

Cocos e cirandas na Paraíba: autoralidade e representação

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-3.Etnomusicologia

Guilherme Sperb
PPGM - UFPB
gsperb@gmail.com

Resumo. Através de pesquisa em andamento sobre criação musical original no contexto do coco e da ciranda paraibanos, o trabalho busca apresentar algumas variantes deste universo, com ênfase na discussão sobre a presença da autoralidade na chamada cultura popular. Além disso, ancorado nas leituras da etnomusicologia contemporânea de Pelinski (2000), Bohlmann (2002), Feld (2014) e Carvalho (2002) e dos estudos antropológicos de William (2019) e Bhabha (2008), o presente estudo busca revisar e analisar representações desses fenômenos musicais em fonogramas de artistas do contexto nordestino brasileiro, tratando de fomentar brevemente a reflexão sobre conceitos como “domínio público” e “apropriação”.

Palavras-chave. Criação musical, Autoralidade, Apropriação, Coco, Ciranda

Title. Coco and Ciranda in Paraíba: Authorship and Representation

Abstract. Based on a research work in progress about original musical creation in the context of coco and ciranda in Paraíba, the present article seeks to present some variants found in this universe, with emphasis on the discussion about the presence of authorship in the so-called popular culture. In addition, anchored in the readings of contemporary ethnomusicology by Pelinski (2000), Bohlmann (2002), Feld (2014) and Carvalho (2002) and anthropological studies by William (2019) and Bhabha (2008), this present work seeks to review and analyze representations of these musical phenomena in phonograms by artists from the northeastern Brazil context, trying to briefly encourage reflection on concepts such as “public domain” and “appropriation”.

Keywords. Musical creation, Authorship, Appropriation, Coco, Ciranda

1. Introdução

No presente trabalho, analiso brevemente o contexto de criação musical original nos cocos e cirandas da Paraíba. Tenho a intenção de apresentar alguns fenômenos que venho investigando em meu trabalho de pesquisa de Doutorado em Etnomusicologia, na Universidade Federal da Paraíba, e discutir sua relação com contextos de música popular de maior circulação midiática.

Na primeira seção do artigo, empenho-me em apresentar e entender as variantes possíveis no contexto paraibano dos chamados “tiradores” e “tiradoras” de coco e ciranda originais, bem como suas características e nuances criacionais, trazendo inquietudes referentes à autoralidade, domínio público e transmissão cultural. Na segunda seção, analiso mediações e representações de músicas deste contexto específico da chamada cultura popular em fonogramas de artistas do contexto nordestino, buscando debater os limites e transformações dessas incorporações.

2. Quem “tira” o coco - contextualização sobre coco e ciranda (PB)

Ante os diferentes cenários do coco no Nordeste do Brasil, Sandroni (2013) enfatiza a necessidade de que nos reframos ao “coco” pela via da pluralidade, preconizada por Mário de Andrade: “Os Cocos”. Tal consideração pode ser sentida na grande diversidade de manifestações dos cocos que apresenta-se também na realidade paraibana. Nos repertórios, na dança, no toque e na instrumentação há notáveis diferenças entre grupos e regiões, assim como, naturalmente identificam-se pontos de contato e similaridade que ajudam a refletir sobre a formação dessas identidades.

Interessa-me, nesta aproximação com os saberes dos criadores populares, mergulhar em suas visões de mundo criativas, e a conseqüente relação com suas práticas. Em seus estudos, Sternberg (2003) faz uma análise sobre o que chama de a “decisão de ser criativo”, a de usar a ferramenta criativa a partir de uma autopercepção da criatividade, e em como ela é posta em ação pelo seu detentor. Como ocorre especificamente a criação nos contextos de coco e ciranda? Que traços a marcam?

Até então, venho observando diferentes noções sobre o tema. Por exemplo, na *live* do projeto “Saberes em Roda” (2020/UFPB), dedicado ao grupo do falecido Mestre Benedito, de Cabedelo (PB), Mestra Têca, líder atual do conjunto, comenta acerca de uma criação própria sobre uma música já existente. As invenções e adequações de letras e melodias demonstram-se como um dos muitos recursos de criação presentes nesse universo. Dos desafios encontrados até agora está, justamente, o de mapear determinados repertórios que fluem de um lado a outro do território com estruturas similares e possivelmente emparentadas, e com eventuais autorias reivindicadas.

