

## **“As coisas do meu quilombo”: música e resistência na festa do coco de roda da comunidade quilombola do Ipiranga**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

**Resumo.** O presente artigo é parte da minha pesquisa de doutorado (em andamento), que tem por objetivo compreender a prática cultural do coco de roda no âmbito das dimensões sociointerativas do fazer musical como uma atividade significativa para o processo de re(produção) da festa de um grupo quilombola da Paraíba. Para realizar a pesquisa, usei como principal método de coleta de dados a observação participante na perspectiva etnográfica de Geertz (1989). Dessa forma, foi possível compreender que esse fenômeno musical é significativo para essa comunidade, pois, o momento da performance do coco de roda representa para essas pessoas o “território” para expressarem, afirmarem, e ao mesmo tempo, construir e conscientizarem a comunidade e os brincantes sobre suas lutas e papéis sociais. E o mecanismo ou ferramenta utilizada é a interação colaborativa através da performance participativa.

**Palavras-chave.** Brincadeira do coco. Festa. Resistência. Território. Grupo quilombola.

**Title.** “The Things of my quilombo”: Music and Resistance at the Coco de Roda Party of the Ipiranga Quilombola Community in

**Abstract.** This article is part of my PhD research (in progress) which aims to understand the cultural practice of coco de roda, in the context of socio-interactive networks, as a significant activity for the process of re(production) of the party of a quilombola group in Paraíba. I used participant observation as the main method of data gathering in the ethnographic perspective of Geertz (1989). Thus, through the actions and collaboration of this network in the coco de roda party, it was possible to understand that this musical phenomenon is significant for this community because it the moment of coco de roda performance represents for these people the “territory” to express affirm, and at the same build and awareness in the community and the players about their struggles and social roles. And the mechanism or tool used is the collaborative interaction through participatory performance.

**Keywords.** Play Coco de roda. Party. Resistance. Territory. Quilombola Group.

### **1. Introdução**

Este trabalho é um recorte da minha pesquisa de doutorado (em andamento) sobre a prática musical do coco de roda na festa da comunidade Quilombola do Ipiranga, fica localizada na região sul do litoral da Paraíba, no município do Conde. No início dos anos 1990 a Mestre e líder comunitária Lenita e sua filha Ana criam o grupo Novo Quilombo e em seguida, um evento chamado de festa quando o grupo promove a roda de coco. A festa do coco é um acontecimento na comunidade do Ipiranga que ocorre no último sábado de cada mês. Envolve a interação coletiva e performática através de trocas e compartilhamento de experiências na dança, canto e percussão, e por isso é denominada por seus realizadores como

brincadeira. É um espaço de resistência das tradições culturais locais e ao mesmo tempo é dinâmico diante dos desafios para a sua realização. E neste sentido, a festa significa um processo, e não o resultado final, conceito esse que se aproxima da perspectiva de festa-questão de Léa Perez (2012) no qual o debate é feito a luz das relações que emergem de dentro da festa.

De acordo com a pesquisa presencial de campo realizada entre julho de 2018 e dezembro de 2019, identifiquei alguns desses processos como a cobrança de ingresso na entrada, a participação de jovens no grupo e no evento, o comércio de bebidas, comidas e artesanato, melhorias e manutenção das estruturas físicas, apresentação de diversas manifestações artísticas e, em especial, musicais.

Nos processos de circulação do evento pude identificar a presença do setor turístico, pesquisadores, instituições, movimentos sociais e a própria comunidade. Tais processos estão de acordo com o pensamento de Canclini (1983), que chama a atenção para esses fluxos culturais na compreensão das estruturas das festas. Também percebi uma rede sociocolaborativa, como no trabalho de Ribeiro (2017), formada por instituições, organizações sociais e indivíduos que tem por objetivo colaborar para a existência do evento, atuando na criação de políticas públicas culturais, ações educativas, atividades de registro, criação e manutenção de acervo.

Usei como principal método de coleta de dados a observação na perspectiva etnográfica interpretativa de Geertz (1989) do tipo participante. Durante as minhas visitas de campo nas festas mantive a postura de brincante durante o evento. Dancei, toquei, vivenciei e observei os protagonistas daquele contexto. Deixei o momento da festa ocorrer da maneira mais fluida possível, sem interferências externas da minha parte no seu funcionamento e dinâmica natural.

