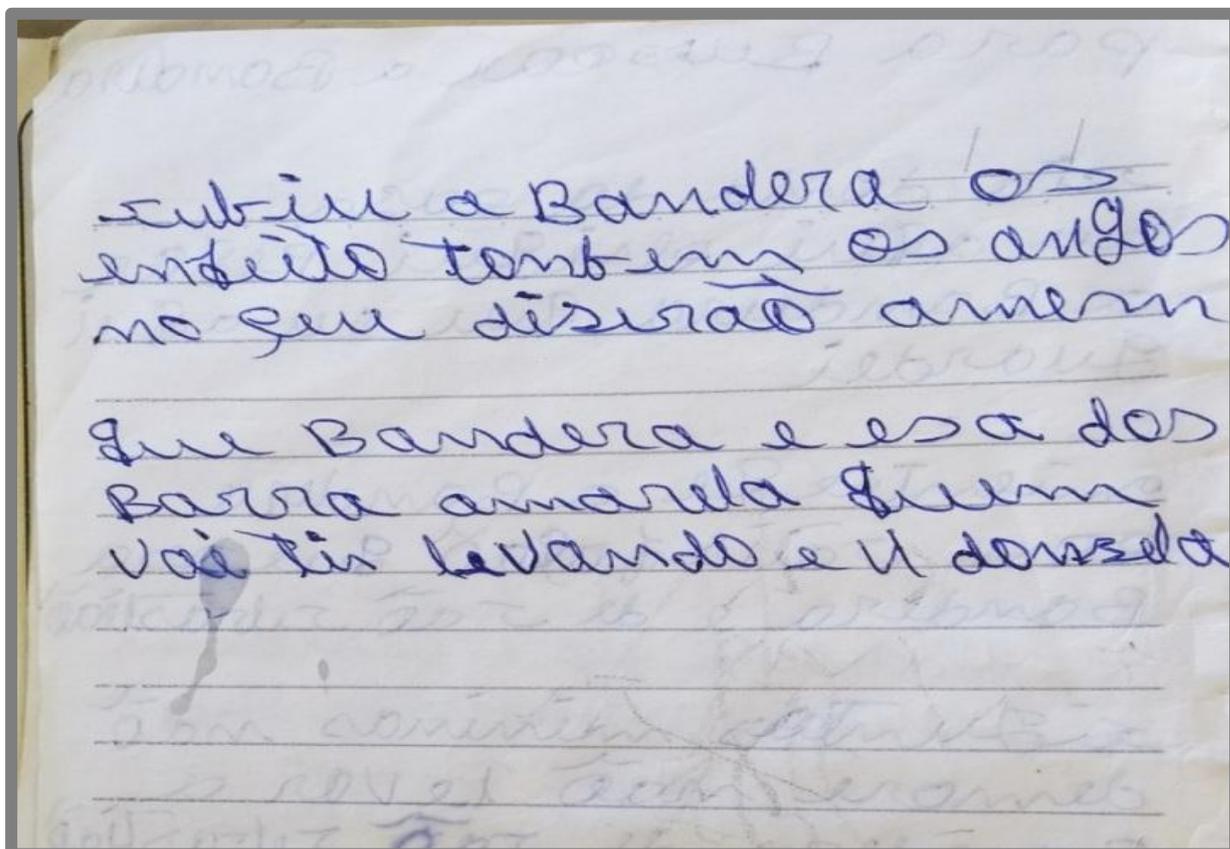
"Procissão de levar a bandeira" - (esquema gráfico: Willams Lucian, 2018 - AP.)

Imagem 22:



"Roseira" - (fotografia: Willams Lucian, 2018 - Acervo pessoal)

Imagem 23:



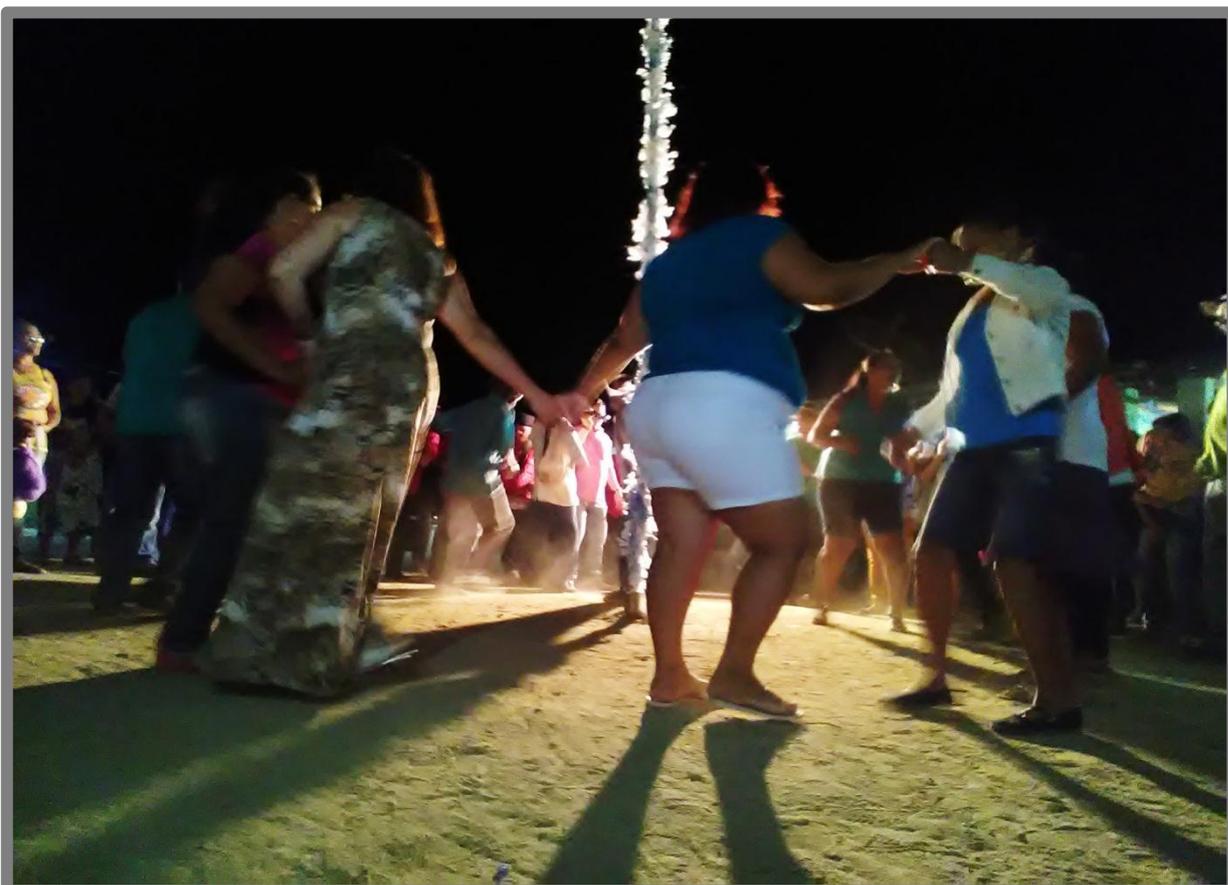
"Roseira" - (fotografia: Willams Lucian, 2018 - Acervo pessoal)

Imagem 24:



“Dança da Roseira” – (fotografia: Andrhey Ferreira, 2015 – Acervo pessoal)

Imagem 25:



“Dança da Roseira” – (fotografia: Willams Lucian, 2018 – Acervo pessoal)

Imagem 26:



“Santo no Altar” – (fotografia: Willams Lucian, 2015 – Acervo pessoal)

Imagem 26:



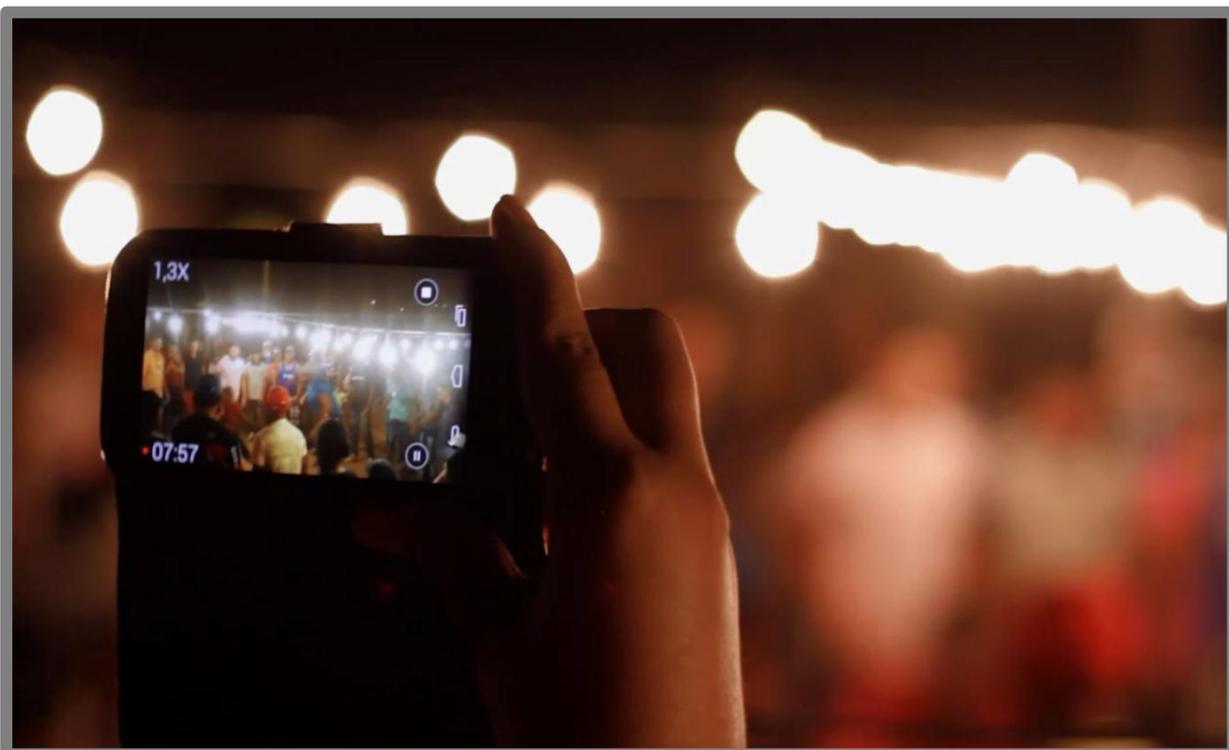
“Rezadeira - Maria de Júlia” – (fotografia: Andhrey Ferreira, 2015 – Acervo pessoal)

Imagem 27:



“Fiel dando a sorte” - (fotografia: Andrhey Ferreira, 2015 - Acervo pessoal)

Imagem 28:



“Auto-registros” - (fotografia: Andrhey Ferreira, 2015 - Acervo pessoal)

Imagem 29:



“Roseira – Coco de roda” – (fotografia: Andrhey Ferreira, 2015 – Acervo Pessoal)

Imagem 30:



“Coco de roda” – (fotografia: Willams Lucian, 2014 – Acervo Pessoal)

Imagem 31:



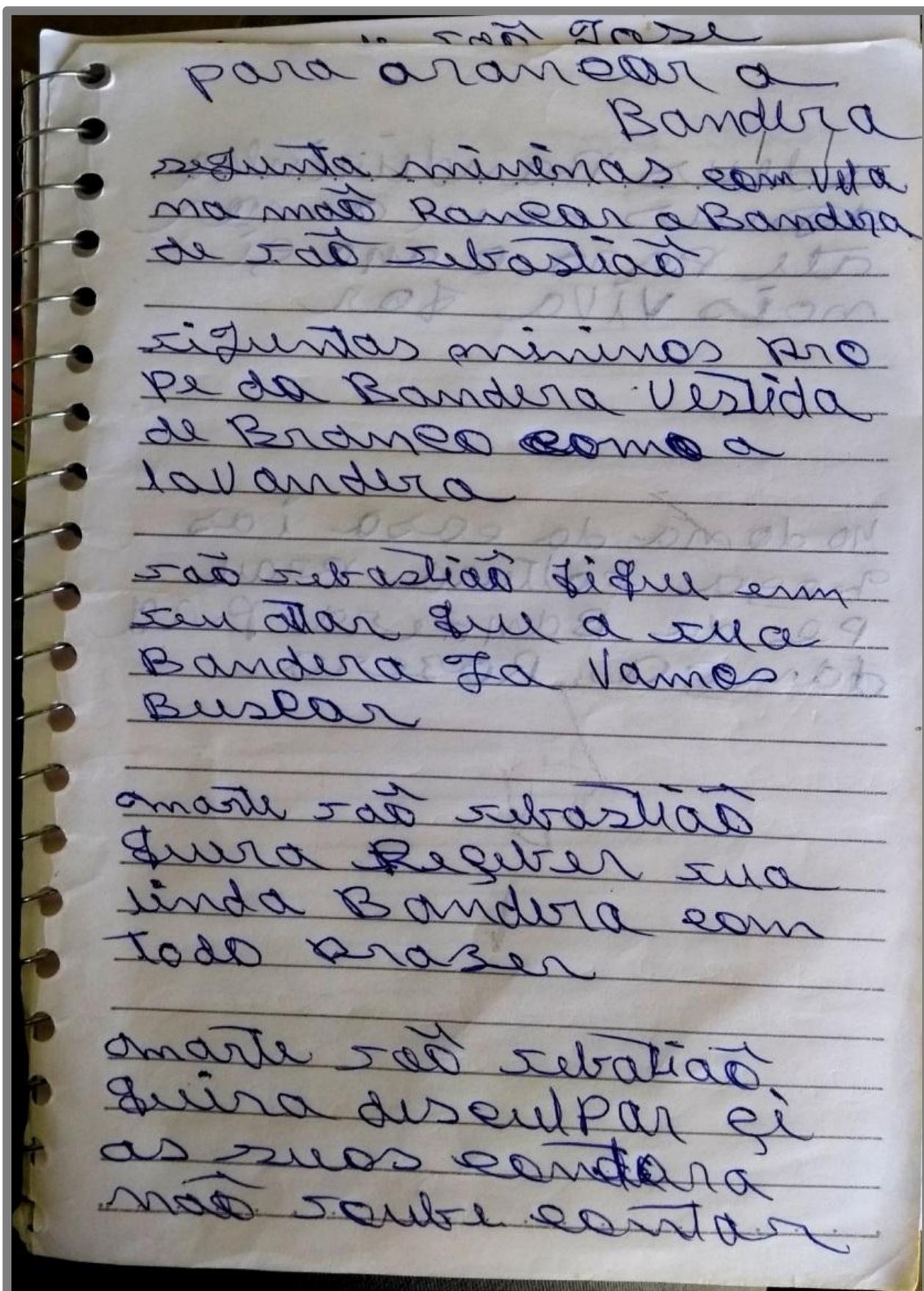
“Coco de mergulho” – (fotografia: Willams Lucian, 2014 – Acervo pessoal)