As melodias dos cocos são costumeiramente referidas pelos mestres e mestras da Paraíba como “Sofras” ou “Toadas”, dependendo da localidade. O nome “sofra” talvez seja oriundo da palavra solfa, de solfejo. Mário de Andrade (2002), descreve uma situação de performance em 1929, na praia de Tambaú (em João Pessoa) usando a palavra solfa para referir-se ao canto “tirado” no coco:

Gente predestinada pra dançar e cantar, isso não tem dúvida. Sem método, sem os ritos coreográficos do coco, o pessoalzinho dançava dos 5 anos aos 13, no mais! Um velhote movia o torneio batendo no bumbo e tirando a solfa.” (ANDRADE, 2002, p. 308)

É possível identificar cocos de letras iguais ou similares com sofras diferentes, bem como letras diferentes para a mesma sofras. A música “Poço da Curimã”, por exemplo, é escutado em gravação de Mestra Penha Cirandeira em seu primeiro fonograma¹, e cantada com melodia completamente distinta na apresentação do grupo Desencosta da Parede de Caiana dos Crioulos, gravada por mim na Usina Energisa em João Pessoa (PB) em 2022². Em viagens com Mestra Penha por várias localidades, seguidamente encontramos cocos e cirandas cantados por ela com algumas diferenças em letra e música em relação aos mestres do lugar. Aqui abro um breve e importante parêntese: o aspecto de uma latente disputa da tradição das manifestações é algo recorrente, e altamente desafiador (para não dizer problemático) durante a pesquisa. Autorias de músicas, histórias de viagens ganham novas camadas de relatos que, frequentemente, dificultam construções históricas categóricas.

No contexto da embolada, por exemplo, podemos observar na produção fonográfica de nomes como Geraldo Mousinho, Cachimbino ou Toinho da Mulatinha uma associação clara entre a autoralidade dos versos improvisados e os artistas em questão. No entanto, é possível identificar, no coco de roda e na ciranda, um sentido comum que geralmente não associa a ideia de autoralidade aos criadores originais, vinculando-os a uma categoria, por vezes controversa, conhecida como “domínio público”.

AYALA & AYALA (2000) resumem a presença de uma autoralidade no processo de criação, além de refletirem diferentes significados de trajetórias da criatividade no coco e na ciranda na Paraíba:

¹ https://www.youtube.com/watch?v=JeUsBjaZlvY&t=1937s&ab_channel=CulturaParaibana

² https://drive.google.com/file/d/1-W2XkEPZ60euwWl_VeKfFeFAVsCUn_52/view?usp=sharing

Com a convivência acentuada, vai se revelando a história oculta de um coco ou outro, o que motivou sua criação, quem fez os versos, quem escolheu a melodia. Relativiza-se a ideia corrente de anonimato e vão surgindo elementos que permitem considerar em que consiste o improviso. Ora significa criação a partir de certas circunstâncias, ora a maneira criativa de inserir um verso da tradição em situações presentes, que faz o já conhecido surgir como algo novo porque se encaixa em uma ocorrência nova, o que lhe atribui um novo sentido. (AYALA; AYALA, 2000, p. 46-7)

No entanto, é possível identificar processos de criação com autores mais estavelmente assignados à obra original. A seguir, enumerarei alguns casos emergentes da pesquisa documental, e outros que pude vivenciar no trabalho de campo precursor.

Cícero Cirandeiro, antigo parceiro de Mestra Penha em viagens e apresentações, relata no documentário “Serena, serená: os caminhos do coco e da ciranda na Paraíba” de Lorena Travassos de 2006, que compôs um coco a pedido de Socorro Lira com a temática de preservação do mangue. Além de famoso construtor de bombos, enquanto esteve vivo, Cícero era reconhecido como um criador habilidoso e de rápida e imediata produção, como relata no documentário ao cantar o coco requisitado e descrever o momento de criação.