Para guardar essas memórias eu fiz registros em um diário de campo. Nele eu coloquei as situações e fatos que se relacionavam direta ou indiretamente ao fenômeno da brincadeira. Então, quando chegava em casa, depois de cada festa, escrevia um texto reflexivo sobre as experiências, emoções, vivências e questionamentos para serem observados nas próximas visitas.

Diante do exposto, o estudo levanta como hipótese as dimensões sociointerativas do fazer musical como elemento determinante para o processo de re(produção) da prática cultural do coco de roda no Ipiranga através da festa, representando desta forma a resistência

das práticas culturais, conhecimentos, condições de sobrevivência, afirmação da identidade quilombola e do território destas pessoas.

## **2. Métodos e procedimentos**

A etnomusicologia é uma área de estudo no campo da música de natureza inter/transdisciplinar. Isso acontece devido ao uso de métodos que se aportam nas áreas de estudos de disciplinas como a Antropologia, História, Sociologia, Geografia dentre outras, e se constituem como essenciais para o desenvolvimento da pesquisa qualitativa em música.

Foi neste sentido que esse trabalho relacionou o fenômeno do coco de roda com a comunidade quilombola do Ipiranga. Nesta direção, as definições metodológicas contemplaram o estudo de caso, e os métodos usados para a coleta de dados foram construídos a partir de técnicas da etnografia, através do trabalho de campo, a observação participante e entrevistas semiestruturadas.

Entre julho de 2018 e o ano de 2019, tive a oportunidade de ir para seis festas, e participar como uma brincante de coco de roda. Dancei, toquei, vivenciei, observei e interagi com os protagonistas daquele contexto. Os procedimentos de coleta de dados utilizados nestes momentos para realizar o registro das informações e dados foram um diário de campo com anotações que estavam relacionadas ao fenômeno musical durante o evento. Além disso, fiz registros em vídeo e fotos de momentos das participações dos músicos, dos dançantes, dos mestres, dos grupos convidados, dos discursos e depoimentos da Mestra Ana, e demais presentes. Os procedimentos de coleta de dados utilizados para as entrevistas foram perguntas semiestruturadas divididas em dois blocos: o primeiro relacionado as situações de aprendizagem musical, organologia, e a relação com o grupo Novo Quilombo e a festa. A segunda parte estava relacionada aos aspectos pessoais e socioculturais dos músicos.

O período posterior a março do ano de 2020 foi atípico, pois tivemos a crise mundial de saúde provocada pelo Covid-19, e as atividades coletivas como a festa do coco foram suspensas. De toda forma, ainda tive a oportunidade de acompanhar seis festas. Limitada por esse cenário usei as minhas memórias das participações nas festas anteriores à pesquisa somadas aos dados das visitas realizadas até dezembro de 2019.

Com o avanço da vacinação, mesmo sem as festas, foi possível realizar entrevistas e pegar alguns depoimentos formais e informais de pessoas ligadas a esse contexto durante o ano de 2021. Outro recurso alternativo, foram o uso de mensagens de texto por telefone, e encontros virtuais através de plataformas online na internet. O engajamento crescente do

grupo Novo Quilombo na internet no espaço virtual foi uma alternativa de coleta de dados que usei numa perspectiva próxima ao que utilizei na pesquisa de campo, acompanhando, em alguns momentos interagindo e registrando essas informações.

Essas ações eu classifiquei no trabalho como atividades da festa. Foi baseada no estudo desses dois contextos, o presencial e o virtual que construí a narrativa etnográfica da festa do coco na comunidade do Ipiranga. Apresento no texto elementos das experiências que foram significativas nos momentos em que tive a oportunidade de vivenciar, experienciar e compartilhar com os músicos e os brincantes da festa de forma presencial, com interlocuções dos dados e informações obtidos no ciberespaço.

### **3. A performance do grupo Novo Quilombo na festa do coco**

#### **3.1 - A brincadeira como um jogo**

Apesar do nome brincadeira, ao observar, conviver e participar desse contexto comecei a perceber no coco de roda elementos que permitem compreendê-lo como jogo. Em determinadas situações ela apresenta características e objetivos que são determinados por um conjunto de regras, definidas dentro da manifestação cultural e presentes na estrutura musical, na dança, no canto, e no espaço da roda no momento da performance.

