

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
CURSO DE MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

Danielly Amorim de Queiroz Jales

**“Samba de coco de Arcoverde – mudança na regulação de espaço de
homens e mulheres ou de estrutura simbólica?”**

RECIFE
2018

Danielly Amorim de Queiroz Jales

**“Samba de coco de Arcoverde – mudança na regulação de espaço de
homens e mulheres ou de estrutura simbólica?”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Área de concentração: Antropologia

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Lady Selma Ferreira Albernaz

RECIFE
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

J26s Jales, Danielly Amorim de Queiroz.
“Samba de coco de Arcoverde – mudança na regulação de espaço de homens e mulheres ou de estrutura simbólica?” / Danielly Amorim de Queiroz Jales. – 2018.

91 p. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lady Selma Ferreira Albernaz.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2018.
Inclui referências.

1. Antropologia. 2. Samba de coco. 3. Cultura popular. 4. Arcoverde (PE). I. Albernaz, Lady Selma Ferreira (Orientadora). II. Título.

301 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2021-176)

DANIELLY AMORIM DE QUEIROZ JALES

**“SAMBA DE COCO DE ARCOVERDE – MUDANÇA NA REGULAÇÃO
DE ESPAÇO DE HOMENS E MULHERES OU DE ESTRUTURA
SIMBÓLICA?”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Aprovada em 08/03/2018

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª. Lady Selma Ferreira Albernaz (Orientadora - UFPE)

Prof^ª Dr^ª. Ana Cláudia Rodrigues da Silva (Examinadora Interna - UFPE)

Prof^ª Dr^ª. Maria Grazia Cribari Cardoso (Examinador Externo - UFRPE)

A Bruno e Silvinha Jales.

AGRADECIMENTOS

Diariamente, nos deparamos com ações de amizade, companheirismo, amor que, por vezes, derrubam as ideias de individualismo que tentam nos fazer acreditar. Não fazemos nada sozinhos, vivemos em grupo.

Gostaria de agradecer a minha orientadora, Lady Selma, não só pelo seu nível de conhecimento e exigência, mas por ter se mostrado uma das pessoas mais incríveis com quem já convivi, me ensinando muito além do texto.

Agradeço à minha família, principalmente, ao meu marido Bruno e a minha filha Silvinha. Por terem compreendido tantas não idas ao cinema, a praia, a piscina. Amo vocês.

À minha mãe, Célia e aos meus irmãos Mozart e Débora, que mesmo diante dos inúmeros momentos de exaustão psicológica pelos quais passamos, não perdemos a fé e o amor uns pelos outros. Não teria conseguido sem vocês.

Aos meus sogros, Silvia e Mário Jales, por todo cuidado que me dedicaram nesses últimos anos.

À Secretária do PPGA, através de Ademilde e Selton, por atenção com que sempre fui tratada.

Aos amigos que o mestrado me trouxe Flávia Guimarães, Janayna Emídio, Marisa Rodrigues, Gilvanildo Ferreira e a Jailma Oliveira. Esses ficam comigo.

A Wllysses, Débora e Vilma por todas as grandes batalhas que enfrentamos juntos.

À minha sobrinha, Carolina, por todas as risadas e alegrias.

Aos integrantes do samba de coco de Arcoverde, por terem aberto suas casas, compartilhado seus sonhos, planos e dificuldades de forma tão simples.

E, sobretudo, ao meu grande amigo, Leniro Vaz, por toda ajuda e amor que sempre me dedicou.

*“As etnografias são as construções
analíticas de acadêmicos; os povos que
eles estudam não o são.
É parte do exercício antropológico
reconhecer quanto a criatividade desses
povos é maior do que aquilo que pode ser
compreendido por qualquer análise
singular.”*

Marilyn Strathern

(Strathern, 2006, p. 23)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar como mudanças históricas das relações entre homens e mulheres, no samba de coco em Arcoverde, reconfiguraram as estruturas simbólicas que dão base as relações, especialmente aquelas que são organizadas por gênero e seus desdobramentos de poder. Esta pesquisa procura compreender se estas mudanças apontam para o que Marshall Sahlins denomina de estrutura de conjuntura, quando as categorias que compõem a estrutura simbólica sofrem alterações na prática cotidiana, à medida que os atores re-avaliam seus significados na prática. Sherry Ortner interaciona práticas, ações e os significados pondo em evidência os elementos da agência enquanto resistência, mesmo que esses elementos não reconfigurem os espaços de poder. Assim, desta forma, questiona-se a mudança de posições envolvendo as mulheres como uma mudança da estrutura simbólica ou apenas uma re-alocação de posições. No que se refere a gênero, contara com o trabalho de Joan Scott para identificar se o poder está associado ao feminino e masculino dentro da manifestação e como está distribuído. Para alcançar estes objetivos adotamos a observação participante associado à técnica de entrevistas, pois são uma forma de apreender o sentido que os atores dão às suas condutas. Os grupos selecionados foram o samba de coco Raízes de Arcoverde, da família Calixto; o samba de coco das Irmãs Lopes, da família de Ivo Lopes e o coco Trupé de Arcoverde, com Cícero Gomes.

Palavras-chave: Gênero. Samba de Coco. Cultura Popular. Arcoverde.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze how the historical changes in the relations between men and women in the coconut samba in Arcoverde reconfigured the symbolic structures that give base relations, especially those that are organized by gender and their unfolding of power. This research seeks to understand if these changes point to what Marshall Sahlins calls the structure of conjuncture, when the categories that make up the symbolic structure undergo changes in daily practice, as the actors re-evaluate their meanings in practice. Sherry Ortner interacts with practices, actions, and meanings by highlighting the elements of agency as resistance, even if those elements do not reconfigure spaces of power. Thus, in this way, we question the change of positions involving women as a change of the symbolic structure or only a re-allocation of positions. With regard to gender, she had relied on Joan Scott's work to identify whether power is associated with the feminine and masculine within the manifestation and how it is distributed. In order to reach these objectives, we adopted the participant observation associated to the technique of interviews, since they are a way of apprehending the meaning that the actors give to their conduct. The selected groups were the coconut samba Raices de Arcoverde, from the Calixto family; the coconut samba of the Lopes Sisters, the family of Ivo Lopes and the coconut Trupé de Arcoverde, with Cicero Gomes.

Keywords: Genus. Coconut samba. Pop Culture. Arcoverde.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mapa Pernambuco.....	21
Figura 2	Inauguração da Estação Ferroviária Great Western em Arcoverde.....	23
Figura 3	SANBRA	24
Figura 4	Caravana de Coco Ivo Lopes.	28
Figura 5	Biu Neguinho e Cícero Gomes.	28
Figura 6	Lula Calixto e Luís Eloi (Luisão) na Escola Carlos Rios, 1997.	31
Figura 7	Lula Calixto utilizando o primeiro tamanco feito com retalhos	32
Figura 8	O tamanco utilizado atualmente no samba de coco em Arcoverde	33
Figura 8	Quadrilha Trupernas de pau,	35
Figura 9	Coco das Irmãs Lopes.	39
Figura 10	Mestra Severina Lopes com os netos Amanda e Werner Lopes.	39
Figura 11	Coco Trupé de Arcoverde	41
Figura 12	Os Retirantes, Cândido Portinari.....	50
Figura 13	Coco Raízes de Arcoverde, 2017.....	559
Figura 14	Sambada do Coco Trupé de Arcoverde, 2017.	60
Figura 16	Apresentação da Caravana de Coco Ivo Lopes, 1974.....	61
Figura 17	Maria Gomes e a produção dos figurinos, 2015.	62
Figura 18	Maria Gomes e a produção dos figurinos, 2016.	62
Figura 19	Severina Lopes, 2016.	64
Figura 20	Os metres/as Assis Calixto, Severina Lopes e Cícero Gomes, 2016.	72
Figura 21	Mestre Assis, ensaio Coco Raízes, 2017.....	75
Figura 22	Damião e Assis Calixto atrás de François no surdos, 2017.	75
Figura 23	Coco Raízes de Arcoverde, 2018.....	76
Figura 24	Amanda Lopes no surdo, 2015.....	78
Figura 25	Sambada do Coco Trupé de Arcoverde	79
Figura 26	Chamada da sambada do Coco das Irmãs Lopes, 2015.	80
Figura 27	Sambada Coco das Irmãs Lopes, ao lado do Museu Ivo Lopes, 2015.....	81
Figura 28	A prefeita Madalena Britto e a premiação a mestra Severina Lopes, 2016. .	84
Figura 29	Iran Calixto no ensaio Coco Raízes de Arcoverde, 2017.	86

LISTA DE SIGLAS

ETEART	Escola de Teatro de Arcoverde
SANBRA	Sociedade Alagoeira do Nordeste Brasileiro
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	ARCOVERDE, COCO E SAMBA DE COCO.....	21
2.1.	Arcoverde	21
2.2	As salas de Coco.....	24
2.2.1	Quincas Galego	25
2.2.2	Maria das Dores.....	25
2.2.3	Alfredo Sueca	26
2.3	Das salas de coco ao samba de coco	26
2.3.1	Ivo Lopes e a Caravana de Coco de Ivo Lopes	27
2.3.2	Os irmãos Calixto	30
2.4	Reconhecimento: das salas de coco ao palco central	34
2.4.3	Samba de Coco Raízes de Arcoverde.....	38
2.4.4	Coco Trupé de Arcoverde.....	40
2.5	Grupos e a tradição	41
3	GÊNERO NO SAMBA DE COCO DE ARCOVERDE.....	44
3.1	Estudos sobre gênero.....	44
3.2	Arcoverde e mulheres: uma construção do feminino.....	49
3.3	Samba de Coco de Arcoverde: organização.....	54
3.3.1	Os instrumentos	58
3.3.2	Figurino	60
3.3.3	Adereços	64
4	ESTRUTURA SIMBÓLICA: ENTRE MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS	67
4.1	Evento e estrutura simbólica	67
4.2	Estruturas performativas.....	71

SUMÁRIO

4.4	A agência	81
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
	REFERÊNCIAS	89

1 INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é compreender se mudanças históricas nas relações entre homens e mulheres, no samba de coco em Arcoverde, reconfiguraram as estruturas simbólicas que dão base para estas relações, especialmente aquelas que são organizadas por gênero e seus desdobramentos de poder.

Conheci o samba de coco em 1997, quando a Equipe Teatral de Arcoverde – ETEARC, estava reunindo os artistas locais de todas as áreas, incluindo os antigos membros da Caravana Ivo Lopes e da família Calixto. A proposta era a criação de uma associação e, na sequência, um plano municipal para a cultura, que seria executado por uma Secretaria de Cultura. Desse modo, a partir desta organização, poderiam ser capacitados à leitura de editais, assim o diálogo com o poder público dispensaria a ajuda de produtores. Para isso, foram realizados fóruns, debates, palestras envolvendo artistas e profissionais de diferentes áreas. Oferecendo aos artistas uma formação continuada no sentido arte-educação¹. Todas essas reuniões eram transformadas em documentos e atas por um dos líderes deste movimento, Jozelito Arcanjo, do qual eu era secretária pessoal e encarregada de digitar e organizar parte do material. De certa maneira, foi também um mapeamento das diferentes expressões artísticas na cidade.

Nesse momento, conheci: as bandas de rock do São Cristóvão, a exemplo da Mophobia Torrero; a gentileza de Lula Calixto; a voz de Cícero Gomes, e, os primeiros passos de liderança de Iran Calixto. Lirinha já um famoso declamador, tornou-se conhecido no estado de Pernambuco juntando-se a uma banda, o Cordel do Fogo Encantado chamando a atenção² para o samba de coco na cidade. É importante destacar que esse movimento criou uma espécie de onda que atingiu professores, líderes do movimento negro, estudantes, políticos, entre outros passaram a discutir a cultura local.

Entretanto, a história do samba de coco contrastava com a história oficial da cidade que dizia que “não foi a sociedade arcoverdense marcada pelo negro, os negros quando havia entre nós eram poucos, vivendo nas cozinhas. Diferente do litoral que necessitava de

¹ A ETEARC defendia que os artistas ao oferecerem oficinas nas escolas ou comunidades, estavam realizando uma atividade educativa e deveriam ser recompensados porque na realidade era um modalidade do trabalho na educação.

