

APRENDENDO O COCO DE RODA COM OS MESTRES DA COMUNIDADE QUILOMBOLA DO IPIRANGA

ALVES, Olga¹
DE ANDRADE PEREIRA, José Marcelo²
BRAGA, Ana Luiza M.³

Centro de Tecnologia e Desenvolvimento Regional/Departamento de Tecnologia de Alimentos /PROEXT 2013.

RESUMO

Este artigo discorre sobre as primeiras ações realizadas nas comunidades de Gurugi e Ipiranga no âmbito da manifestação cultural do coco de roda, através do “Programa de Etnodesenvolvimento: Ações otimizadoras para desenvolver o potencial econômico-cultural das comunidades quilombolas do Gurugi e Ipiranga – PB”. Discorreremos aqui sobre as ações preliminares para uma futura elaboração da “oficina de coco” ministrada pelos próprios tocadores. O objetivo dessas primeiras ações é compreender como as práticas de transmissão dos tocadores se desenvolvem, e registrar em áudio e vídeo essa prática musical. Como resultado do estudo, “iniciamo-nos” no conhecimento sobre o coco de roda das comunidade, no seu entorno histórico-social e foi proposta um novo objetivo: a confecção de uma *Cartilha de Coco de Gurugi e Ipiranga*.

PALAVRAS-CHAVE: coco de roda, etnodesenvolvimento, processos educativo-musicais

INTRODUÇÃO

O “Programa de Etnodesenvolvimento: Ações otimizadoras para desenvolver o potencial econômico-cultural das comunidades quilombolas do Gurugi e Ipiranga – PB” tem como objetivo principal otimizar as potencialidades econômicas das comunidades quilombolas do litoral sul paraibano, tendo como eixo a valorização e o fortalecimento de sua cultura. Aqui discorreremos sobre as ações desenvolvidas no âmbito cultural, mais especificamente na prática do Coco de Roda, atividades estas necessárias e introdutórias para as futuras realizações das oficinas de música e dança ligados a tal folguedo. Essas ações tiveram como objetivos compreender a forma como se desenvolve o ensino do instrumentário do coco de roda pelos tocadores, como também registros em vídeo e áudio dessa prática musical. Para isso, participamos das festas do coco realizadas mensalmente pelas comunidades e realizamos “encontros musicais” com dois tocadores de Gurugi e Ipiranga, onde eles nos ensinavam a tocar os três instrumentos percussivos do coco: o ganzá, o zambumba e a caixa.

¹ Universidade Federal da Paraíba, discente bolsista; olgaalvez@gmail.com

² Colaborador externo

³ Universidade Federal da Paraíba, docente coordenadora do programa;

O coco de roda é uma manifestação cultural brasileira, “um gênero performativo específico ao Nordeste do Brasil, que alicerçado em paradigmas extra musicais, configura-se por meio de complexa rede de relações sociais” (SOUZA, 2007, p. 12). Para compreender mais sobre singularidades e semelhanças entre o coco de roda do Gurugi e do Ipiranga e os de outras localidades, utilizamos como referenciais teóricos Pimentel (2004), Ayala (1999) e Souza (2007). Já para compreender os meios de aprendizagens e ensino da prática musical, ancoramo-nos em Lucas, Arroyo, Prass e Stein (1999).

Através da música e dança do coco, as comunidades se afirmam e se mantêm: lá são entrelaçados processos de construção de identidade *quilombola*, de sobrevivência da tradição frente à cultura midiática, e do sentimento de pertença e união. Faz-se aí a importância das aproximações entre universidade e comunidade, pelo significado que essa manifestação cultural tem para seus moradores, bem como para a diversidade cultural brasileira.

DESENVOLVIMENTO

O coco é uma manifestação cultural típica do nordeste brasileiro. Ayala (1999, p. 232) afirma que não é fácil defini-lo, pois cada lugar empresta ao seu coco características que o tornam singular dentre os demais. Essa diversidade está expressa na tentativa de alguns autores de classificá-los, como em Pimentel (2004), que se fala de coco de quadras (que tem as construções poéticas dos versos como cerne), ou o Mário de Andrade (1984 apud AYALA, 1999) cita os “cocos da natureza” (tendo como cerne “temas”). Diante disso, podemos afirmar que a maior semelhança existente entre os cocos dos estados nordestinos é, de fato, sua diversidade.