Para Johan Huizinga, o jogo é um elemento fundamental na compreensão da cultura. Segundo ele é uma condição importante para a produção de conhecimento e seus significados. Na sua concepção o jogo na perspectiva cultural pode ser definido como:

Uma atividade livre, conscientemente tomada como “não séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de qualquer interesse material, com a qual não se pode obter lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais, segundo uma certa ordem e certas regras. Promovem a formação de grupos sociais com tendências a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes”. (1999, p.13).

Para Huizinga, a capacidade de prender, estimular, e divertir são encontrados no próprio jogo, e é neste sentido que me refiro ao contexto da brincadeira como um jogo. No contexto do Ipiranga o espaço da roda e da bateria são os lugares em que os brincantes se lançam na brincadeira, no jogo, e se colocam em performance. Outra característica do jogo é a de ser considerada uma atividade “não séria”, e neste sentido, todos que estão ali presentes fazem parte do processo independente da sua habilidade ou conhecimento na prática cultural do coco de roda. Quando você está na roda, assume o papel de brincante, e deve estar

preparado para ser tirado por alguém para dançar no centro da roda, ou o contrário, pode tirar alguém para dançar.

Uma das características marcantes na experiência da performance na brincadeira dos indivíduos na festa do coco do Ipiranga é de ser uma atividade livre. E isso significa que não existe um professor, ou instrutor no sentido clássico do termo. O compartilhamento de experiências é conduzido pela estrutura rítmica da percussão e do canto através da performance dos músicos e pela intensidade dos movimentos dos dançarinos (brincantes). Apesar de existir uma estrutura lógica rítmica que conduz o canto e o passo-base, a Mestre avisa a todos essa liberdade de se expressar na brincadeira, “o que não pode é ficar parado” (NASCIMENTO, Ana. Depoimento Informal, dez. 2018).

Desta forma, podemos dizer que a brincadeira do coco de roda, no contexto da festa do Ipiranga pode ser descrita como um espaço que congrega as interações entre os sujeitos inexperientes, ou menos habilidosos, aprendizes em potencial, observadores, e os experientes no coco de roda. Ao possibilitar esse trânsito de sujeitos, essa prática cultural se potencializa e a experiência que se estabelece dessa relação de envolvimento entre os participantes resulta em um sentimento de satisfação advindo do bom andamento da performance, que é compreendido pela colaboração de todos, o que o etnomusicólogo Thomas Turino (2008), define como performance participativa.

### **3.2 – A solfa**

A parte cantada do coco de roda no Ipiranga é chamada de solfa. No contexto da festa não existe um repertório pré-definido. A memória e a sensibilidade da Mestre é que conduzem a escolha das músicas. Ela é a responsável por cantar durante a apresentação do grupo, porém todos tem espaço para cantarem na festa.

As letras/versos falam de contextos e histórias do cotidiano da comunidade, refletem sobre aspectos sociais da condição negra, da identidade quilombola, falam de amores, paixões, servem de alertas para os brincantes em muitas ocasiões. O processo de composição e criação de cocos da Mestre Ana é inspirado em situações, ou fatos que aconteceram, às vezes engraçados, mas também para “passar recados”, falar sobre sua cultura e seus antepassados, e reivindicar melhores condições para o seu povo e seu local.

Outra importante característica da música cantada no coco de roda é seu caráter coletivo. Todos na roda têm a função de responder aos versos puxados pela Mestre. A estrutura musical, canto e dança são articulados pelos participantes durante toda a prática.

Nesse processo, a solfa é repetida até que o cantor decida mudar ou parar, e dependendo da situação, a mesma música pode ser repetida por horas. A empolgação do momento é quem determina o final ou início de um novo coco.

### **3.3 – Execução técnica dos instrumentos no contexto da festa**

A bateria é o conjunto instrumental da percussão do coco de roda que é formada por um ou dois bombos, uma caixa e ganzá. O grupo de músicos ficam parados, e a roda é formada na frente deles. Os primeiros a tocarem são os músicos mais antigos, e no decorrer da festa eles revezam os instrumentos. Depois, na metade do evento os instrumentos da bateria podem ser dobrados ou triplicados ou até mais, a depender do número de pessoas dispostas a tocar e os instrumentos disponíveis. É o momento para tocar junto e aprender com eles.