Uma ciranda muito famosa do repertório de Penha Cirandeira é “Eu vou me embora...”. Penha relata que, nas andanças junto a seu pai, e depois de seu falecimento, nunca a escutou cantada por alguém que não fosse ele, e que assume ser do mesmo a autoria da obra. No caso de Penha, há uma grande intersecção de sua vivência no coco e na Jurema Sagrada. O coco “Coquê” é cantado seguidamente pela Mestra, e através de suas redes sociais espalhou-se pelo Brasil, chamando a atenção, por exemplo, da artista pernambucana Alessandra Leão, que o incorpora a seu repertório. Em uma apresentação no município de Cajazeiras (PB), Mestra Penha antecipa ao microfone que tal coco é de sua autoria, trazendo uma outra possível e desafiadora linha de interesse para a pesquisa: a interação entre mestra, seus guias espirituais (caboclos, nesse caso) de Jurema e seus processos de (re)criação musical de pontos de terreiro. Essa forte vinculação do Coco e da Jurema Sagrada é antevista por Maria Ignez N. Ayala e Marinaldo José da Silva no capítulo final de AYALA & AYALA (2000).

Mestra Ana do Quilombo do Ipiranga, no Gurugi, é também um interessante caso de criadora original. Na Websérie “ACESA”, de Alessandra Leão, financiada pelo edital Itaú

Rumos 2017/2018, Ana remarca as diferenças entre as distintas produções, e evidencia um processo de transmissão cultural dentro do Ipiranga: “141 cocos só nosso e tem os de domínio público que a gente não sabe de onde veio, né, mas que a gente canta. E a gente faz muito coco, as crianças dos clamores já fazem coco. Fabinho já faz letra de coco, né?” Abaixo transcrevo a letra de dois cocos colhidos em campo, de autoria de Mestra Ana:

1)Eu tava em casa deitada
Vi o zabumba zoar
Eu levantei a cabeça
Meu deus aonde será

2)Eu tenho rosas
Carregadas de perfume
Tenho ciúme
E é do meu amor

Depressa me levantei
Me debrucei na janela
Ouvi o povo dizendo
Todas mulheres são belas

Eu tenho flores
Amarradas no cabelo
Menina eu tenho cheiro
Que você em mim deixou

Nas duas visitas que realizei ao quilombo de Caiana dos Crioulos ficou evidenciada uma certa rivalidade (ainda que não explícita e sem qualquer tipo de violência) existente entre dois grupos musicais: o mais antigo liderado por Mestra Edite, e o de Mestra Cida, mais recente. Segundo SANTOS (2014) “Em Caiana dos Crioulos, as questões relativas à negritude e ao racismo estão evidenciadas no repertório mais recente que também aborda as lutas históricas envolvendo os trabalhadores dos engenhos de cana da região.” (SANTOS, 2014, p. 276). A autora faz menção, por exemplo, a uma composição de Mestra Edite em homenagem a Margarida Alves, sindicalista assassinada na cidade de Alagoa Grande (PB), em 1983. Nesse sentido, recentemente, pude identificar no repertório “autoral”, a zabumbeira Rita como uma reconhecida criadora de cocos, além de um coco criado por Neivinha, do grupo de Cida, cantado no contexto do evento “Vivendo Caiana”, realizado no Dia Nacional da Consciência Negra em 2022⁴:

Se eu já vi melhor, não me lembro
Se eu já vi melhor, não tô lembrado
A sexta é do Quilombo,
Tá todo mundo animado

Vem muita gente de longe, isso é
consideração
A força que tem o negro arrasta esse povão
Hoje é dia de festa, vamos dançar e cantar

Este tal de preconceito, vai ter que se acabar

Vai, vai acabar

Vai, vai acabar

Isso é discriminação

Vai ter que se acabar (2x)

Na *live* do Projeto “Saberes em Roda“ (2021/UPFB) dedicada a entrevistar os integrantes do Coco de Zé Cutia, da localidade de Jacumã, comenta-se sobre dona Zezé, uma antiga coquista desta praia: “Dum coco que ela tirou duma baleia que apareceu aqui na praia. Ela foi, tirou o coco dessa baleia, e veio a cantar no dia da brincadeira de São João” Como é possível perceber nesse caso, o coco é uma “resposta ao mundo”, uma necessidade dos criadores de materializar a surpresa dos dias, seu universo circundante em som. Esse “compor no mundo” dialógico está presente também nos famosos versos do quilombo do Ipiranga: “Menina bonita o que vem ver, o que vem ver, o que vem ver (x2) / Na ladeira, o pau cair, eu quero ver, eu quero ver (x2)”. Ritinha, companheira na disciplina piloto modular “Músicas do Brasil” e residente no quilombo do Gurugi, relatou em classe que esse coco foi “tirado” para uma árvore caída no terreiro e que despertava a curiosidade, evidenciando o aspecto “responsorial” deste tipo de criação.