O coco do Gurugi e Ipiranga encontra, assim, semelhanças com outros cocos da região – é cantado e dançado em círculo, com dançadores solistas que dançam em dupla no centro da roda –, mas também apresenta diferenças musicais e coreográficas que o torna único. O coco de roda – vamos usar essa denominação para nos referirmos ao coco das comunidades de Gurugi e Ipiranga, já que ele é dançado em roda – é uma prática musical que reflete construções de identidade, entremeia significados e traz aspectos sócio-históricos das comunidades, por isso compreender esse fenômeno como pesquisadores é uma tarefa imprescindível e, da mesma forma, instigante.

As ações do nosso projeto que visa o desenvolvimento de uma oficina de coco dado pelos próprios tocadores partiram dessa importância que ele possui. Com a ideia de elaborar oficinas, além de pensar conjuntamente a prática musical e pedagógica,

manter viva essa prática musical e divulgá-la para outros contextos, também se abre uma possibilidade de geração de trabalho e renda para seus protagonistas.

Para que esse processo de elaboração das oficinas fosse de fato uma construção coletiva, nossa e dos tocadores, pensamos ser necessário partir de alguns alicerces. Assim, elencamos dois objetivos principais dessas primeiras ações: conhecer a forma como os tocadores vivenciam e praticam seus instrumentos, bem como as particularidades do instrumento, e registrar os tocadores e dançadores em atividade através de audiovisuais. Através de encontros com dois tocadores do grupo “Novo Quilombo”, o grupo de coco formado pelas comunidades de Gurugi e Ipiranga, iniciamos interações e aprendizagens.

Metodologia

Compreender a forma como os tocadores ensinam seus instrumentos é resgatar também narrativas sobre suas aprendizagens. A forma de aprendizagem na cultura popular⁴ tem suas próprias sistematizações, muitas vezes divergentes das estruturas “escolares” nos quais estamos inseridos. Como alerta Sandroni (2000, p. 20), por ancorar nossa visão numa ideia de aprendizagem nos dizes formais, o “modo-de-fazer” peculiar a esse contexto muitas vezes nos soam informais (no sentido de “sem forma”) ou assistemáticos (desorganizado?). Por isso (também), é importante conhecermos e analisarmos suas formas de aprendizagem e ensino, afastando-nos de valores etnocentristas e, por fim, trocando experiências que elaborarão novos saberes.

Para a consecução dos nossos objetivos, elegemos a observação participativa como instrumento metodológico. Dessa forma, reunimo-nos em encontros quinzenais com dois tocadores, onde eles nos ensinavam a tocar os três instrumentos presentes no coco de roda do Gurugi e Ipiranga, todos de percussão: o zabumba, a caixa e o ganzá. Nessas “aulas” com os tocadores, que eram os nossos “mestres”, procurávamos conhecer, além da prática musical em si, todo o contexto da “brincadeira” do coco, captando significados e representações por eles construídos, bem como aspectos de suas histórias e também das comunidades. Como complementações a esses encontros, tínhamos a festa do coco de roda que é realizado sempre no último sábado do mês na

⁴ Tal como nos explica Gérard Borrás o termo « popular » e de difícil definição, principalmente no que diz respeito a cultura. Ver BORRAS, Gérard : *Chansonniers de Lima : le vals et la chanson criolla (1900-1936)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009. Nos contentaremos aqui de empregar o termo popular para designar as práticas socioculturais produzidas e consumidas pelos grupos sociais menos favorecidos economicamente, assim como os sujeitos que a produzem.

comunidade do Ipiranga, cuja ambiência traz todo espírito festivo do coco e que também é fonte inesgotável de investigações. Em paralelo aos encontros citados foram realizadas pesquisas bibliográficas afim de familiarizar-nos com noções e conceitos necessários a construção, análise e adensar nosso objeto de estudo.

Resultados

Através da experiência direta, tocando o coco junto aos nossos mestres, pudemos perceber que suas aprendizagem musicais está de tal forma imbricada na vida de seus tocadores, que às vezes fica difícil separá-las, mas há também preocupações com a performance e com o “estudo” (prática instrumental voltada para a apreensão de aspectos musicais e seu melhoramento, parecido com o estudo do instrumento realizado comumente pelos instrumentistas de academia).

Notamos que a forma de transmissão de conhecimento vivenciado pelos tocadores se dá essencialmente através da imitação, da repetição e da experiência vivenciada. Comum a outras manifestações culturais, a aprendizagem por imitação ocorre basicamente através da experiência auditiva e visual (SOARES, 2007, p. 2). Nos nossos momentos de aprendizagem com os tocadores, a verbalização também teve sua importância frente ao auditivo e visual. Os tocadores mostravam-se sempre pacientes com nossas tentativas e nunca afirmavam categoricamente que “estávamos fazendo isso errado”, deixando-nos à vontade para experimentar o instrumento. O que escapava das relações do visual e auditivo, era abordado pelo questionamento, e assim as “aulas” eram direcionadas partindo sempre de nossa participação ativa no processo de ensino.