Imagem 32:



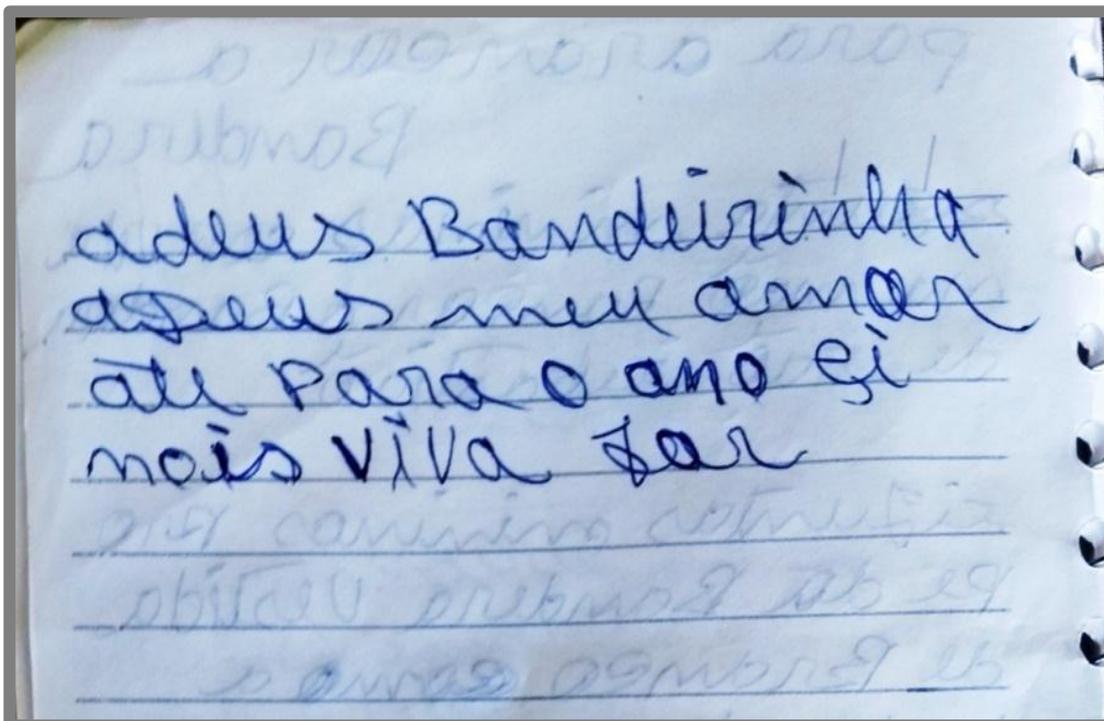
“Coco furado” – (fotografia: Willams Lucian, 2014 – Acervo Pessoal)

Imagem 33:



"Para arrancar a Bandeira" - (fotografia: Willams Lucian, 2018 - AP.)

Imagem 34:



“Última parte do hino de São Sebastião” - (fotografia: Willams Lucian, 2018 - AP.)

Imagem 35:



“Mastro e bandeira de São Sebastião” - (fotografia: Willams Lucian, 2015 - AP.)