Um caso bastante único de criação original é o dos mestres da cidade de Gado Bravo (PB) no cariri paraibano, que praticam o coco de resposta. Essa modalidade, registrada em áudio por mim em duas ocasiões, une intrinsecamente performance, criação e improvisação, realizadas no calor do momento: os mestres cantam um mote que faz as vezes de refrão, e vão alternando um a um, suas improvisações com o mesmo refrão intercalado. O trabalho de LEAL NETO (2021), da área de Jornalismo da UFPB traz um retrato dessa atividade, resumida na realização de um portfólio digital.

A propósito, o etnomusicólogo Stephen Blum (2009), ao revisar diferentes representações do processo criativo, percebe que as categorias composição, performance e improvisação não são necessariamente excludentes e estanques. Ao viajar por diferentes fontes que remontam, por exemplo, a forma de composição de canções chinesas do séc. 2

a.C., ou de um músico do califado Abassídeo (850 d.C), passando por Busoni, C.P.E. Bach e pelos estudos de Feld, reconhece que:

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

No coco e na ciranda, essas fronteiras entre categorias podem ser eventualmente desfeitas, quando processos de composição são eminentemente improvisados, como no caso mencionado de Gado Bravo. Ou mesmo ainda quando se associa a composição de uma música ao mestre que desempenha sua performance: “não sei se esse coco é dele, mas eu ouvi da boca dele”.

Entre os trabalhos revisados até agora, o de Sara Melo (2011) traz um perspicaz olhar específico sobre as letras de coco e ciranda na Paraíba Partindo de uma noção de estudos culturais ampla que evita a disciplinaridade, a pesquisadora escolhe esse repertório de canções como forma de entender a dimensão coletiva da imaginação desses/as criadores/as como compreensão da natureza circundante.

A partir da noção sociológica de diferentes heranças acumuladas coletivamente através do tecido social como “oralitura” (MARTINS, 2003), e que são apresentadas como um conjunto de usos possíveis que entrarão em jogo com as disposições dos agentes criadores, busco entender a experiência coletiva que integre aspectos racionais e conscientes, com aspectos dos sistemas intuitivos (Bastick, 1978). Como o saber intuitivo interage com as chamadas “fórmulas musicais” orais nos/as mestres/as de coco e ciranda? De maneira generalista: entende-se por “fórmula musical” como:

(...) pontos de partida para compor e improvisar e em construção básica de blocos de música. Todas as formas de música, anotadas e orais, constroem fórmulas. Algumas atadas a um estilo em particular, outras encontradas em várias formas de música. São requisitos básicos para a comunicação e fazem possível para os músicos tocarem juntos

porque provêm uma linguagem musical comum. Quando tocamos de ouvido, fórmulas são centrais porque são importantes dispositivos de memória.” (LILIESTAM, 1996, p.203-204)

Como podemos observar com os exemplos, há cocos e cirandas de grande circulação que são reinterpretados por distintas comunidades e mestres. Há também criações apoiadas em “sofras”, fórmulas melódicas que oferecem possibilidades de recriação. E ainda outras com melodias e letras originais. Me pergunto se os próprios processos de memória e reconstrução não são eles mesmos processos de criação que poderiam advogar para a ideia de autorialidade de determinados mestres como função de uma salvaguarda que aponte para essa “propriedade”, tentando desfazer a noção de um todo “anônimo” que facilite eventuais apropriações.

3. Culturas em fonograma: esse coco é de quem mesmo?

Vejamos alguns exemplos de incorporação e participação de materiais e sujeitos musicais da chamada cultura popular em representações na indústria fonográfica. Quero aqui analisar a presença do coco da Paraíba em três discos separados no tempo, e analisar as relações de cooperação entre os saberes ali representados, articulando minha análise com o meu trabalho de campo inicial na região.