Como afirma Lucas *et al* (1999, p. 7) esse “processo nativo de ensino aprendizagem” característicos a esse tipo de contexto (o investigado pelas pesquisadoras era especificamente a oficina de música, uma escola de samba e o terno de congo) só se consolida por causa de um “processo longo de exposição e imersão” dos indivíduos nesse ambiente musical. No caso das comunidades de Gurugi e Ipiranga, os tocadores aprenderam a tocar vivenciado as inúmeras festas de coco realizadas no seio das comunidades.

Os encontros com os tocadores foram frutíferos, pois, além de nos “iniciarmos” nessa compreensão sobre o processo transmissão de conhecimento dos tocadores, bem como percebermos alguns indícios de suas práticas musicais e seus contextos de vivência, pudemos também registrar com mais cuidado a forma como se toca e como se

dança o coco e a ciranda em vídeo. Do mesmo modo, gravamos diálogos e pudemos desvendar um pouco mais das histórias do coco nas comunidades, descobrindo personagens importantes – como o seu Luiz de França, exímio compositor de cocos, e seu Bitonho, um tocador que é sempre lembrado e homenageado – e histórias curiosas que viraram posteriormente motivos de letras.

Ao notarmos tanta fecundidade, foi surgindo uma nova proposta no projeto: registrá-las em escrito, juntamente com o coco de roda, seu elo. Por conseguinte, surgiu a ideia de se criar uma *Cartilha do coco de Gurugi e Ipiranga*, onde poderia ser abordados aspectos musicais e coreográficos do coco, mas também preocupando-se com aspectos histórico-culturais das comunidades, cujo passado de lutas foi tão importante para sua formação e sobrevivência.

Ilustrações, quadros e tabelas (se houver): com identificação, informando o título, a fonte (origem) e a data.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O campo nos suscitou diversos questionamentos, chegando inclusive a direcionar algumas decisões, como foi com a ideia da construção da *Cartilha do coco de Gurugi e Ipiranga*, projeto este que já está em processo de elaboração. A ideia é que a cartilha seja divulgada pelos tocadores nos momentos das oficinas musicais e da dança, o que poderia servir até como um auxílio na compreensão dessa manifestação cultural, além de registrar em escrito parte do patrimônio imaterial das comunidades.

Por meio dessa vivência pudemos construir saberes que levaremos ao longo de nossa jornada profissional e pessoal. Através do contato próximo com as comunidades, pudemos compreender mais sua realidade, sua história, suas conquistas e lutas. Já através da literatura acadêmica, pudemos ter contato com outros olhares, além de discutir posicionamentos teóricos, aprendendo na prática que os saberes científicos e populares se complementam e se retroalimentam, o que nos possibilitou experienciar de fato a idissociabilidade do ensino, pesquisa e extensão.

REFERÊNCIAS

AYALA, M. I. N. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. **Estudos Avançados**, São Paulo vol.13, n 35, p. 231-253, 1999.

BORRAS, Gérard : Chansonniers de Lima : le vals et la chanson criolla (1900-1936), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

LUCAS, M. E.; ARROYO, M.; PRASS, L.; STEIN, M. “ É de pequeno que se aprende...” Três estudos sobre processos nativos de ensino e aprendizagem musical em contextos populares. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 12, 1999, Salvador. ANAIS, p. 1 – 12, 1999.

PIMENTEL, A. de A. **Coco de Roda**. João Pessoa: Mundial, 2004.

SANDRONI, C. “Uma roda de choro concentrada”: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. IX Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical. ANAIS, p.19-26, 2000.

SOARES, N. S. “Pequenos e grandes mestres de folia”: uma análise do processo de ensino-aprendizagem musical em um Terno de Folia. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 16, 2007, Mato Grosso do Sul. *Anais...* Mato Grosso do Sul: ABEM, 2007. p. 1-4.

SOUZA, F. A. F. de. “*Hoje vamos tirar um coco*” com Ana Lúcia e Pombo Roxo: *Perspectivas imaginadas do Coco de Roda globalizado em Olinda*. 2007, 130 f. Dissertação (mestrado em Ciências Musicais Etnomusicologia) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Pernambuco, Brasil, 2007.