² Verificar em <https://www.youtube.com/watch?v=mm4HNddKAV8> o vídeo em uma das primeiras apresentações do Cordel do Fogo Encantando e Lula Calixto, realizado na Feira de Ciências da Escola Carlos Rios, Arcoverde em 1997.

grande mão-de-obra” (Wilson, 1983, p. 67). Por isso, como trabalho de conclusão da graduação e da especialização pesquisei as relações raciais em Arcoverde.

Em 1972, Luís Wilson, médico e historiador, publicou o livro *Minha Cidade Minha Saudade*, onde relata detalhadamente a história de Arcoverde indo de 1812 até meados dos anos 1980. Utilizando uma perspectiva linear, transitando por documentos oficiais do Período Colonial, do Império e da República (Amorim: 2011). Wilson procurou construir a história da cidade, a partir da sua origem mais ilustre e nobre. Dessa forma, ao citar os cidadãos a classe social vinha representada através de um adereço ou roupa, para marcar a raça a palavra negro era escrita antes do nome próprio dos indivíduos. O livro apresenta uma extensa genealogia sobre algumas famílias, enfatizando a descendência com a aristocracia europeia. A riqueza de detalhes e intensa pesquisa documental, descritas em suas 760 páginas garantira o título de melhor livro da história local.

“O interesse superior de sua leitura feita por um arcoverdense entusiasmado com este retrato fiel de sua terra. Retrato perfeito (...) surge a evidência de um paciente esforço de pesquisador, de um acendrado devotamento à verdade histórica, por isso a fidelidade da narrativa transborda em cada episódio descrito, de fatos pitorescos, das reminiscências e até dos apontamentos genealógicos efetivo de quem viveu certa época nesta cidade”. (Ruy de Barros, prefeito de Arcoverde, na época de lançamento da reedição do livro.)³

Segundo o historiador Hélder Remígio de Amorim (2011) essa obra vai marcar um ponto fundamental na história de Arcoverde, que é a construção de mitos fundadores. Isso significa que ao escrever sobre a cidade o autor perde um pouco a metodologia usada pelos historiadores e assume a postura de um memorialista, alguns preferem chamar de "historiador diletante". Na verdade, os memorialistas são tidos pela maioria dos historiadores como pessoas que se aventuram a escrever a história sem os procedimentos teóricos e metodológicos mínimos do que se entende por "operação historiográfica". Os relatos das origens estão ligados aos mitos fundadores, de modo que, a memória é acionada como se fosse matéria viva. Quando sabemos que a memória é fundamental para a escrita da história, mas não é de modo algum história⁴. Lembrando que memória é definida como o resultado do processo de embate entre lembrar e esquecer.

Outros livros sobre a história da cidade foram “O Baboseiras”, escrito por Waldemar Arcoverde; “Muirá Ubí” de Roberto Moraes; “Baú da Saudade” de Wiliam Porto; e, “Estação das Lembranças” de Giovanni Porto. Todos estes livros têm um caráter

³ Prefácio do Livro *Minha Cidade, minha saudade* de Luís Wilson.

⁴ Amorim, 2011, p.23.

ora humorístico, por contar fatos engraçados com personagens considerados populares, ora buscam preservar a memória de ruas, casas. Além de exaltar o extremo desenvolvimento econômico comparado às demais cidades da região. Em nenhum dos livros acima citados, há menção ao samba de coco.

Os estudos sobre o coco empenharam-se em compreender os múltiplos sentidos que os participantes atribuem a manifestação ao vivenciá-la (Amorim, 2008; Ayala, 2000a). Além de pontuar a relevância atribuída aos significados religiosos e étnicos como marcadores de diferença (Rosa Sobrinho, 2006; Pereira, 2005). Os resultados encontrados por estes autores sugerem que o coco tornou-se um indicador empírico importante para compreender os processos de afirmação de identidade; de construção do conceito de negritude; bem como de legitimação do patrimônio afro-brasileiro.

Outra perspectiva desses estudos abordam o samba de coco partindo de uma discussão focada nas suas origens e desdobramentos da existência cultural da manifestação e dos diferentes tipos de cocos encontrados no Nordeste. Nesses estudos quase sempre se caracteriza a precariedade financeira dos artistas populares, além da dificuldade na transmissão do saber dos mais velhos aos mais jovens na preservação da tradição. Com exceções de Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala (2000b) e Micheliny Verunsch Machado (2001) que tratam das vertentes do coco no interior da Paraíba e de Pernambuco, os demais estudos concentram-se nos cocos praieiro e de roda localizados no litoral.

O samba de coco é uma manifestação da cultura popular encontrada em alguns estados do Nordeste⁵, destacando que em Pernambuco há variações como o coco de embolada, de roda, de toada, praieiro e o samba de coco, difundidos por mestres como Cícero Gomes, Galo Preto, Bio Caboclo, Zé Teté. Os termos samba e coco embora ligados, são distintos. Durante bastante tempo, acreditou-se que a palavra samba era sinônimo de semba, ambas com o sentido de umbigada. Alguns filólogos esclarecem que embora semelhantes, os termos são diferentes⁶. O coco tem origem na fruta, na litoral cearense, por exemplo, os catadores dos altos coqueirais improvisavam versos durante o trabalho. Durante o dia catavam o coco e a noite cantavam o coco. Assim, a frase original de “canta aquela lá do coco” passou a ser “canta o coco” (Silva, 2008).

⁵ No Nordeste, o samba de coco é encontrado nos estados do Ceará, Rio Grande do Norte e Alagoas e Pernambuco.

⁶De acordo com o Dicionário Cravo Alvim, “uma das grafias mais antigas do termo 'Samba' foi publicada por Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, em fevereiro de 1838 na revista pernambucana 'Carapuço', não se referindo ao gênero musical, mas sim a um tipo de folguedo popular de negros da época”. (Silva, 2008)

O samba de coco é formado a partir da inter-relação de três elementos: a música, a dança e a poesia. A articulação destes elementos segue as particularidades locais e as características de cada grupo. Todavia, os traços centrais do coco são o ritmo binário, o estilo responsorial, o trupé ou tropel (sapateado forte marcado originalmente pelos pés descalços ou com sandália de couro). De modo geral, os principais instrumentos são o pandeiro, o surdo e o ganzá. A dança geralmente ocorre em forma de uma roda, quando dois participantes desenvolvem os passos e na sequência escolhem um ou dois entre os demais para entrar na roda. Outro modo de dançar o coco é através das fileiras ou os dançarinos se espalham aleatoriamente no salão. A poesia é construída por seus participantes, apresentando temas de seu cotidiano. Uma particularidade comum aos diferentes cocos é que estiveram ou estão atrelados a atividades coletivas envolvendo trabalho, religião ou diversão.

Em alguns tipos de coco, os músicos participam da dança, em outras não, podendo utilizar as palmas marcadas como acompanhamento da percussão. As matrizes indígenas das formas de dançar o coco são basicamente a roda e a fileira parecendo ter sido influenciado diretamente pelo Toré e outras danças indígenas (Pereira, 2005; Machado, 2001). No samba de coco de Arcoverde, pode haver a influência do povo Xucuru de Pesqueira e do coco do Kapinawá de Buíque, uma vez que o toré é semelhante ao formato de fileiras do coco arcoverdense. Embora a origem do coco seja diversa, apresenta atualmente alguns traços considerados remanescentes de festas que eram realizadas nos quilombos e senzalas, como o canto responsorial além da utilização de instrumentos como o ganzá e o surdo.

Em Arcoverde, para alguns mestres a origem do coco é proveniente da cultura africana, para outros está apenas relacionada, há também os que afirmam que foi trazido pelos coquistas que migraram para cidade. Não havendo assim, um consenso a respeito. Entretanto, no durante a pesquisa de campo observamos que essa relação com a origem tem sido um dos pontos acionados quando o assunto refere-se à tradição.

Deste modo, os objetivos desse trabalho foram caracterizar como gênero organiza os grupos em termos de suas práticas e em termos simbólicos, identificando as posições que as mulheres e homens ocupam e as práticas e significados que são idealizados para reconhecê-las. Também contextualizar, quais os valores atribuídos as práticas e posições classificadas como masculinas e femininas, considerando se produzem hierarquia e desigualdade. Com isso busco compreender se as alterações de posições entre homens e mulheres resultaram em mudanças nas práticas e estruturas simbólicas orientadas por

gênero. Para alcançar estes objetivos utilizei um percurso etnográfico que inclui um conjunto variado de técnicas que possibilita acessar os significados culturais e as ações culturais dos grupos.

Esta pesquisa foi dividida em três etapas: a primeira, de observação participante, ajudou a me reaproximar de alguns grupos, a exemplo do Coco Trupé de Arcoverde e do Coco Raízes de Arcoverde. Bem como, conhecer o Coco das Irmãs Lopes com quem não tinha tido um contato direto. Os primeiros contatos tiveram início em julho de 2015. Em 2016, passei a frequentar boa parte dos eventos organizados pelos grupos, como os ensaios (mensais), as Sambadas (trimestrais), o São João (junho) e o Festival de Samba de Coco (agosto). Contudo, minha família mora em Arcoverde as visitas do Dia das Mães, Páscoa entre outras, eram utilizadas para conversar ou visitar algum dos grupos.

A preferência por uma observação participante deve-se ao fato de que esta possibilita a convivência direta com acontecimentos dentro dos grupos, favorecendo desta forma uma melhor compreensão (Pires, 2008). Nesta etapa, tive acesso ao pequeno acervo de fotografias exposta na sala da casa de Cícero Gomes, mestre do Coco Trupé. Bem como, ao acervo dos museus Ivo Lopes, mantido pelo Samba de Coco das Irmãs Lopes; e, do museu Lula Calixto, do Samba de Coco Raízes de Arcoverde. Parte do acervo é dos anos de 1950, de modo que as fotografias auxiliaram a identificar os modos de representação de gênero nas imagens históricas da manifestação, sendo relevante para perceber como esta categoria gênero organizava os grupos.

Na segunda etapa foram realizadas as entrevistas. Atualmente, há cerca de sete grupos de coco na cidade, mas para esta pesquisa optei por grupos nos quais os participantes tivessem vivenciado o coco em vários momentos como as salas de coco nos anos de 1940 e 1950 e a Caravana de Ivo em 1960. Por isso, foram escolhidos o coco das Irmãs Lopes, criado em 2003 e descendentes de Ivo Lopes; o Raízes de Arcoverde, fundado na mesma data, formado pela família Calixto; e, o coco Trupé de Arcoverde, criado em 2009, comandado por Cícero Gomes. As entrevistas ocorreram entre maio e agosto de 2017, com a liderança e mais dois participantes de cada grupo. Entrevistei também Márcia Moura, pesquisadora da cultura popular em Arcoverde; Henry Pereira e Jozelito Arcanjo, ambos membros da ETEARC e diretores do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Arcoverde entre os anos de 1997 a 2004.

A terceira e última etapa, consistiu na análise dos dados e foi pautada, em Marshall Sahlins no tratamento das mudanças históricas; e, Sherry Ortner com a agência. Uma vez que o samba de coco fez alterações em algumas de suas características mais tradicionais,

questionamos se estas mudanças apontam para o que Sahlins denomina de estrutura de conjuntura. Isto é, as categorias que compõem a estrutura simbólica sofrem alterações na prática cotidiana, à medida que os atores re-avaliam seus significados na prática, analisando se estão adequados aos seus objetivos. Neste sentido, os integrantes do coco poderiam avaliar algumas práticas antigas e alterá-las de acordo com critérios estabelecidos por eles mesmos.

No que se refere a gênero esta pesquisa partiu das contribuições teóricas de Joan Scott (1995), que entende gênero como “uma construção social e um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos” (Scott, 1995, p.21). Para Scott, “gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder.” (Idem). No caso do samba de coco, isto nos desperta para o fato de que as relações de gênero são frutos de um contexto social e histórico amplo, em que as definições de papéis são relacionais, além das intersecções com outras categorias como raça, e geração por exemplo. Tais marcadores influenciam-se mutuamente neste processo de construção social. Em se tratando do coco a sua história sempre esteve circunscrita em torno do mestre coquista, neste sentido as mulheres não tinham força nos espaços de poder apenas participavam da dança enquanto brincadeira.