Os emblemáticos versos “Samba nego, branco não vem cá / Se vier, pau há de levar / Eu vou rachar os pés de tanto sapatear / De dia tá no açoite, de noite vai batucar / Nego trabalhava muito, e comia bem pouquinho / Apanhava de chicote carregando o sinhozinho” estão na faixa que abre o disco “Sons da Paraíba” (2005)³ da banda paraibana Cabruêra em uma sonoridade tipicamente fusionada da época. Tal música com pequenas diferenças na letra e no trato melódico é parte do repertório do grupo Coco Novo Quilombo, do Quilombo do Ipiranga (Município de Conde - PB), e é interpretada pelo Grupo de Dona Lenira (Coco Novo Quilombo) no disco “Cocos: Alegria e Devoção”⁴ (faixa 21), lançado em 1999 no trabalho de pesquisa de M. I. Ayala. Pela proximidade geográfica e temporal entre o disco de Cabruêra e a pesquisa de Ayala, é possível conjecturar, ainda que não categoricamente, que a mesma poderia ser um componente para a elaboração do repertório do álbum. Também “Pisei na

³ <https://www.youtube.com/watch?v=HP0EIU8Dshg&t=1609s>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=9KBjgx4CfTE&t=3004s>

Pedra”, outra faixa do disco, em versão reggae, é do repertório de cocos cantados em Caiana dos Crioulos, presente em seu primeiro disco “Caiana dos Crioulos - Cantigas, Coco de Roda e outros Cantos (2003)⁵, 1º volume da série Memória Musical da Paraíba produzida por Socorro Lira.

Se voltarmos à “Samba Nego”, percebemos que o caso com esse cântico na indústria brasileira de entretenimento é antiga. Surpreendentemente, a mesma utilização dessa música pode ser encontrada em 1929 pela intérprete Stefana Macedo em disco da gravadora Columbia, com diferenças no trato melódico e na segunda parte da letra. Recentemente, em 2014, a música foi regravaada pelo projeto Goma Laca no disco “Afrobrasilidades em 78 rpm”. O projeto de construção do repertório do disco é declaradamente vinculado à pesquisa de Biancamaria Binazzi e Ronaldo Evangelista. Segundo o encarte, Batuque (“Samba Nego”), no selo original da Columbia teria origem “no Século XVII: 'Dança do Quilombo dos Palmares'.” Ainda que não se possa precisar a origem e a data da música, é possível observar no trato dado ao presente fonograma uma forte intenção de participação negra na produção e na interpretação musical da faixa, com o paulista Hércules Gomes ao piano, o cantor Russo Passapusso, o percussionista baiano Gabi Guedes, e o maestro também baiano Letieres Leite, que assina os arranjos e a direção musical. Percebemos diferentes tipos de apropriação de um repertório que, “juridicamente”, seria de domínio público, mas que tem atrelado a si uma vinculação com comunidades que historicamente resistem com suas práticas musicais não hegemônicas. Se poderia pensar alguma estratégia de direitos de manutenção e preservação através de processos de patrimonialização que pudesse regressar dividendos e representatividade às comunidades de origem?

Segundo CARVALHO (2002), o ouvinte atual encontra-se imerso em “crises nos códigos de sensibilidade inter-culturais” e apreende a música “apenas como um produto acabado e não como um processo, social e cultural, que se desenvolve, na verdade, como um intertexto”. A realidade sonora funcionaria “apenas como uma abstração analítica a posteriori”. (CARVALHO, 2002, p. 57). William (2019) por sua parte, ao comentar a representatividade dos grupos subalternizados, afirma:

O baixo índice de representatividade contrasta com a crescente apropriação, muitas vezes perpetrada por indústrias que utilizam as técnicas ou a estética

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=sbKeTg6ogW8&t=976s>

desses grupos, mas não repassam nenhum tipo de incentivo nem oferecem oportunidades de trabalho. Além disso, dificilmente se engajam na luta contra as desigualdades sociais ou antirracista, nem criam ações para inclusão de minorias.” (WILLIAM, 2019, p. 25)

A colaboração real com os contextos onde os artistas realizam suas pesquisas artísticas, com a busca por sonoridades rituais de gravação, além da inclusão dessas pessoas nos seus fonogramas e em suas apresentações e turnês, e a responsabilidade pelo correto agenciamento de seus dividendos parece trazer algumas possibilidades de posicionamento artístico que lidam de maneira mais respeitosa com a incorporação. Respondendo aos anseios trazidos acima por William (2019), Bhabha (2017, p. 10) é categórico ao dizer que a “universalização é inimiga da especificidade histórica. É inimiga da diferença. O melhor que podemos fazer ao definir uma comunidade é criar condições nas quais as pessoas possam concretizar sua agência”.