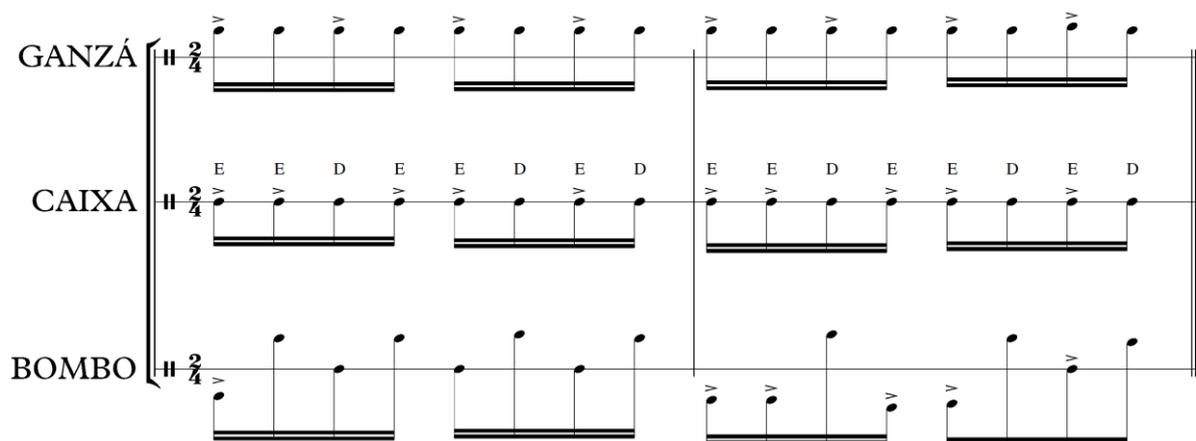
Depois que os músicos se posicionam, a Mestreira puxa o primeiro o coco. Ela começa pelo refrão da música para que as pessoas possam repetir e memorizar para responder. Em seguida, o tocador faz um ataque forte na caixa, uma espécie de chamada ou entrada para os outros instrumentistas, e todos começam a tocar. Os brincantes que não estão na bateria vão formando a roda em volta dos músicos e iniciam a dança.

Na execução musical, o bombo faz as acentuações rítmicas características do coco do Ipiranga e que são marcadas pelo passo da dança. Estas acentuações são feitas pela marreta, baqueta mais grossa que fica na mão dominante do músico tocando na pele superior do tambor. A função do bacalhau no coco de roda é complementar o ritmo que está sendo executado pela marreta, tocado pela outra mão do músico também na pele superior, e, portanto, ao lado da marreta. Alguns mestres tocam o bacalhau por baixo da marreta, formando uma espécie de cruz. Pode existir uma diversidade de variações na forma de tocar o bacalhau - diversidade ligada às preferências, conhecimentos e escolhas subjetivas dos músicos nesse universo.

A caixa é o membranofone de tamanho menor, com som mais agudo e faz o papel de condução no conjunto da percussão do coco de roda. A técnica usada por eles na execução do instrumento é a batida com as duas baquetas direto na pele, sem o uso de rebotes e outros ornamentos. A caixa também faz a chamada para iniciar e finalizar o acompanhamento dos instrumentos na música do coco no Ipiranga. A Mestreira através da voz ou de gestos sinaliza para o instrumentista o final da música e esse, em seguida, realiza a virada para que os outros músicos da bateria ao escutarem a virada, imediatamente parem de tocar.

Ao lado da caixa normalmente encontra-se o tocador de ganzá. Estes instrumentos se complementam e são importantes para auxiliar o puxador dos cocos no momento de cantar. O ganzá é segurado pelas mãos nas suas extremidades. Ao ser impulsionado para frente, ele marca o tempo forte do andamento e ao voltar para trás ele deixa uma espécie de “rastros” - esse é um som intermediário - até que o instrumento seja impulsionado novamente para frente e continue o ciclo. Esse movimento deve ser constante e serve de guia para todos da roda, é uma das principais referências da pulsação rítmica da roda.

Abaixo coloco uma representação das estruturas rítmicas usadas na bateria do grupo Novo Quilombo. Neste momento, esse recurso auxilia na compreensão da relação das funções desses instrumentos dentro da estrutura rítmica musical do coco de roda, e serve para compreender a polirritmia que acontece entre os instrumentos, promovida não só pelas relações das acentuações/ sem acentuações rítmicas como também pelo timbre dos instrumentos.