Nesta perspectiva, o pensamento de Scott serviu para compreender como as ocupações desses espaços envolvem relações de poder, tendo em vista que a autora toma gênero como uma categoria fundante das relações de poder. No samba de coco essas relações parecem apresentar novos significados, os quais em alguma medida se relacionam a sugestão conceitual de Marilyn Strathern (2006). Para esta teórica, gênero representa “(...) aquelas categorizações de pessoas, artefatos, eventos, sequências etc. que se fundamentam em imagens sexuais – nas maneiras pelas quais a nitidez das características masculinas e femininas torna concreta as ideias das pessoas sobre a natureza das relações sociais” (Strathern, 2006, p. 20).

Ao ampliar o conceito de gênero, Strathern sinaliza para situações nas quais as relações entre homens e mulheres não envolvem necessariamente desdobramentos de poder. O argumento de Strathern, neste sentido, ainda que se refira aos seus estudos sobre a noção de gênero na Melanésia, pareceu ser útil para pensar, em certa medida, o contexto de liderança das mulheres na organização do coco. Implicou também pensar que a dimensão simbólica de gênero assume significados múltiplos nos quais os masculinos e os femininos podem ter acepções e valorações diversas.

A partir da noção de subjetividade, na perspectiva de gênero para o Ocidente, Sherry Ortner (2007) apresenta acepções que também auxiliaram a análise. Para Ortner, os padrões heteronormativos interferem na construção subjetiva dos sujeitos, uma vez que orientam as diversas representações de gênero. Ortner entende a subjetividade como o conjunto de modos de percepção, afeto, pensamento, desejo, medo e assim por diante, que animam os sujeitos atuantes, (...) permitindo-os apreender o mundo e a dinâmica das relações sociais que o cercam, além das formações culturais e sociais que modelam, organizam e provocam aqueles modos de afeto, pensamento etc. (Ortner, 2007, p. 376).

Para apresentar os resultados compreensivos esse trabalho está dividido em três capítulos. O capítulo 1 tem por objetivo mostrar o caminho percorrido pelo samba de coco e como sua organização foi sendo alterada nesse percurso. É uma história que, ao ser construída a partir das narrativas dos participantes mais antigos, estabelece um espaço-tempo que tem início ainda nos anos de 1940 e se encerra (para este trabalho) em 2017.

De maneira que, este capítulo apresenta duas partes compostas por pequenas subdivisões. A primeira refere-se à manifestação enquanto brincadeira⁷, diversão vivenciada entre os anos de 1940 a 1960. A segunda, relata o processo de ascensão e reconhecimento como símbolo da cultura popular na cidade. De modo que, esta ordem cronológica possibilita entender o estabelecimento do coco na cidade, destacando os desdobramentos envolvendo pessoas e acontecimentos que repercutiram diretamente em sua história.

O segundo capítulo, procura compreender a organização do samba de coco em termos de gênero. Uma vez que, que o gênero é uma construção social e relacional, destacamos como este se conformou em sociedades do Nordeste e, em especial, de Arcoverde. Assim, o capítulo foi dividido em três partes. A primeira, traz uma revisão nos principais estudos antropológicos sobre as relações de gênero. A segunda, destaca a construção das noções de masculino e feminino reverberou nos papéis de homens e mulheres em Arcoverde. A terceira e última, descreve a organização do samba de coco a partir do entendimento que os participantes têm do masculino e feminino. Desta forma, as diversas partes que compõem o samba de coco, a exemplo do figurino e adereços dentre outros, foram analisados.

O terceiro capítulo, teve por objetivo analisar como mudanças históricas das relações entre homens e mulheres reconfiguraram as estruturas simbólicas que dão base a

⁷ Brincadeira é o termo utilizado pelos participantes, retomarei seu uso mais adiante.

estas relações, especialmente aquelas que são organizadas por gênero e seus desdobramentos de poder. Por isso, foi dividido em duas partes. A primeira, pautada em Marshall Sahlins, concentrou-se nas mudanças a partir de uma análise das estruturas prescritivas e performativas. A segunda, centrada em Sherry Ortner, salienta as possibilidades de agência dentro do samba de coco.

2 ARCOVERDE, COCO E SAMBA DE COCO.

Arcoverde Meu⁸

*Eita! Olha aí meu conterrâneo/O trem da serra tá chamando
Eu também tou nessa aí/Alô Vitória terra da caninha boa
Serra das Russas/Mas que doce abacaxi
Já vou Bezerros/Adeus Gravatá
Em Arcoverde/Tem alguém a me esperar, ai, ai(...)
Eita! Mimoso vai abre a porteira
Que Arcoverde me espera/Hoje é feira
Cidade linda/Coisa minha, meu amor
Arcoverde/Gente boa, aqui estou.*

2.1 Arcoverde

Arcoverde é uma cidade do interior de Pernambuco, está localizada a duzentos e cinquenta e nove quilômetros de Recife, localizada nas proximidades da zona de transição entre Agreste e Sertão⁹.

Figura 1 – Mapa Pernambuco



Fonte: IBGE, 2017.

⁸ Luiz Gonzaga, disco Vou te matar de cheiro (1989), faixa nº 04.

⁹ O estado de Pernambuco está dividido em quatro regiões: Litoral, Zona da Mata, Agreste e Sertão.

A formação de suas terras veio da doação de sesmarias à Bernardo Vieira de Melo em 1671, denominada Sesmaria de Ararobá, iniciava-se contando dez léguas a partir do último morador de Vitória de Santo Antão, o que corresponde atualmente às cidades de S. Bento do Una, Altinho, Agrestina, Pesqueira, Pedra, Cachoeirinha, Belo Jardim, Caruaru, Bom Conselho, Jurema, Alagoinha e Quipapá.

O povoado Olho d'Água aparece nas Atas de Cimbres, atual Pesqueira, na época do Brasil Império, em 1812, somente trinta anos depois em 1841 seus habitantes requereram: a nomeação de um juiz de paz, uma escola, licença para venda de secos molhados em suas tabernas. Em 1849, solicitaram a construção de uma estrada ligando Olho d'Água à Cimbres.

O povoado iniciou-se com o surgimento de quatro fazendas: a Santa Rita, da família Pacheco; a Fazenda Fundão dos Albuquerque Arcoverde; a Fazenda Bredos, do português João Napumuceno; e, a Fazenda Olho d'Água, de João Velho de Oliveira. A história do nome da cidade também permeia a história destas fazendas, denominada inicialmente de Olho d'Água, em seguida Olho d'Água dos Bredos em menção as duas fazendas. Em 1906, seus moradores fizeram um abaixo assinado solicitando de Cimbres que o nome fosse alterado para Arcoverde, em homenagem a Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, primeiro cardeal do Brasil e da América Latina nascido na Fazenda Fundão. Entretanto, em 1912, estava prestes a ser inaugurada a estação ferroviária que teria seu terminal na até então vila, mas com a morte do Barão de Rio Branco no mesmo ano, o governador Dantas Barreto em homenagem ao falecido nomeando a vila, que passou a condição de distrito de Rio Branco. A emancipação ocorreu em 1928 e em 1943 o antigo abaixo assinado é atendido passando Rio Branco a chamar-se Arcoverde.

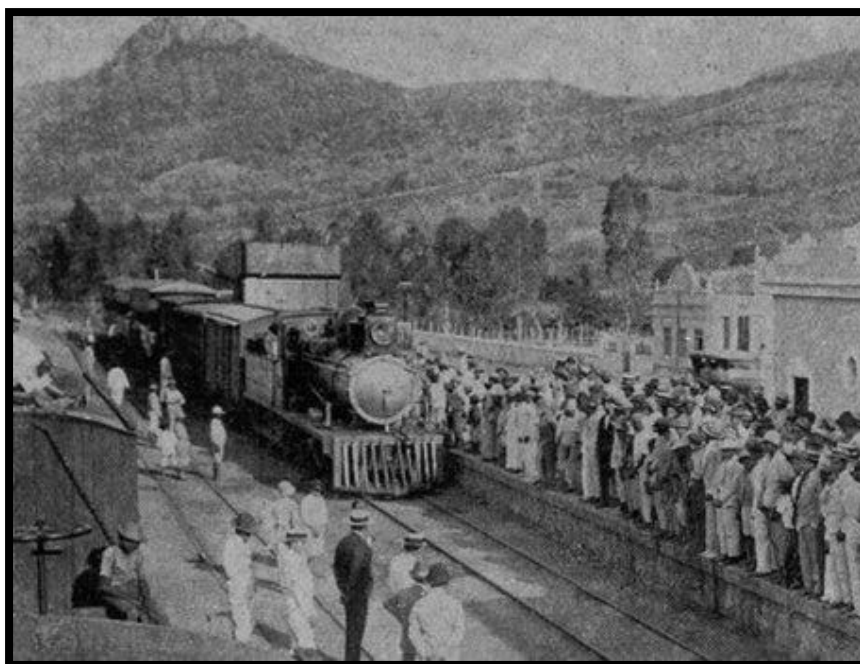
Ao ser geograficamente uma encruzilhada de caminhos que estabelece ligação com várias cidades, além dos estados de Alagoas e Paraíba, fez com a cidade fosse um local de parada e descanso para os viajantes que iam ou vinham do interior do estado.

Por ter uma pequena área rural e sem dispor de água para agricultura a cidade teve a sua economia voltada ao comércio e a prestação de serviço. Os versos de Luiz Gonzaga e João Silva descrevem o trajeto ferroviário realizado pela Great Western, destacando as principais características de algumas cidades. A empresa de trens Great Western, inaugurada em 1912, transportava passageiros e cargas, principalmente algodão. A Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro – SANBRA, mantinha na cidade um depósito de cargas que necessitava de um grande número de trabalhadores para acomodar as mercadorias nos trens. A feira de gado trazia comerciantes de toda região, movimentando

a cidade durante a quarta-feira, não só com a compra e venda de bois, mas com diversos tipos de comércios.

Assim, Arcoverde apresentava um pequeno diferencial de oportunidades e empregos diante do autoritarismo e rigidez que norteavam as relações de trabalho na agricultura e pecuária das cidades vizinhas.

Figura 2 - Inauguração da Estação Ferroviária Great Western em Arcoverde, 1912.



Fonte: http://www.estacoesferroviarias.com.br/efcp_pe/fotos/arcoverde9281.jpg

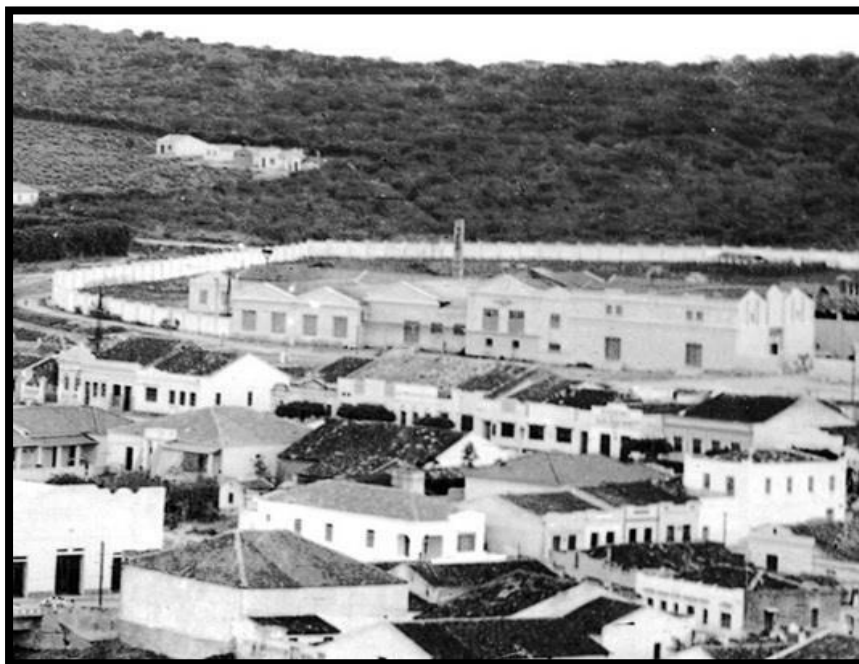
De modo que, os moradores da zona rural e de municípios vizinhos vinham à cidade em busca de empregos como vendedores ambulantes, cozinheiras, empregadas domésticas¹⁰, carapuceiros¹¹, entre outros compondo a população que formaria a periferia da cidade. É neste contexto que se situa a chegada dos primeiros brincantes¹² do samba de coco à Arcoverde.