“Apropriação cultural: uma mesa redonda”, publicada na revista PORTO ARTE (2017) traz uma interessante discussão no campo das artes visuais, reunindo artistas do contexto norte-americano como Asega, Bordowitz, Kee, Kuo, Kurian e Satterwhite, mediados pelo indiano Homi K. Bhabha. A discussão dos artistas aponta para um possível uso positivo da apropriação como oportunidade de aproximar públicos que converjam para a arena de discussões em torno do tema. Públicos que se reconheciam primeiramente distantes, e em segunda instância conscientes uns dos outros, bem como também dos fenômenos novos aos quais agora são impelidos a estabelecerem uma relação de fruição e reflexão.

Mais de 15 anos à frente de “Sons da Paraíba” (Cabruêra/2005), desembarcamos nos fonogramas “Nordeste Futurista” (2021) de Luana Flores e “Acesa” (2021) de Alessandra Leão. A faixa nº 01 do disco de Luana “Eu Vem”, é construída através da superposição e justaposição de diferentes texturas percussivas eletrônicas sugestivas ao coco e a ciranda, aliados a um processo de “sampling” de um trecho de voz de Mestra Edite da faixa “O bojo do meu zabumba” (faixa 02) do grupo “Desencosta da Parede”⁶, do quilombo Caiana dos Crioulos (Alagoa Grande-PB), em disco de 2008. No final da faixa é possível escutar a voz de Vó Mera, cantora de coco do bairro do Rangel (João Pessoa-PB) que diz, no que parece ser uma entrevista para a artista Luana: “esse trabalho que você tá fazendo é muito importante.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=sbKeTg6ogW8>

Porque você nasceu pra isso...”. Nas escolhas do processo criativo, é notável a decisão de Luana de inscrever no corpo sonoro do fonograma propriamente dito a presencialidade de suas cooperadoras. Parece uma decisão consciente de diminuir a mediação entre a sua voz e as referências que escolhe trazer.

Na faixa 02 de “Nordeste Futurista” (2021), a participação é da Mestre Ana do Coco Novo Quilombo, do Quilombo do Ipiranga, na localidade do Guruji, município do Conde. A faixa usa o coco “Menina bonita o que vem ver”, presente no disco “Da brincadeira à resistência”⁷ do Coco Novo Quilombo como refrão reiterativo no fonograma. Luana então alterna as repetições com rimas que vão trazendo e enaltecendo os/as quilombolas para o corpo da música, usando o perfil rítmico e melódico típico da embolada. Além dessa presença na faixa, como também em toda a proposta audiovisual filmada no local, há um desejo de inscrever o quilombo e as lutas e pessoas que participam da produção, de maneira literal ou metafórica, no futuro: um futuro de maior integração. Podemos ouvir, nessa faixa, Mestre Ana com sua própria voz: “Mestra Ana, do coco Novo Quilombo, Ipiranga, Guruji e do Conde”. Se, por exemplo, escutamos o disco “Da brincadeira à resistência” do Coco Novo Quilombo⁸ e vamos aos comentários deixados por internautas, podemos ler “Conheci através da música que Luana Flores regravou (Menina bonita o que vem ver). Muito bom!”. Nessa espécie de “etnografia virtual”, ou “netnografia” ou como quer se chame, vemos como a aproximação de públicos (levantada pelos artistas visuais dos EUA), seja pela inscrição das voz de Mestre Ana na faixa ou pela comunicação midiática do disco, é conseguida. Isso altera e, de certa forma, desfaz, premissas de “apropriação” inconsequente.

O disco “Acesa” (2021) da artista pernambucana Alessandra Leão é outro exemplo atual com processos de colaboração entre uma artista de circulação nacional com artistas da cultura popular detentores/as de repertórios específicos, em um misto de parceria e referência. Segundo a página da artista, “a web série Acesa é fruto de uma imersão idealizada pela musicista Alessandra Leão, como parte do processo criativo para o seu novo disco de mesmo nome”.⁸ Parte dessa imersão está materializada em “gravações de campo” como “A canoa Ana Luisa” e “Carminha com Odete”, durante a festa do coco do Quilombo do Ipiranga (PB), em janeiro de 2019. Além da inclusão de Odete e Ana como compositoras em faixas no

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=aELmjaF9uzU>

⁸ <https://www.alessandraleao.com.br/>

trabalho, há um desejo, assim como no trabalho de Luana Flores, de inscrever no corpo do som, no disco, na música propriamente dita, a voz e as circunstâncias culturais em questão. No caso de Alessandra, com a exposição literal do espaço ritual, do coco de roda como ele acontece fora do disco, também. Além de “Acesa”, Odete de Pilar, participa como intérprete na canção “Corpo de Lã” do disco Aço de 2015 da mesma Alessandra Leão e é homenageada com a canção “Odete” já no disco de estreia da cantora em 2005, mesmo antes de conhecê-la pessoalmente.