The musical score is written for three instruments: GANZÁ, CAIXA, and BOMBO, in a 2/4 time signature. Each instrument has a staff with a treble clef and a common time signature of 2/4. The GANZÁ staff shows a rhythmic pattern of notes with accents (>) on the first and third notes of each measure. The CAIXA staff shows a rhythmic pattern of notes with accents (>) on the first and third notes of each measure, and letters E and D above the notes. The BOMBO staff shows a rhythmic pattern of notes with accents (>) on the first and third notes of each measure, and notes above and below the staff.

**Figura 1** – Exemplo de partitura das estruturas rítmicas executadas na bateria

**Legenda:**

**GANZÁ:** As figuras com acento representam o impulso que o músico faz para que o instrumento faça som, e as notas sem acento são a consequência desse movimento em sentido contrário (rastros).

**CAIXA:** O sinal (>) também indica acentuação, porém diferente do bombo não existe diferenciação de timbres graves e agudos, somente de intensidade forte e fraco com relação ao uso do peso na baqueta em relação a pele do instrumento; A letra (E) se refere a mão esquerda e (D) mão direita, referentes a uma possibilidade de manulação que o músico executa a sequência da célula rítmica.

**BOMBO:** As figuras abaixo da linha representam os sons mais graves executados pela marreta (baqueta maior), obtidos pelo contato na região central da pele; Figuras no meio da linha representam ainda os sons graves médios executados pela marreta, obtidos nas regiões mais afastadas do centro da pele; As figuras acima da linha representam os sons agudos, executados pelo bacalhau (baqueta menor) na pele. O sinal de (>) indica a acentuação da figura rítmica.

Estes três instrumentos ao serem tocados em conjunto representam a estrutura rítmica percussiva da música do coco de roda do Ipiranga. O bombo tem a importante função

de marcar as acentuações que orientam o canto e o passo da dança. A caixa mantém uma base rítmica para que o bombo possa fazer suas acentuações, improvisos, e viradas, e o ganzá ajuda nessa manutenção da base junto com a caixa, completando os espaços não acentuados por ela. Ou seja, auditivamente, o instrumento de som mais grave é que “rege” a dança e o puxador de coco. A caixa e o ganzá, de sons mais agudos, regulam o andamento e têm papéis mais previsíveis dentro da estrutura musical.

A roda na festa do coco é o elemento que agrupa os participantes, delimitando e protegendo o espaço onde acontece a dança. Para a Mestra Ana o formato em roda, traz a ideia de igualdade, pois os indivíduos nem estão à frente, nem atrás. Na roda os indivíduos se encontram, se veem, se juntam, e essa brincadeira “é importante para reforçar os sentimentos de unidade, integração, comunidade e fraternidade” (NASCIMENTO, entrevista dez., 2019).

### **3.4 – A interação na brincadeira**

É formada por um grande círculo dançante de pessoas posicionadas um ao lado da outra, voltadas em direção ao centro, só os músicos que ficam fora dela. Os brincantes nesse momento executam o movimento básico da dança do coco de roda, fazendo a roda girar, eles também cantam em resposta aos versos puxados pela Mestra. O corpo é imprescindível para a brincadeira, ele é acionado a todo momento durante a performance dos brincantes. De acordo com a Mestra Ana, eles dançam o coco de “umbigada”<sup>1</sup>, neste momento que a roda é formada ao centro, duplas de dançarinos se encontram e realizam uma espécie de desafio no qual um tenta dar uma “umbigada” no outro. Exibem passos mais intensos e elaborados, balançam e rodam suas saias, demonstram sua sincronicidade, familiaridade, vivência e prática com o movimento do corpo e a música executada.

Os que formam a roda dançam um passo base, um tipo de movimentação menos intensa em relação aos dançarinos que estão no centro realizando a umbigada. O foco do movimento é o deslocamento com transferência de peso, o pé direito se desloca para frente e volta para o ponto inicial (centro), e do ponto inicial para trás, esses movimentos acompanham as acentuações marcadas pela estrutura rítmica executadas no bombo.

Outra questão relevante foi a participação dos jovens da comunidade com a prática do coco de roda. Em muitos momentos durante a pesquisa de campo presenciei a atuação das crianças e adolescentes na festa, desde a organização no dia do evento até a

performance no grupo Novo Quilombo. Assim que a bateria começa a tocar, eles são os primeiros a formar a roda e a convidar os presentes para entrar na brincadeira. Nesse momento estes jovens são elos de conexão entre as pessoas da comunidade que têm uma trajetória no coco, com aqueles que chegam ali pela primeira vez.