¹⁰ O termo empregada doméstica é apenas uma alusão ao tipo de trabalho executado pelas mulheres que realizavam todo serviço da casa, além da função de babá e cozinheira. Uma relação bem distante das relações de trabalho pleiteadas pelas empregadas domésticas hoje, e mais próximas da escravidão.

¹¹ O dicionário define carapuceiro como homem que vende carapaças, mas em Arcoverde o termo é destinado a homens que faziam carga e descarga de mercadoria. Ficavam circulando na Sanbra, a espera do trem ou no centro da cidade a espera de quem necessitasse de seus serviços.

¹² Ao se referirem a esse momento os participantes do samba de coco utilizam os termos brincantes ou brincadeira.

Figura 3 – SANBRA –
Sociedade Algodoeira do Nordeste Brasileiro.



Fonte: Acervo de Roberto Moraes.

2.2 As salas de Coco

Não se pode afirmar com exatidão a origem do samba de coco em Arcoverde, assim como em outros gêneros de música e dança da cultura popular. Sabe-se que menção mais antiga é dos anos 30 e que em 1938 a manifestação atraiu a atenção de Mário de Andrade¹³ que visitou a cidade em suas viagens pesquisando a cultura popular brasileira.

Segundo os participantes mais antigos as primeiras brincadeiras começaram a acontecer por volta de 1930 durante o mês de maio. Na tradição católica, o mês dedicado à Maria, mãe de Jesus. Por isso, as famílias convidavam os vizinhos e amigos para rezarem juntos a novena mariana, a mobília da casa era retirada para que os participantes se agrupassem na sala diante de um pequeno altar organizado pela moradora. Iniciava-se por volta das 18:00h que é a hora da Ave Maria, ao término, as imagens dos santos eram cobertas e dançava-se o coco. Não há uma explicação única para cobertura das imagens, nem uma associação do coco com o profano e a novena com o sagrado. Entretanto, a causa mais aceita é a de que as casas eram de taipa e chão batido que com a movimentação levantava muita poeira, essa cobertura devia-se ao cuidado com os santos diante da poeira.

¹³ Machado, 2000. p. 10.

Essas reuniões estendiam-se até o mês de junho quando o coco ocorria junto com as festividades juninas. A expressão “salas de coco” refere-se a esse momento inicial. O coco fortalecia e era fortalecido pelos vínculos de amizades que uniam os que chegavam à Arcoverde. A brincadeira passou a acontecer durante todo o ano, crescia transformando terraços e quintais em novas salas de coco. Entre os anos de 1940 e 1960 três salas se destacaram em Arcoverde.

2.2.1 Quincas Galego

Um dos primeiros coquista¹⁴ a se destacar em Arcoverde foi Quincas Galego, o Joaquim Marques de Souza. Natural de Buíque¹⁵, Galego tinha esse apelido por seu loiro e de olhos azuis, características bem comuns naquela região. Casado com Marcolina Maria da Conceição, trouxe para Arcoverde o coco de embolada, uma modalidade de coco, muito parecido com as toadas de vaqueiros. Nesse tipo de coco, não há um solo resposta apenas o canto. Diferenciava-se também na forma como era dançado, uma vez que não havia o sapateado e sim uma roda de coco. Quincas Galego e sua família estabeleceram-se no bairro do Coqueiro, atual Cohab I, famoso pelo desenvolvimento do ganzá teve seu auge entre os anos trinta e quarenta.

2.2.2 Maria das Dores

Em 1940, a sala de Maria das Dores Cardeal passou a reunir os principais coquistas da época. Das Dores, como era conhecida, veio de Afogados da Ingazeira¹⁶, foi a única mulher a ter uma sala de coco, não cantava ou tocava qualquer instrumento, mas destacava-se por ser considerada uma excelente dançarina. A sua sala ficava no bairro do São Geraldo, era uma palhoça simples fixada por três estacas, o chão de terra precisava ser molhado ou aguado (como se fala na cidade) constantemente para reduzir a poeira. De acordo com os mestres Assis Calixto e Cícero Gomes, uma característica dessa época é que muitos desses brincantes oriundos de outras cidades chegavam à Arcoverde com pouco dinheiro. A

¹⁴ Coquista é um termo usado pelos participantes do coco, significa o cantador de coco. É comum não apenas no Recife, mas em todas as regiões onde há ocorrência do Coco em Pernambuco. Também podem ser encontradas outras denominações, tais como: “puxador de Coco”; “tirador de Coco”; “fazedor de coco”, sempre no masculino. Ou ainda simplesmente “cantador” ou “cantadora de Coco”. (Rosa Sobrinho, 2006)

¹⁵ Buíque está a 281 km de Recife.

¹⁶ Afogados da Ingazeira a 379 km de Recife.

medida em que conseguiam melhorar financeiramente faziam reformas ou construía novas casas, os familiares e amigos ajudavam trabalhando na obra. A construção do piso era o momento mais festivo, como afirmou “Raimundo Calixto Montenegro (atual Coco Raízes): *“Pisar o coco para apilar o piso...”* (Machado, 2000. p. 31). Essas relações da solidariedade e união que as famílias pobres desenvolveram na periferia da cidade.

2.2.3 Alfredo Sueca

Em meados de 1950, a sala de Alfredo Cordeiro de Araújo, passou a centralizar a brincadeira na cidade. Alfredo Sueca, conhecido devido ao apelido dado pelo avó, era considerado um coquista respeitado desde 1931. Natural de Águas Belas, o agricultor não tocava instrumento algum, embora fosse um excelente cantor e compositor de cocos, além de músicas do reisado e marchinhas de carnaval.

Alfredo Sueca brincava o coco junto com sua esposa e seus catorze filhos, por ciúme de suas filhas tinha um cuidado especial com os frequentadores de sua sala. De modo que era pouco aberta. Talvez por isso, o coquista tenha se preocupado em repassar aos mais jovens um pouco do que sabia sobre o coco.

O finado Alfredo passou muito do que sabia ao finado Ivo Lopes. Ia lá pra casa dele ou trazia ele pra casa e passava muitos sambas pra ele. Ensinou muito, a Lula também. Quando Ivo criou a Caravana, às vezes Alfredo se juntava com a Caravana de Ivo.”(Depoimento concedido no dia 24/03/2000, na residência de Maria das Dores de Araújo, situada no bairro de São Geraldo, Arcoverde-PE. Machado, 32)

Nesse momento, a família Calixto (atual Coco Raízes) já havia chegado à Arcoverde e frequentava as salas de coco. Cícera Araújo, filha de Alfredo Sueca, casou-se com o mestre Lula Calixto que será retomado adiante.

2.3 Das salas de coco ao samba de coco

A partir dos anos de 1960 a trajetória de Ivo Lopes pode ser tomada como um momento de transição das salas de coco da periferia, para posicionar o coco, simbolicamente e especialmente como expressão chave da cultura artística de Arcoverde.

2.3.1 Ivo Lopes e a Caravana de Coco de Ivo Lopes

Ivo Lopes era natural do Sítio Batalha, zona rural de Arcoverde, no qual já brincava o coco com seus pais e irmãos. Na cidade, estabeleceu-se inicialmente no bairro do Cruzeiro (bairro que é atualmente a sede do Coco Raízes).

“Na minha casa sempre teve coco, meus avós, minha mãe e meu pai tudo brincava o coco lá no sítio Batalha. O finado Ivo, minhas irmãs a gente quando veio pra Arcoverde trouxe o coco.” (Conversa com Severina Lopes, maio 2017)

Ivo Lopes havia frequentado a sala dos Galegos, mas foi com Alfredo Sueca que manteve maior contato. Na década de 60, Ivo Lopes foi considerado um grande coquista. Dançava, compunha e tirava cocos, foi dele a sala de coco mais famosa da cidade, situada no bairro do São Miguel, reunindo o maior número de pessoas incluindo autoridades políticas e empresários locais. Essa sala funcionava apenas no mês de junho, embora Ivo realizasse festas e jantares que eram finalizados com o coco. Para Ivo Lopes, o coco deveria ser reconhecido como expressão da cultura local. E por isso, precisava ser conhecido em toda cidade e não apenas na periferia.

Além disso, a sua importância como mestre resultou na criação da Caravana de Coco de Ivo Lopes no final dos anos de 1960, que difundiu o coco através de apresentações em festas locais e na região. O nome do grupo “Caravana” não estava relacionado à itinerância como o nome sugere, mas a forma do grupo para se apresentar no palco. Desse período em diante o coco começou a ser redefinido. Até então, não apresentava uma organização mais específica enquanto grupo. Com a Caravana organizou-se assumindo assim, as características necessárias para o palco, como figurino e repertório.

A foto abaixo da Caravana Ivo Lopes no canto esquerdo; destacando a mestra Severina Lopes do Coco das Irmãs Lopes no canto direito; Biu Neguinho no surdo; e Cícero Gomes, mestre do Coco de Trupé de Arcoverde no canto direito. Apresentava-se em cima de caminhões fazendo com que a brincadeira ¹⁷ realizada no chão por um número grande de participantes tivesse um recorte para o “palco”. O ritmo do também se redefiniu, tornando-se mais acelerado, com uma sonoridade mais próxima do samba. Apenas em 1960, a denominação samba de coco foi utilizada.

¹⁷ Como dito antes, o termo brincadeira é utilizado pelos participantes, tem o sentido de divertimento e diversão referindo-se ao passado. (Explicação dada por Severina Lopes do samba de coco das Irmãs Lopes e Cícero Gomes do Trupé de Arcoverde em julho-2016). A família Calixto utiliza o termo arte, “nossa arte”.

Figura 4 – Caravana de Coco Ivo Lopes.



Fonte: Museu Ivo Lopes.

Meu tio gostava muito de samba, ele e S.Biu Neguinho. Então, um dia S.Biu pegou o ritmo do coco e acelerou pra fazer tipo um samba. Criou uma batida nova, daí vem o nome samba de coco. (Entrevista com Werner Lopes, Coco das Irmãs Lopes, em maio 2017).

Antigamente não tinha samba de coco, era só o coco mesmo. Foi Biu Neguinho que era doído por samba foi fazendo no surdo o samba misturado com o coco. Samba de coco. É isso. (Entrevista com Cícero Gomes, março 2017).

Figura 5 – Biu Neguinho e Cícero Gomes (Coco Trupé de Arcoverde). São João 2017.



Foto: Danielly Jales

Logo, a Caravana passou a fazer apresentações em festas particulares e em clubes locais, a exemplo do Democrático. A Caravana apresentava-se durante todo o mês de junino nos diversos bairros e ruas da cidade. No dia 23 de junho, dia de São João, a festa concentrava-se na Praça da Bandeira integrando-se ao calendário oficial.

Um dos momentos mais esperados da festa era o desafio do melhor pisador de coco, o qual se realizava¹⁸ apenas entre os homens. Os concorrentes apresentavam-se em duplas que iam sendo eliminadas até que restasse apenas uma e por fim um único ganhador. Esse momento ganhava a atenção de maneira que todos participavam efusivamente da votação. Assim, o samba de coco foi se “tornando” parte do São João e da cultura local, dividindo sempre espaço com o forró. Nas carrocerias de caminhões transformadas em palcos ora havia uma apresentação de forró ora de samba de coco até o dia amanhecer.

Assim, a Caravana de Ivo Lopes foi difundindo o samba de coco na cidade e região. Naquela época, as rádios AM eram, e ainda são, uma das principais fontes de informação tendo um papel destacado na vida de grande parte das famílias do interior. O rádio alcançava além dos municípios algumas localidades da zona rural. E foi através da Rádio Cardeal Arcoverde, criada em 1964, que o samba de coco foi sendo divulgado. Reginaldo Silva, locutor da Rádio, era profundo admirador do samba de coco e amigo de Ivo Lopes. Com o apoio de Áureo Bradley, prefeito e proprietário da Rádio, ambos passaram a divulgar os cocos em sua programação. Foi nesse contexto que o coco ‘Cortar capim’ escrito numa parceria entre Ivo e Reginaldo Silva foi gravado por Genival Lacerda¹⁹ e tocado em todo Nordeste.