Em um mesmo espaço geográfico paraibano delimitado temos dois tipos bastante distintos de inclusão em fonogramas. Quiçá no caso de Cabruêra, não há necessariamente uma devolução imediata aos detentores desse repertório. Nesses processos de apropriação de repertório do chamado domínio público ou advindos de pesquisa etnográfica seria necessário discutir se haveria estratégias via processos de patrimonialização (ou outros possíveis) para que algum tipo de retorno, para além do simbólico, seja creditado. Não se quer dizer com isso tampouco que os processos de colaborações de artistas do circuito comercial com referências das “culturas tradicionais” sejam sempre fortuitos e harmônicos, apenas por essa característica. A interação e cooperação com mestres/as das chamadas tradições populares é por vezes vista por pessoas próximas a essas expressões como uma estratégia de capitalização de sua particularidade e de suas trajetórias de vida, bem como de seus repertórios.

4. Considerações finais

Apesar de seu nível considerável de escrutínio individual e grupal, esse artigo não busca exaltar uma etnomusicologia que opere como uma polícia do pensamento, uma vigilante da ação, uma denunciadora apenas. Bohlman (2002) atenta para eventuais “estratégias convenientes da teoria da globalização”, e argumenta pela necessidade de uma série de interpelações antiglobalistas, que, nos ajudam a tomar em conta as contra-histórias da “world music” na era global. É preciso novamente aventurar-se a buscar critérios para habitar as inovações trazidas pela massividade, e avaliar de que maneira estão representados esses estilos musicais ritualizados nos fonogramas e projetos audiovisuais, com suas diferentes propostas de colaboração.

FELD (2014), por exemplo, identifica duas narrativas responsáveis ao fenômeno da “world music”: ansiosas e celebratórias. As ansiosas entendem que a concentração capitalista tende a banalizar e homogeneizar identidades em um todo mais vazio e superficial. As celebratórias como normalizadoras da globalização e encorajadoras dos processos de fusão, rejeitando identidades fechadas e inalteráveis.

Novas perguntas emergem: O patrimônio cultural imaterial está salvaguardado nas plataformas de streaming? O que é domínio público não possui resistentes mantenedores dessas culturas? O novo tempo da conversão dos fonogramas para as plataformas pagas enuncia um novo problema, o registro. O que antes estava minimamente descrito no encarte das mídias físicas, evaporou-se por completo nas virtuais. A qual (is) CPF (s) estará vinculada a composição, interpretação, produção desses fonogramas e sua correspondente monetização?

Com relação ao contexto dos criadores populares do contexto do coco e da ciranda paraibanos, é possível notar uma eventual necessidade de pesquisa com fins de demarcação mais explícita e precisa da propriedade intelectual de comunidades subalternizadas à indústria cultural. Além disso, sinto que o que vem a ser pesquisa artística e o que caracterizaria um fenômeno como apropriação cultural parece algo um pouco mais claro após estas breves reflexões. A característica “musicofágica” de nossa existência deveria criar consciência que o uso de materiais “exóticos” por artistas compositores “lhes confere um capital simbólico que traz prestígio às suas carreiras.” (PIEDADE, 2021, p. 147)

Ademais, alguns critérios sobre apropriação cultural emergiram das análises da literatura e dos fenômenos: 1) é um conceito dinâmico e em expansão que cresce em função de emergência de comunidades capazes de pensarem-se decolonialmente 2) a apropriação será percebida relativamente ao grau de sua visibilização, sua proximidade com níveis de hegemonização oficial a nível midiático. 3) a apropriação de materiais ou a colaboração com pessoas da cultura popular será mais celebrada se apontar à uma aproximação de públicos, e se criadora de mecanismo de agência, lugar de voz, presencialidade e participação material, que ressignifiquem criticamente suas expressões. 4) artistas serão mais celebrados quando puderem, em seus produtos, exercer a capacidade de tomar decisões socialmente, sejam elas éticas ou estéticas, e criarem atmosferas sonoras capazes de aproximar ouvintes de processos culturais históricos 5) o domínio público pode não ser um lugar de justiça para a resistência histórica de performances e repertórios. Seguimos...