Neste sentido, estes jovens protagonistas ao se identificarem através da festa pela cultura do coco de roda, não apenas interpretam os sistemas simbólicos que lhes são impostos como também os reconfiguram. Nesta perspectiva, Pedroza afirma:

Configura-se uma criança atuante, possuindo um papel ativo na constituição das relações sociais em que se engaja, não sendo, portanto, passiva na incorporação de papéis e comportamentos sociais, trata-se de reconhecer que a criança interage ativamente com os adultos e as outras crianças, com o mundo, sendo parte importante na consolidação dos papéis que assume e de suas relações. (2017, p.58).

Eles são estimulados a cantar, compor, tocar e dançar, muitos realizam todas essas funções. É o caso do sobrinho mais novo da Mestra com 10 anos de idade. Segundo ela: “ele já é mestre”, pois consegue realizar todas as funções da brincadeira.

### **3.5 A festa do coco na comunidade quilombola do Ipiranga**

Historicamente essa região foi um lugar de disputa e conflito pela posse legal das terras, devido a sua formação e ocupação social e geográfica. Recentemente em 2013, a comunidade do Ipiranga com a ajuda de movimentos sociais, e a Associação dos Moradores recebeu a certificação da Fundação Palmares como uma terra de remanescente quilombola. Esse termo foi definido pela Associação Brasileira de Antropologia (ABA), da seguinte forma:

Contemporaneamente, quilombo não se refere a resíduos ou resquícios arqueológicos de ocupação temporal ou de comprovação biológica. Não se trata de grupos isolados ou de população estritamente homogênea, nem sempre foram construídos a partir de movimentos de insurreições ou rebelados. Sobretudo consistem em grupos que desenvolveram práticas cotidianas de resistência na manutenção e na reprodução de seus modos de vida característicos e na consolidação de território próprio. A identidade desses grupos não se define por tamanho e número de membros, mas pela experiência vivida e as versões compartilhadas de sua trajetória comum e da continuidade como grupo. (O'DWYER, 1995).

Dessa forma, o termo passa a ter um significado atual e político, e neste último sentido, designa uma forma de organização, de luta de espaço conquistado e preservado por

gerações. (MONTEIRO; GARCIA, 2010). De acordo com Gloria Moura (2007), são comunidades que preservam laços de parentesco e vivem de culturas de subsistência, em terras que foram doadas, compradas ou ocupadas secularmente pelo grupo. Os habitantes dessas comunidades valorizam as tradições culturais dos antepassados, como também vão recriando tais práticas no presente.

Sob o meu ponto de vista, na comunidade do Ipiranga a prática do coco de roda representa essa luta cultural atualmente através da sua festa. Isto porque ela representa um instrumento importante no processo de afirmação cultural e territorial. Fazem parte dela a memória histórica coletiva em defesa de suas práticas culturais, materiais e simbólicas de resistência, além de representar as lutas atuais por seus direitos e reconhecimento enquanto povo quilombola. Dessa forma, pode-se apontar a ideia que os instrumentos de resistência cultural no Ipiranga são engendrados dentro do seu próprio contexto e estes são expressos na realização de cada festa.

Desde 2009, o grupo Novo Quilombo vem realizando a sua festa do coco, atividade cultural importante nesse processo de reconhecimento da comunidade e conquista pelo direito de seu território. Em doze anos de atividades o evento já passou por mudanças de local, na sua estrutura física e na organização, e essas alterações tiveram o apoio de indivíduos, grupos e/ou agentes que denomino de rede sociocolaborativa.

No Ipiranga, as ações desses sujeitos se refletem nas dimensões do contexto organizacional de produção e planejamento como o empréstimo e suporte técnico do equipamento de som para o dia do evento, a produção de material midiático para divulgação do evento nas mídias sociais, elaboração de projetos para financiamentos, e da brincadeira através da performance, essa de caráter mais simbólico. De acordo com Fabio Ribeiro (2017), essa conjuntura de relações comunitárias, afetivas e políticas, possuem elementos significativos para o processo de construção e manutenção dessas práticas na contemporaneidade. E, foi neste sentido, que busquei identificar e compreender a relação desses elementos com a prática musical do coco de roda no contexto da festa.