Ivo Lopes, devido a sua simpatia como mestre popular, foi eleito vereador municipal nas eleições de 1972, mas seu mandato não o impediu de continuar o folguedo como sempre o fizera, antes o muniu de mais prestígio junto aos patrocinadores. Segundo testemunhos, ele não se utilizou da Caravana para fins eleitorais, embora seu trabalho como artista tenha sido decisivo para sua vitória. Com a morte de Ivo no carnaval de 1987 a Caravana foi encerrada.

“Depois ficamos uma pessoa esquecida, uma pessoa esquecida lá no canto, pra fora, acabou-se, o patrocínio acabou-se, não tinha ninguém mais que chamasse nós. Não é por nós tá velha não, porque as pessoa velha é bonito, porque você repare aquelas mãe de santo que faz os Toré delas, é tudo pessoa de 90, 80 anos. Por que é que eu tô com 62 anos e não brinco?” –Severina Lopes (Machado, 2000, p. 67).
 “Depois que Ivo morreu, esqueceram, botaram um pano em cima. Todo mundo se aquietou.” Cícero Gomes (Idem)

¹⁸ A televisão era considerada um artigo de luxo que dependia de antena e sinal para funcionar bem.

¹⁹ Genival Lacerda, disco Ralador de Coco, 1974, faixa 03

Há atualmente, um debate entre os grupos e mestres em torno dos caminhos que o samba de coco seguiu com o fim da Caravana. É um assunto polêmico que será retomado adiante.

2.3.2 Os irmãos Calixto

Com exceção de Ivo Lopes, os demais coquistas de Arcoverde vieram de outras localidades. Em 1952, a família Calixto chegou à cidade vindo de Rio Barra, distrito de Sertânia. Felisberto Calixto Montenegro e Leopoldina Faustina dos Anjos passaram, junto com seus dezoito filhos, a frequentar as novenas da casa do mestre Quincas Galego.

Eu lembro eu menino, a irmã de Ivo Lopes, Chica Maná pedia a minha mãe pra me levar com ela pros cocos. Eu ia muito assim. (Conversa com Assis Calixto, maio 2017).

Depois, já morando no bairro do São Geraldo tiveram contato com Das Dores, Sabino Sapateiro, Zé Gomes, João Maná e outros coquistas. Porém, foi na sala do mestre Alfredo Sueca que a família Calixto encontrou a vertente do que seria parte do futuro do coco na cidade. Entre os irmãos Calixto, Lula se destacou como artista popular, coquista, artesão, tocador de pífano na Banda Santa Luzia, trompa afinada na Filarmônica Joaquim Belarmino Duarte, compositor, carnavalesco. Além de vendedor de doces e caqueiras deixando facilmente seu trabalho para se dedicar a transmissão do coco, atitude que foi decisiva à retomada do samba de coco.

Se não fosse a insistência de Lula o coco tinha se acabado. No começo a gente ficou meio assim, as meninas não queriam. Depois fomos gostando. A gente não acreditava que ia dar certo. (Conversa com Assis Calixto, maio 2017).

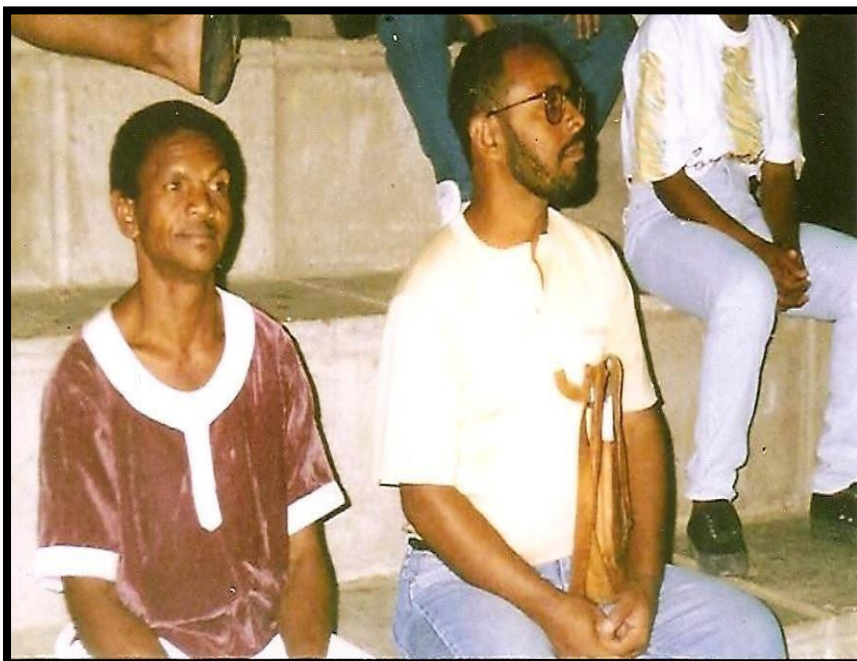
Em 1994, oito anos após a morte de Ivo, não havia mais um movimento de samba de coco em Arcoverde. Nesse ano, Maria Amélia Campelo, representante da Fundarpe no município, sugeriu que os antigos componentes da Caravana participassem de um recadastramento que estava havendo em todo o Estado para os artistas populares. Esta sugestão, acompanhada de um novo figurino, doação de instrumentos musicais e a promoção de alguns espetáculos, foi o suficiente para acender em Lula Calixto o desejo de um novo grupo que reunisse as tradicionais famílias de coquistas arcoverdenses.

Segundo Assis Calixto, Lula e Maria Amélia foram de casa em casa procurando os antigos membros da Caravana de Ivo Lopes. Cícero Gomes, Biu Neguinho, as irmãs de Ivo Severina, Ourinho e Menininha aceitaram formar um novo grupo, agora com a participação da família Calixto.

O principal desejo de Lula era o de que o coco fosse repassado aos mais jovens, atividade que começou timidamente na Escola Estadual Carlos Rios. A professora Márcia Moura havia conversado com o representante do Movimento Negro na cidade, Luís Elói, sobre casos de racismo entre os alunos. Luís recomendou que a professora convidasse Lula Calixto para mostrar que na cidade havia traços da cultura de origem africana, inclusive porque os integrantes do coco eram todos negros. Desenvolvendo assim, a autoestima dos alunos e expandindo a discussão sobre raça na cidade.

Eu convidei Lula para vir conhecer os alunos as 10:00h, horário do intervalo. Ele levou aquilo tão a sério, de forma tão comprometida que chegou à escola as 8:00h. E foi falando do coco, mostrando, cantando. Os meninos foram se chegando e Lula passou a vir sempre. As vezes, eu notava que ele deixava de ganhar um dinheirinho vendendo as caqueiras pra vir pra escola, mas foi maravilhoso o que ele fez com os alunos. (Conversa com Márcia Moura, maio 2017)

Figura – 6 Lula Calixto e Luís Eloi (Luisão) na Escola Carlos Rios, 1997.



Fonte: Cacau Arcoverde

A notícia se espalhou de forma que outras professoras da rede pública passaram a convidá-lo para ensinar o coco. Entretanto, Lula encontrou um grave problema nesse

processo de transmissão. O som das sandálias de couro utilizadas tradicionalmente pelos brincantes era extremamente baixo se utilizado por uma única pessoa, dificultando assim o aprendizado dos alunos. E foi nesse momento de doação que o samba de coco recebeu o “instrumento” que estava faltando para que se destacasse dos demais cocos de Pernambuco. Lula confeccionou um tamanco de madeira que expandia o som e marcava o ritmo do samba de coco.

Figura 7 - Lula Calixto utilizando o primeiro tamanco feito com retalhos de jeans, 1997.



Fonte: Museu Lula Calixto

Figura 8 - O tamanco utilizado atualmente pelos grupos mais tradicionais do samba de coco em Arcoverde.



Fonte: Museu Lula Calixto

Explicação de Lula Calixto sobre sua participação no samba de coco.

“(…) Já os componentes como eu e meus irmão que já vem se desenvolvendo, com uma atividade de bairro, que eu já disse, da Vila do Coqueiro e do bairro São Geraldo chegou a um encontro com o grupo de seu Ivo, que já vinha da avenida com a mesma tradição, a mesma luta pela cultura da dança. E quando se encontrou com nós, podemos assegurar mais o grupo, garantir e dar continuidade. Como até hoje promete continuar, como os outros que já se foram e nós tamos pegando o repertório de cada um e unindo e fazendo e caminhando e seguindo em frente com o movimento. Passando pra algumas pessoas, que hoje nós já temos mais prática de ensinar, que eles (os mestres antigos), não chegavam ao tempo, não tavam na prática de ensinar alguém. Quem quisesse dançar com eles, entrava nas sala e aprendia com determinado tempo. Hoje, nós já temos um modo melhor de ensinar, passar pra qualquer pessoa, pra uma creche, pra um colégio, pr’aquelas alunas e alunos que quer aprender, nós já tem mais prática de passar a música e a dança.”—Lula Calixto (Depoimento concedido no dia 10/03/1996, na residência de Luís Calixto, situada no bairro São Geraldo) (Machado, 2000, p. 43 e 44)

Essa preocupação de Lula em ensinar, também frutificou. Em pouco tempo o samba de coco foi reconquistando o seu espaço, recebendo convites para apresentações pequenas, mas significativas, em feiras de ciência das escolas, em festas de ruas, em apresentações no Serviço Social do Comércio - SESC em Arcoverde e principalmente retomando o costume de se pisar o coco em casa, abrindo salas e quintais para quem quisesse participar e aprender a brincadeira. Esse processo foi auxiliado diretamente por artistas como Lirinha e o Cordel

do Fogo Encantado,²⁰ também pelo movimento do teatro local, poetas e escritores como Micheline Verunschik.²¹ Deste modo, o samba de coco foi sendo retomado, apresentado a parcela mais jovem²² da população arcoverdense para quem era novidade.

2.4 Reconhecimento: das salas de coco ao palco central

Esse momento de retomada do coco coincidiu com o posicionamento da então candidata à Prefeitura de Arcoverde, Rosa Barros do Partido da Frente Liberal – PFL, que participou ativamente das discussões realizadas pelos artistas e a ETEARC. Na época, tinha como promessa de campanha a criação de um Departamento de Cultura autônoma e gerida pelos próprios artistas que, em votação interna, escolheriam o secretário. Teoricamente a promessa foi cumprida, contudo, é preciso pontuar que na prática a pasta de cultura nasceu atrelada à Secretaria de Educação e não independente, o que provocou vários embates sobre o desenho das apresentações porque havia divergência sobre seu formato segundo a concepção dos artistas. A exemplo do polo do rock, que só funcionou na primeira noite por ter iniciado as apresentações cantando a música Polícia do grupo Titãs, não sendo considerado nestes termos, dentro do formato de São João para a família.

Como a maioria das pequenas cidades do interior do Nordeste, o São João de Arcoverde era até então comunitário, realizado por vizinhos e parentelas, cada rua através dos próprios moradores organizava sua palhoça²³. Em 1999, um das grandes propostas da Prefeitura era investir no São João tornando-o multicultural a partir da diversidade seus próprios artistas. Desse modo, sua nova estrutura baseou-se na criação de polos, concentrados para atender um público específico, a exemplo do rock e forró pé-de-serra.

²⁰ Como dito antes, Lirinha era conhecido na região por ser declamador de poesia de cordel, formou a banda Cordel do Fogo Encantado que reunia teatro, poesia sertaneja e música. O grupo destacou-se no cenário musical nacional e, junto com a Caravana Raízes do Coco passaram, durante alguns anos, a ser as atrações do palco principal do São João de Arcoverde. Em 2016, numa conversa Iran Calixto contou que ele havia conseguido doze shows para o grupo pelo interior de São Paulo.

²¹ Micheline Verunschik é doutora e mestra em Letras pela PUC – São Paulo, escritora e poetisa, realizou uma das primeiras pesquisas sobre o samba de coco, publicada em seu trabalho de conclusão da especialização em História pela Universidade de Pernambuco.