Referências

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002

AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.). *Cocos, alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000

BASTICK, T. *How We Think and Act*. Nova York: John Wiley & Sons Inc, 1982.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.. Interrogando a identidade*. p.70-104 Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998..

BLUM, Stephen. *Representations of Music Making*. In: SOLIS, G & NETTL, B. *Musical Improvisation: Art, Education and Society*. p. 239- 262 Illinois University Press: 2009

BOHLMAN, Philip V. *World Music at the "End of History"*. In: *Ethnomusicology*, Vol. 46, No. 1 p 1-32. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, 2002

CARVALHO, José Jorge de. *Las Culturas Afroamericanas en Iberoamerica: Lo Negociable y lo Innegociable*. In: Serie Antropologia. Brasília: UnB, 2002.

CARVALHO, José Jorge de. *Transformações da sensibilidade musical contemporânea*. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, out. 1999

CUTIA, Mestre Zé & LUCENA, Israel. Entrevista concedida a Francisco Santana, Polyanni Dallara e Carolina Graeff. Universidade Federal da Paraíba. 18/09/21. 1h 23min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zTQh14J9Rk4&ab_channel=SaberesemRoda Acesso em: 18/09/21

FELD, Steven.. *Uma doce cantiga de ninar para a World Music*;. In: DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música (8). Rio de Janeiro: Unirio, 2014 Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/3916> Acesso em: 03 Março 2023

LEAL NETO, Jose Primitivo. *Dossiê digital do coco de roda de Gado Bravo - PB. João Pessoa*, 2021. 178p. Dissertação de Mestrado - Jornalismo. João Pessoa: UFPB, 2021

LILLIESTAM, L. *On Playing by Ear*. In: Popular Music, Vol. 15, No. 2. p. 195-216 Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MARTINS, Leda. *Performances da oralitura: corpo, lugar de memória*. In: Letras, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, Santa Maria: UFSM, 2003.

MELO, Sara. *O ambiente cantado e contado pelos brincantes de coco de roda e ciranda da Paraíba*. Florianópolis, 2011. 295p. Dissertação de Mestrado em Educação. Florianópolis: UDESC, 2011.

PIEDADE, Acácio. *Reflexões Preliminares sobre Composição Transcultural*. In: MusiCS: Musicologia Histórica, Composição e Performance. Curitiba: CRV Edições, 2021.

ASEGA, Salome; BHABHA, Homi K.; BORDOWITZ, Gregg; KEE, Joan; KUO, Michele; KURIAN, Ajay & SATTERWHITE, Jacolby. *Apropriação cultural: uma mesa redonda* In: Porto Arte, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 1-24, jul./dez. 2017.

SANDRONI, Carlos. *Batuques e Sambas de Umbigada: Os cocos no Nordeste*. In.: Os Sambas Brasileiros: diversidade, apropriação e salvaguarda (ORG) Marcia Sant'Anna. Brasília, DF: IPHAN, 2011.

SANTOS, Eurides. de Souza. (2014). *Memória Social a brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB*. In: Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros (59), 261-282. São Paulo: USP, 2014

SERENA, SERENÁ: OS CAMIHOS DO COCO E DA CIRANDA NA PARAÍBA. Direção: Lorena Travassos. João Pessoa: TV UFPB, 2006. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wf7Kqbt-6Ws&ab_channel=CulturaParaibana. Acesso em: 10 Maio 2023

STERNBERG, Robert J. Sternberg. *The Development of Creativity as a decision-making process*. In: SAWYER, K. Creativity and Development. p.91-138. Oxford: Oxford University Press, 2003.

TÊCA, Mestra & Mônica Entrevista concedida a Francisco Santana, Arthur Costa e Carolina Graeff. Universidade Federal da Paraíba. 19/12/2020. 1h 36min. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ZkDtCP_DFXA&ab_channel=SabereseemRoda Acesso em: 12/02/22

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo, SP: Pólen, 2019