Da mesma forma que o grupo Novo Quilombo se fortaleceu através da festa do coco, alguns grupos da região também se apoiaram no evento. Essa abertura de espaço contribui para o crescimento de um movimento cultural que permitiu aos participantes desses grupos o acesso a audiência, a novas experiências musicais, performances, expressões estéticas e artísticas, o que contribuiu na valorização dessas pessoas, que muitas vezes estavam carentes de espaços e pessoas que os acolhessem. No Ipiranga, essa prática de

receber convidados contribuiu para o fortalecimento e criação de uma rede de colaboração e articulação que, de certa forma, estimulou a prática cultural do coco/ciranda na região de grupos que estavam com suas atividades “adormecidas”.

#### **4. Considerações finais**

Diante dos dados apresentados até o momento percebemos que a prática musical do coco de roda na comunidade do Ipiranga acontece por meio de sua festa. Para apreender melhor sobre as nuances e especificidades desse evento é necessário compreendê-lo enquanto um processo, pois ele é dinâmico, apesar de possuir uma trajetória histórica e elementos da memória coletiva da comunidade. Estas condições são expressas na prática musical através das letras, nos instrumentos, na dança, na performance, no discurso e na organização do grupo, e representam a resistência das práticas culturais, conhecimentos, condições de sobrevivência daquela comunidade diante dos desafios pela afirmação de uma identidade quilombola e de seu espaço. Na festa constantemente esse caráter é afirmado, principalmente nas letras e discurso da mestra Ana.

Historicamente o coco de roda representa uma cultura de resistência, por sua ligação com a cultura negra ex-escravizada e reunida em comunidades quilombolas, além, da resistência histórico-cultural de suas práticas, no Ipiranga essa performance-festa também representa a resistência para manter seus territórios, e a própria festa, e dessa forma, garantir sua existência (reconhecimento).

Portanto, o momento da performance do coco de roda representa para essas pessoas o “território” para expressarem, afirmarem, e ao mesmo tempo, construir e conscientizarem a comunidade e os brincantes sobre suas lutas e papéis sociais (GOFFMAN, 1990). E o mecanismo ou ferramenta utilizada é a interação colaborativa e performance participativa. (TURINO, 2008). Neste sentido, esta pesquisa enfatiza as dimensões sociointerativas do fazer musical como a chave para a manutenção da festa, e como um mecanismo de re(existência) dessa prática.

#### **Referências**

- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1989.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1989.
- GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. Harmondsworth: Penguin, 1990.



HUIZINGA, Johann. (1999). *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva: São Paulo.

MONTEIRO Karoline dos Santos; GARCIA, Maria Franco. *Dos territórios de reforma agrária à territorialização quilombola: o caso da comunidade negra de Gurugi, Paraíba*. Revista Pegada Eletrônica, Presidente Prudente, vol. 11, n. 2, 31 dezembro 2010. Disponível em: <<http://www.fct.unesp.br/ceget/pegada112/08KAROL1102.pdf>>. Acesso em: 13 de maio de 2021.

MOURA, Glória. *Festas dos quilombos*. Editora Universidade de Brasília, 2012, 184 p.

PEDROZA, Cicero da Silva. *Coco de roda novo quilombo: saberes da Cultura Popular e práticas de educação popular na comunidade quilombola do Ipiranga no Conde – PB*. Dissertação (Mestrado em educação) João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2014.

PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (Org.). *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012. 380 p.

RIBEIRO, Fabio Henrique Gomes. *Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa – PB*. 2017. [406f.]. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Centro de Comunicação, Turismo e Arte. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2017.

O'DWYER. Eliane Cantarino (Org.). *Terra de Quilombos*. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia, 1995.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

### **Entrevistas:**

NASCIMENTO, Ana Rodrigues. Entrevista [dez.2019]. Depoimento concedido a Katiusca Lamara dos Santos Barbosa. João Pessoa, 2019. Arquivo de áudio (mp3), 80 minutos. Não publicada.

### **Notas**

(1) Termo usado pela cultura popular para caracterizar o movimento em que um dançarino desafia o outro à distância, empurrando sua pélvis para a frente como se fosse se encontrar com a pélvis do outro que também faz o mesmo movimento.