²² A exemplo de mim que embora tivesse contato com os artistas locais só conheci o samba de coco aos 21 anos, quando Lula Calixto foi convidado pelo grupo Cordel do Fogo Encantado para participar de uma apresentação.

²³ Durante o mês de junho os moradores escolhiam uma parte da rua, geralmente a mais plana porque Arcoverde tem muitas ruas com ladeiras, cobriam o calçamento com cimento fazendo um piso mais fino e o cercavam de palhas fazendo uma grande cabana. Algumas palhoças famosas como a Minha Deusa, no bairro do São Cristóvão, contratavam sanfoneiros e faziam acordos com as distribuidoras de bebidas que montavam um pequeno bar oferecendo mesas, cadeiras e o som em troca do consumo de bebida. Contudo, o mais comum era que os próprios moradores cedessem tudo.

Esta estrutura baseou-se também no pagamento de cachês, com valores diferenciados. Os artistas do teatro abriam a festa todas as noites com a Trupernas, uma quadrilha realizada sobre pernas de pau. Dessa forma, a maioria dos artistas locais teve lugar na festa.

Figura 8 – Quadrilha Trupernas de pau,



Fonte: Amanda Oliveira

Diante disto, era necessário eleger uma manifestação cultural que pudesse ser apresentada como síntese do novo São João. O samba de coco foi o escolhido por apresentar elementos considerados autênticos e tradicionais da cultura popular arcoverdense. Assim, a brincadeira do coco poderia ser vivenciada por toda família, sendo um diferencial que contrastava o São João de espetáculos e multidões de Caruaru e Campina Grande. Se Caruaru era a capital do forró, Arcoverde era a capital do samba de coco.

Isto sugere pensar, que seu reconhecimento enquanto símbolo da cultura popular local pode ter se fortalecido a partir da ação conjunta entre os artistas locais, a Fundarpe²⁴ e a Prefeitura Municipal. Assim, ao retomarem a brincadeira²⁵ os Calixto, os Gomes e as Lopes, membros das principais famílias do coco, o fizeram com CD, contratos e show em mãos. O desenrolar deste panorama aventa algumas indagações, em que medida isto interferiu na organização do samba de coco? Quais os reflexos deste processo na relação

²⁴ Fundarpe, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.

²⁵ Brincadeira é o termo utilizado pelos participantes dos grupos Coco Raízes de Arcoverde, Coco das Irmãs Lopes e Coco Trupé de Arcoverde, entrevista em maio 2016.

entre os participantes? De modo que, esses desdobramentos são importantes para refletir sobre as relações, sobretudo, as relações de poder dentro da cultura popular.

2.4.1 Caravana de Coco de Arcoverde

O novo grupo foi batizado com o nome Caravana do Coco de Arcoverde, o objetivo era fazer uma alusão à antiga Caravana de Ivo Lopes, bem como sinalizar a continuação do coco no presente. Reginaldo Silva sugeriu que uma nova composição fosse criada para marcar esse momento. Então, Lula Calixto e Cícero Gomes, criaram o coco 'A caravana não morreu' que expressava o sentimento vivenciado nesse momento, de continuidade do coco mesmo tendo novas configurações e sobretudo, a reunião de mestres que antes atuavam separadamente.

A Caravana não morreu

Eu vou cortar capim
pra meu cavalo comer.
Eu vou dançar dilin, dilin, dilin
Pra meu bem ver.

A caravana não morreu,
Não morreu, nem morrerá!

Este refrão foi ideia
Lá na rádio "cardeá" *.
Cuidado com reginaldo,
O locutor do lugar.
A caravana não morreu,
Não morreu, nem morrerá!

Foi lá na praça da bandeira,
é ponto de atração.
A caravana chegando
fazendo apresentação.
Fazendo apresentação,
a caravana chegando.
Na praça da bandeira
é ponto de atração.

A caravana não morreu,
Não morreu, nem morrerá!

Começou com Ivo Lopes
Nesta cidade natá.
Cantou em todos os bairros
Muito samba popular.
A caravana não morreu,
Não morreu, nem morrerá!

Depois do mestre partir
Para nunca mais voltar
Deixando seu repertório
Pra a gente continuar.
A caravana não morreu,
Não morreu, nem morrerá!

Gonzaga, rei do baião!
Também foi se encontrar
Com o famoso Ivo Lopes
Atenção de deus ganhar!
A caravana não morreu,
Não morreu, nem morrerá!

A música começa com versos do famoso coco ‘Cortar capim’ de Ivo Lopes e Reginaldo Silva. A ideia era pontuar a história e, sobretudo, a continuação da brincadeira na cidade. Porém, ainda que se referisse à Caravana de Ivo, esse novo contexto era bem diverso da anterior. A Caravana atual tinha um novo arranjo de organizar.

O samba de coco se organizou como associação, com estatuto, hierarquia, uma série de instrumentos que visavam auxiliar a manutenção de um grupo tão grande e com interesses diversos, um grupo que continha vários grupos dentro de si, com conflitos, jogos de poder, dificuldades de congregar o amor pela arte com as dificuldades financeiras. (Machado, 2000. p. 68)

Após a morte de Lula Calixto em 1999, a Caravana mudou o nome para Caravana Raízes do Coco de Arcoverde e era composta por cerca de 40 pessoas. Como os irmãos Damião e Assis Calixto, Lourdes Calixto; da Caravana de Ivo Lopes Cícero Gomes, Biu Neguinho e as irmãs Severina, Ourinho e Menininha Lopes. Além de esposas, filhos, netos e sobrinhos das três famílias. Eram estudantes, pedreiros, donas-de-casa, comerciários,

agricultores, motoristas de ônibus, funcionários públicos. Sua organização foi estruturada pela e sobre a voz potente de Cícero Gomes (atual Coco Trupé de Arcoverde); a tradição das irmãs Lopes (atual Coco das Irmãs Lopes); e, a força dos Calixto (atual Coco Raízes de Arcoverde).

Um grupo extenso e diverso apresentava também diferentes interesses que se desdobraram em conflitos que culminaram em sua divisão.

2.4.2 Samba de Coco das Irmãs Lopes

Em 2000, a Prefeitura de Arcoverde através da Secretaria Municipal de Cultura financiou e promoveu a gravação do primeiro CD da Caravana Raízes do Coco de Arcoverde. As músicas estavam escolhidas, o repertório estava ensaiado, tudo pronto para a gravação que seria realizada em Recife. A Prefeitura financiaria não apenas o CD, como também os custos com a viagem de um grupo tão grande. Entretanto, no dia marcado para ida ao Recife, Severina Lopes não foi levada à gravação que aconteceu com a participação de outros integrantes do grupo²⁶.

Eu passei a madrugada acordada esperando Henry (Secretário de Cultura) vir me pegar, eu dizia: ele num vai me deixar. Num podia ouvir uma zuada que corria pra janela”. (...) Mas eu também tinha meus meios, no dia de tirar os cd, Ciço veio aqui pedi pra eu assinar. Assinei nada. Os cocos são de Ivo, são de minha família. Quem quiser que faça seus cocos. (Conversa com Severina Lopes agosto 2016).

Essa foi a primeira ruptura dentro da Caravana, as irmãs Lopes já haviam reclamado da centralização que havia em torno dos Calixto. Por serem descendentes de Ivo Lopes defendiam que as irmãs Lopes deveriam ter mais espaço, afinal boa parte do repertório do grupo era de composição de Ivo, irmão delas, a ausência na gravação agravou o desconforto já existente de maneira que, Severina e suas irmãs fundaram o Coco das Irmãs Lopes.

As herdeiras de Ivo Lopes enfrentaram grandes problemas com relação à aceitação de uma mestra coquista. Contudo, para o grupo, os maiores problemas foram as dificuldades em ler os editais e de articular apresentações, porque são atividades que dependem de um controle de tecnologia nem sempre de simples compreensão. Atualmente, os netos, Amanda e Werner Lopes têm sido os responsáveis fazendo esse trabalho de produção e articulação.

²⁶ Esse assunto será retomado no terceiro capítulo.

Figura 9 - Coco das Irmãs Lopes.



Fonte: Museu Ivo Lopes

Figura 10 - Mestra Severina Lopes com os netos Amanda e Werner Lopes.



Fonte: Museu Ivo Lopes

2.4.3 Samba de Coco Raízes de Arcoverde

Com a saída das irmãs Lopes a Caravana mudou novamente o nome para Coco Raízes de Arcoverde, composto agora pelos Calixto e a família de Cícero Gomes. O grupo

era composto pela família Calixto e foi para as novas gerações sinônimo de samba de coco em Arcoverde. Desde a formação da Caravana, Iran Calixto, sobrinha de Lula Calixto, tem assumido o papel de liderança dentro do grupo e no palco. Realiza todas as articulações políticas e as agendas dos shows. Iran Calixto exemplifica a capacidade de diálogo que conseguiu desenvolver junto às políticas públicas nos níveis estadual e federal. Isso aparentemente pode ser considerado uma quebra na tradição, uma vez que, historicamente é o mestre coquista que comanda o grupo. Entretanto, o grupo enfatiza que o importante é a sobrevivência deles e do coco, “o que importa é o coco que a gente vive e canta”.²⁷ Para os participantes estas mudanças na organização são escolhas feitas em conjunto e representam o que o samba de coco é para eles que são os fazedores de coco.

2.4.4 Coco Trupé de Arcoverde

Em fevereiro de 2009, após desentendimentos entre Cícero Gomes e o grupo Raízes, surgiu o terceiro grupo de coco com grande visibilidade e reconhecimento na cidade de Arcoverde:

Quando Ciço deixou o Raízes ele ficou muito assim, triste num sabe? Pelos cantos, com a cara feia. Vivia sentado ali debaixo daquele pé de pau. Aí veio Adriano e disse que ele arrumasse o povo e fosse tocar. E nós fizemos o Trupé que tá aí até hoje. Num tem aperreio, tudo é dividido. (Conversa com Maria Gomes, integrante e responsável pelo figurino do Coco Trupé e esposa de Cícero Gomes. Maio de 2017).

O grupo Coco Trupé de Arcoverde é organizado em torno do mestre coquista, desta forma Cícero é responsável por contratos, composições e comando. Os filhos e a esposa, além de amigos formam o Trupé. Este grupo é, atualmente, um dos grandes questionadores da manutenção da tradição dentro do samba de coco. Para ele, algumas características têm sido perdidas porque os outros grupos criam práticas que surgem no dia a dia, com a “necessidade momentânea”, distantes do formato original do coco. O que considera muito difícil já que não há “uma verdade”, tudo depende do que os grupos decidem²⁸.

²⁷ Fala de Iran Calixto, conversa maio de 2016.

²⁸ Conversa com Cícero Gomes em abril de 2017.

Figura 11 – Coco Trupé de Arcoverde



Fonte: Coco Trupé de Arcoverde.

2.5 Grupos e a tradição

Atualmente, existem sete grupos de coco em Arcoverde. O coco Pisada Segura, criado há um ano e meio, já possui um DVD produzido, realizado quando o grupo tinha apenas quatro meses de fundação. O grupo surgiu com a proposta de defender e difundir a matriz africana que, segundo os integrantes, originou o coco na cidade. Entretanto, para desenvolver esse “resgate da cultura negra” a sua organização espelhou-se no Coco do Bongar (de Xambá)²⁹, localizado em Olinda, adotando assim, instrumentos, repertório e um figurino mais voltado ao coco praieiro diferenciando-se bastante do coco de Arcoverde.

Para alguns participantes, esse aumento na quantidade de grupos representa a importância de estar atento à tradição. E como em outras manifestações da cultura popular pernambucana, a exemplo do maracatu, esse é o ponto de maior disputa entre os grupos.

A valorização do contexto histórico é importante para os grupos hoje existentes, que se evidencia na competição de antiguidade de cada maracatu, o qual será mais legítimo quanto mais distante sua fundação no tempo. Isto é uma forma de estabelecer elos entre o passado e presente, mas também uma forma de suprimir hiatos na existência dos grupos. Sua função política é claramente é legitimar determinados grupos e colocar outros sob suspeita. (Oliveira, 2011, p. 18)

²⁹ Guerra (2009), Pimentel (2016).

Em 2016, Severina Lopes havia promovido o centenário do coco em sua família com uma grande festa. Ideia que a Prefeitura usou como tema do São João daquele ano. Para muitos participantes não estava claro a origem dessa ideia de cem anos de coco.

Como o coco pode ter cem anos? Mas deixa pra lá, o importante é a gente ganhou mais shows, é o que importa (Entrevista com participante, maio 2016).

Todo mundo sabe que quando a Ivo morreu num teve mais coco, ficou tudo morto. Severina agora fica dizendo que fazia coco em casa, fazia nada (Entrevista com participante, julho 2017).

Sobre isto Severina Lopes respondeu:

Eu toda vida fiz festa e brinquei coco aqui em minha casa, mesmo quando Ivo morreu nós continuou fazendo, eu e minhas irmãs. (Entrevista com Severina Lopes em agosto 2017)

Certa vez, durante as entrevistas na pesquisa de campo, dois participantes questionaram se eu como pesquisadora achava certo o que Severina Lopes estava fazendo, eu já havia investigado essa ideia dos cem anos e concluído que os dados respondiam bem a esse acontecimento.

A transição entre o anonimato da brincadeira familiar e os holofotes do palco central do São João percorreu um caminho de mais de sessenta anos. De modo que, a organização do samba de coco sofreu várias alterações, principalmente com a formação das duas Caravanas.

Na história local a organização do samba de coco sempre esteve baseada numa figura masculina, mais especificamente do mestre coquista que dirigia, compunha e cantava os cocos. Os homens assumiam papéis direcionados à manifestação, cabendo às mulheres papéis mais relacionados à logística das comemorações preparando o grupo internamente para garantir o sucesso da apresentação pública. Entretanto, os novos arranjos de gênero na sociedade possibilitaram que as mulheres inserissem-se em espaços anteriormente restritos, inclusive na cultura popular (Vasconcelos, 2016).

No caso do coco em Arcoverde, as atuações de mulheres como Iran Calixto³⁰ e Severina e Amanda Lopes³¹ são exemplos que ilustram esses arranjos em questão. Uma

³⁰ Iran Calixto foi a primeira mulher a tirar um coco, significa fazer a voz de comando para que os demais participantes respondam. O coco dizia: “estou nos braços de mamãe para ela me acarinhar, apareça valentão para me tirar de lá...” E fez uma homenagem às mães, a música destacou-se no repertório do Raízes.

³¹ Severina Lopes fundou, junto com o marido e as irmãs, o Coco das Irmãs Lopes. Amanda Lopes, sua neta, é a única mulher a tocar o surdo que é o instrumento de comando no palco.

vez que, assumiram posições consideradas masculinas. Na atualidade ocupam posições de liderança no contexto da organização dos grupos dos quais atuam. E é sobre essa nova organização que o próximo capítulo irá tratar.

3 GÊNERO NO SAMBA DE COCO DE ARCOVERDE

Este capítulo tem por objetivo compreender a organização do samba de coco de Arcoverde a partir de uma análise de gênero. Deste modo, destaca-se como as definições de masculino e feminino, ao atribuir significações simbólicas espaços e papéis sociais, foram estendidas às relações no samba de coco, de maneira que a posição de homens e mulheres também foram ordenadas por estas definições.

Até os anos de 1970, as mulheres tinham participação restrita ou proibida em diferentes manifestações da cultura popular, a exemplo do coco em Pernambuco (Rosa Sobrinho, 2006; Machado, 2000), do bumba meu boi no Maranhão (Albernaz, 2010), também no maracatu nação em Pernambuco (Oliveira, 2011; Vasconcelos, 2016). A sua presença ocorreu de forma semelhante a outros espaços da sociedade, desenvolvendo-se gradativamente a partir de lutas e disputas por espaços e posições. Por isso, o primeiro item explica o caminho percorrido pelos estudos sobre as relações de gênero e o poder. O segundo, desloca a análise para a sociedade na qual a manifestação está inserida situando as mulheres neste contexto. O terceiro, contempla a organização do samba de coco em termos de gênero.

Portanto, para entender o ambiente no qual vivem as mulheres no samba de coco faz-se necessário contextualizar a sociedade na qual estavam inseridas, regidas pelas regras que o patriarcalismo³² impunha em pequenas cidades do Nordeste. Desta forma, o conceito é relevante à compreensão de como o poder ao ser centralizado na figura masculina estabeleceu limites às relações sociais.

3.1 Estudos sobre gênero

Os estudos de gênero na antropologia tiveram inicialmente duas vertentes. A primeira, numa perspectiva construtivista o apresentava como "construção cultural do gênero" e tem seu ponto de partida na constatação inicial de que "mulher" e "homem" são entidades diferentes, preenchidas com conteúdos variáveis, através das sociedades. Introduz-se assim o "gênero" como uma questão antropológica, etnograficamente

³² O patriarcado pode ser considerado uma ordem social pautada na descendência patrilinear e no controle dos homens sobre as mulheres, mas não se centraliza no pai, mas o masculino e o homem enquanto categoria social. (Scott, 1995). Algumas críticas têm sido feitas ao uso do termo patriarcalismo, entretanto, adequa-se a ao formato sociedade em questão que dirigida por coronéis e proprietários de terras (Jales, 2013).

documentável (SEGATO, 1998, p.5). Neste sentido, o gênero era uma categoria preenchida a partir de uma construção social típica de cada sociedade. Na antropologia, *Sexo e Temperamento em Três Sociedades Melanésias* de Margareth Mead (1935) é um exemplo pioneiro que conquistou muitos seguidores. Entretanto, ao se concentrar nas particularidades de cada sociedade, especialmente na construção cultural de valores morais, esses estudos não explicavam a escala hierárquica na qual as mulheres eram posicionadas abaixo dos homens. Por isso, nos anos de 1970, alguns estudos com o intuito de compreender a universalidade da subordinação das mulheres, isto é, investigar o porquê de apesar da diversidade social e cultural elas permaneciam nas representações culturais situadas, em quase todas os grupos sociais conhecidos, em posições inferiores e de submissão aos homens.

Esta constatação, naturalmente, não negou as estratégias singulares das mulheres para participar do poder ou situar-se em posições de autoridade, mas disse respeito à estrutura que rege a ideologia de gênero nas mais diversas sociedades, que, embora apresentando diferenças tendem a apresentar a mulher no lugar do subordinado (Segato, 1998, p.5).

De maneira que, as publicações de “*Woman, Culture and Society*”, de 1974, “*Toward an Anthropology of Women*” (1975) e “*The Cultural Construction of Gender and Sexuality*” (1981) entre outras, procuraram, através de diferentes abordagens, explicar essa universalidade.

Contudo, esse debate entre relativismo e universalismo foi ampliado com o trabalho de Gayle Rubin (1975), no qual propõe a utilização do que chama de a matriz sexo-gênero como matriz heterossexual universal. Para a autora, é importante considerar as duas dimensões. A biológica que é o sexo anatômico, importante para situar e definir o lugar dos indivíduos. Entretanto, há situações em que a dimensão cultural de cada povo estabelecerá o conteúdo simbólico que também faz parte dessa construção. De modo que, concordamos com a interpretação de Segato:

É aqui importante compreender a separação, mas também, as associações, entre o sexo biológico, enquanto dado da natureza, por um lado, a posição assinalada a cada um deles numa estrutura de sentido eminentemente abstrata que se encontra por trás de toda organização social, por outro, e, ainda, a construção variável, cultural e histórica, do conjunto de comportamentos e predisposições associados a cada um dos gêneros.

Continuação:

A cada um dos termos do dimorfismo biológico macho-fêmea, agregam-se um conjunto de significados distribuídos na matriz binária masculino-feminino que configura a dualidade dos gêneros na cultura e na história, dualidade que simultaneamente encobre e deriva de uma estrutura que mais do que empírica é cognitiva - denominada "matriz heterossexual" (Segato, 1998, p.8)

A partir do exame crítico e da tomada de posição diante das desigualdades sociais baseadas na diferenciação sexual, os movimentos feministas e de mulheres iniciaram uma trajetória de lutas por direitos além de um campo próprio de estudos sobre a condição das mulheres. A luta por igualdade de direitos empreendida por mulheres gerou um amplo questionamento sobre a forma com que elas eram socialmente posicionadas em relação aos homens.

A importância da cultura e do universo simbólico para construções das questões de gênero sinalizaram que os homens deveriam ser inseridos como parte relevante para compreensão de todo o universo, não apenas as mulheres. Logo, o conceito de Joan Scott ganhou força uma vez que entende gênero como uma categoria relacional, no qual a construção social das diferenças entre homens e mulheres, torna-se relevante para diminuir os efeitos do reducionismo biológico. Para Scott (1990), a categoria gênero manteve-se fora das principais teorias sociais do século XX, ainda que seja relacional é mais ampla que os conceitos de patriarcado, classe, raça, entre outros que não são suficientes para explicar as desigualdades.

Desta forma, Scott define um conceito de gênero que o compreende em duas partes compostas de sub partes “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (p. 21). Estrutura esta definição a partir de quatro pontos necessários à compreensão da categoria gênero: os símbolos culturais que remetem a representações simbólicas, como as figuras religiosas de Eva e Maria; os conceitos normativos encontrados na religião, na política, na ciência e na educação, que oferecem conceituação do feminino e do masculino; as instituições; e a identidade subjetiva que deve ser compreendida na sua construção histórica e relacionada com as atividades, organizações e representações sociais.

O termo gênero faz parte das tentativas levadas pelas feministas contemporâneas para reivindicar certo campo de definição, para insistir sobre o caráter inadequado das teorias existentes em explicar desigualdades

Continuação

persistentes entre mulheres e homens. (...)Para fazer surgir o sentido temos que tratar do sujeito individual tanto quanto da organização social e articular a natureza das suas inter-relações, pois ambos têm uma importância crucial para compreender como funciona o gênero e como se dá a mudança (Scott, 1995, p. 19 e 20).

Nestes termos, o gênero deveria ser utilizado como uma categoria analítica fundante, uma vez que atua diretamente nas relações de poder que norteiam a organização social. Desse modo, a delegação dos significados dos papéis atribuídos a homens e mulheres pode situá-los em lugares distintos de escalas valorativas diversas, nas quais os homens ocupam as posições classificadas como de mais valor e importância. Assim, o gênero como categoria histórica analítica, avançou ao indagar sobre a construção de práticas culturais que cerceiam as formações dos homens e mulheres, considerando que a definição de homem ou mulher não é exclusivamente definido pelo sexo biológico. Uma vez que gênero constitui-se em função do que é o masculino e o feminino, referindo-se à formação de sujeitos dentro das relações sociais envolvendo mulheres e homens, homem e homem, mulher e mulher.

O gênero é também uma categoria histórica que procura explicar a centralidade masculina na sociedade, bem como os motivos que produzem e reproduzem a subordinação das mulheres. O objetivo é ampliar esta análise de modo que as posições de homens e mulheres na sociedade não sejam consideradas naturais, mas parte de uma construção histórica e social. Assim, a compreensão das relações de gênero suscita também uma compreensão das relações de poder.

Os conceitos normativos que colocam em evidência interpretações do sentido dos símbolos que tentam limitar e conter as suas possibilidades metafóricas. Esses conceitos são expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tipicamente tomam a forma de uma oposição binária que afirma de forma categórica e sem equívoco o sentido do masculino e do feminino. De fato essas afirmações normativas dependem da rejeição ou da repressão de outras possibilidades alternativas e às vezes têm confrontações abertas ao seu respeito quando e em que circunstâncias, é isto que deveria preocupar os(as) historiadores(as). A posição que emerge como dominante é, apesar de tudo, declarada a única possível (Scott, 1995, p. 21).

O termo gênero foi utilizado pelas feministas que queriam destacar a importância da construção social para as diferenças baseadas no sexo. A finalidade era indicar que o determinismo biológico não era suficiente para explicar os diversos sentidos que o gênero assumia e também pontuar o aspecto relacional que envolvia a construção das feminilidades. Quando destacamos o conceito de gênero como legitimador e construtor das

relações sociais compreende-se a natureza recíproca do gênero como a política constrói o gênero e o gênero constrói a política.

O gênero é um terreno que parece fixado, mas cujo sentido é contestado e flutuante. Se tratamos da oposição entre masculino e feminino como sendo mais problemática do que conhecida, como alguma coisa que é definida e constantemente construída num contexto concreto, temos então que perguntar não só o que é que está em jogo nas proclamações ou nos debates que invocam o gênero para justificar ou explicar suas posições, mas também como percepções implícitas de gênero são invocadas ou reativadas (Scott, 1995, p. 28).

Em 2006, a publicação de “O Gênero da Dádiva” de Marilyn Strathern trouxe novas considerações sobre os estudos sobre o gênero, partindo de um conceito de gênero bem mais amplo que Joan Scott, e o define como:

“(…) aquelas categorizações de pessoas, artefatos, eventos, sequências etc. que se fundamentam em imagens sexuais – nas maneiras pelas quais a nitidez das características masculinas e femininas torna concreta as ideias das pessoas sobre a natureza das relações sociais” (Strathern, 2006, p. 20).

Strathern cita as teorias antropológicas que concentram sua análise sobre a dádiva, as transações em que diferentes itens são tidos como bens ou recursos que são disponíveis aos seus donos. Neste sentido, o poder é visto como parte do controle e direitos sobre os bens. Para a autora, na Melanésia, a possibilidade que homens e mulheres têm de realizar trocas com diversos tipos de itens é proveniente do poder que o gênero confere.

Na visão antropológica convencional, a troca de dádivas é tomada como um ato evidente em si mesmo, uma transação que mobiliza itens de várias espécies, incluindo homens ou mulheres, como posses ou recursos a disposição do negociador. O comportamento é assumido como categoricamente neutro, o poder residindo no controle do evento ou dos recursos, como na maneira pela qual "homens" controlam "mulheres" (Strathern, 2006, p. 23).

Um dos objetivos do livro é compreender as formas de dominação a partir desta troca de presentes. Entretanto, é relevante destacar que as concepções ocidentais sobre o gênero não podem ser transplantadas para as análises que envolvam sociedades como a Melanésia.

Nas últimas duas décadas, os estudos de simbolismo de gênero foram dominados pelo conceito de gênero como uma construção social ou cultural, isto é, "simbólica". Aquilo que está sendo construído é compreendido como se fossem os próprios papéis sexuais e, do mesmo modo, o mundo cotidiano que os normaliza, como imagens ideais ou estereotipadas das relações entre os sexos.

Continuação

O gênero, dessa forma, foi considerado como um modelo nativo de dualidade, discriminando entre categorias e construtos de toda espécie, frequentemente com um sentido de assimetria (um dos elementos do par sendo valorizado, o outro denegrido). Tais assimetrias simbólicas pareciam consonantes com as desigualdades percebidas entre os sexos. Ao mesmo tempo, entre os seus interesses identificava-se também um dualismo. O etnógrafo tinha que procurar modelos de mundo duais, refletindo as perspectivas divergentes das vidas dos homens e das mulheres. (Strathern, 2006, p. 123 e 124).

3.2 Arcoverde e mulheres: uma construção do feminino

Segundo o Plano Nacional por Amostra de Domicílio – PNAD, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE³³, Arcoverde está situada na entrada para o sertão de Pernambuco. O clima quente e seco típico do semiárido não é amenizado por seu inverno frio e chuvoso fazendo com que os moradores tenham grandes dificuldades com relação ao abastecimento de água. De modo que, sua população situa-se entre os pernambucanos que são gravemente afetados pelos problemas de seca no Nordeste reforçados pela ausência de políticas públicas eficientes.

A relação com a água é extremamente importante à dinâmica familiar na cidade. Até 2002, ano que saí de Arcoverde, era bastante comum ver mães e filhos com baldes de diversos tamanhos disputando a água distribuída pelos carros pipas que faziam cerca de 70% do abastecimento de água em alguns bairros e 100% nas periferias.

³³ O PNAD, oferece informações anuais sobre características demográficas e socioeconômicas da população, como sexo, idade, educação, trabalho e rendimento, e características dos domicílios, e, com periodicidade variável, informações sobre migração, fecundidade, nupcialidade, entre outras, tendo como unidade de coleta os domicílios. Temas específicos abrangendo aspectos demográficos, sociais e econômicos também são investigados. Verificar em:

https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/pesquisas/pesquisa_resultados.php?id_pesquisa=40

Figura 12 – Os Retirantes, Cândido Portinari.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3329/retirantes>

Ao retratar o Nordeste Cândido Portinari exemplifica a ideia da mulher que é dicotomicamente forte e sofredora, é ela quem carrega uma trouxa na cabeça e um bebê no colo e, por vezes, outro na barriga. Seguindo sempre as normas que a sociedade impõe e neste contexto, uma sociedade marcada pelo poder masculino.

As marcas de um Brasil agrário, regido pela monocultura, patriarcal e escravocrata “continuaram a influenciar a conduta, os ideais, as atitudes, a moral sexual dos brasileiros” (Freyre, 2006, p.51).

Para Gilberto Freyre, no Nordeste há um modelo de sociedade no qual o patriarcalismo regeu as relações sociais. Nas pequenas cidades do interior sertanejo, como em Arcoverde, as definições de gênero para o masculino e feminino, homem e mulher criaram um modelo de sociedade em que as posições sociais são definidas a partir destas categorias. Logo, o gênero é um sistema organizacional, uma vez que é através dele que são legitimados os modos de ser homem ou mulher, seguindo uma escala hierárquica que favorece aos homens, dado que estes têm mais prestígio e poder.

As mulheres aparecem a partir de uma descrição que segue a lógica patriarcal na qual estão vinculadas aos pais e aos maridos sendo consideradas dependentes de um ou outro. É essa construção que faz com Maria seja a filha de..., a esposa de ... e por fim a mãe de... Seu lugar social não é definido a partir dela mesma, uma vez que é feminino, mas

através da figura masculina que tem poderes para representa-la, ou seja, o pai, o marido e por fim o filho. Este exemplo é bastante comum em sociedades nas quais o gênero tem um papel fundante.

O gênero é, portanto, um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana (Scott, 1995, p.23).

Assim, a feminilidade é um tipo ideal que transita entre o modelo de mulher representada pela mãe, santa, altruísta, discreta, cuidadora, por isso, detentora de todo prestígio social. Consequentemente, quanto mais distante desse modelo ideal, menos prestígio as mulheres detêm. As personagens criadas por Guimaraes Rosa em “Grande Sertão Veredas” exemplificam essa escala. A primeira, detentora de maior prestígio é Otacília, símbolo da mulher imaculada, pura e ingênua, incapaz de compreender as maldades e adversidades do mundo, por isso, é essencial que tenha a proteção de uma figura masculina o pai, o marido e o filho.

Nhorinhá, a prostituta, elaborada em oposição a Otacília representa as mulheres que ao enfrentarem a vida sozinhas, sem uma tutela, perdem o status social, tendo apenas a função sexual por atributo. Diadorim é uma personagem complexa que ao vestir-se de homem e realizar os papéis e funções considerados masculinos não encontra lugar definido na vida social. A ideia ressaltada é a de que o feminino por ser algo natural não pode ser alterado, desta forma os lugares dos homens e das mulheres foi estabelecido pela própria biologia.

Isto é de fato, antagonismo, e o sentido da relação é visto como surgindo da necessidade de cada sexo em esculpir uma definição antitética; os homens, especialmente esculpem sua masculinidade a partir da identidade natural das mulheres colocando as mulheres e os próprios processos naturais sob seu controle (Strathern, 2006, p.113).

A construção elaborada por Guimarães Rosa é igualmente percebida em autores que relataram a história da sociedade nordestina, a exemplo de Gilberto Freyre. Para o autor, o masculino e feminino estavam associados aos espaços públicos e privados. As mulheres deveriam devido à fragilidade feminina permanecer protegidas dentro de casa.

Ao tratar deste assunto em estudos sobre a Melanésia Marilyn Strathern comentou:

O prestígio dos homens provém de sua atividade coletiva, que inclui viajar para estabelecer parcerias de troca e trazer riquezas de lugares exóticos, ao passo que as mulheres estão confinadas a uma domesticidade restritiva, "casa". (...) E os homens

Continuação

usam constantemente o contraste entre masculino e feminino como uma metáfora para a diferença. Dessa forma, encorajam uns aos outros a não se comportarem como mulheres, mas a investir na vida pública. A exclusão das mulheres dessa esfera é interpretada também como decorrente de uma espécie de irresponsabilidade. Elas são retratadas dogmaticamente como instáveis, caprichosas, tendo preocupações pequenas e privadas (Strathern, 2006, p. 131).

Além de Guimarães Rosa, autores como Raquel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego, denominados de regionalistas, tornaram clássicos da Literatura brasileira ao retratarem o Nordeste. A leitura de *Fogo Morto* de José Lins do Rego possibilita perceber que o autor procurou reconstituir esse universo no qual o masculino é forte devendo por isso, submeter às mulheres a sua autoridade. Raquel de Queiroz demonstrou as tentativas de diversas personagens em sua busca por mais liberdade dentro de um mundo tão severamente marcado pelo gênero como o Nordeste. Então, traçamos um paralelo, sinalizando como os personagens elaborados na literatura podem refletir a realidade vivenciada no cotidiano.

Neste contexto, os livros que contam a história de Arcoverde partem de uma concepção rígida e fixa para os papéis de homens e mulheres. Uma das principais mulheres é a índia Muirá Ubi, que significa Arcoverde. Segundo o historiador Luís Wilson, a índia casou-se com Dom Fernando de Albuquerque em uma espécie de contrato pacificador entre brancos e índios ainda no Brasil império³⁴.

Ao escrever a trajetória histórica da cidade Wilson reproduziu o pensamento de que são os homens os comandantes das famílias e dos negócios, por isso, em seus livros “Minha cidade, minha saudade: Arcoverde (Rio Branco), reminiscências e notas para sua história” e “Município de Arcoverde (Rio Branco): cronologia e outras notas”, as mulheres são descritas a partir de características femininas como beleza, elegância, polidez, dentre outras. Deste modo, resume a sua participação na sociedade apenas como mãe e esposa dedicada.

³⁴Não há uma data exata sobre a origem da cidade, sabe-se que a menção mais antiga é de 1849. Quando o juiz de paz, Joaquim Severiano de Albuquerque de Olho d'Água, solicita à Câmara de Cimbres (atual Pesqueira) a construção de uma estrada ligando o povoado à Cimbres. (Wilson, 1983, p. 43).

Vejam os exemplos:

D. Maria Ozita, uma das mais admiráveis educadoras em todas as épocas, casou com seu Acácio Gomes de Albuquerque, proprietário de uma casa de tecidos em nossa rua Grande (Wilson, 1983, p. 190).

Cecília, filha de João de Barros, vivia em nossa casa, a quem todos nós queríamos um bem do tamanho do mundo. Adorava ir à missa e as procissões. A vida de Cecília era dar conselhos à Olívia, uma negrinha que ajudava minha mãe.

- Negra, por que você não vai à missa?

- Quem? Eu, Cecília? E eu perdi nada na igreja?

Não me recordo mais a data em que Olívia enlouqueceu por um vaqueiro e nunca mais a vimos (Wilson, 1983, p. 403 e 404).

Um pai foi receitar a filha de nome Maria, com o Dr. Leonardo, que a examinou e disse depois ao velho:

- Tua filha está grávida, homem!

Quase caia o queixo do pobre sertanejo.

- Não é possível, doutor, a minha é uma moça.

- *Tua filha não é mais moça, não é mais nada.*

- Mas é possível mesmo, doutor? Eu não acredito. Isso não será barriga d'água, não será um sapo?

- Não, concluiu o médico, já meio impaciente, isso não é nada de sapo. Pode ter sido uma cobra, sabes? (Wilson, 1983, p. 183).

Foi a partir de meados do século XIX que muitas moças não se sujeitando mais a escolha de marido pela família, começaram a fugir romanticamente com os namorados, e muitas vezes com homens de situação inferior a sua, sendo elas alvas, louras ou de um moreno claro e pálido (Wilson, 1983, p. 450).

Os trechos acima, que seguem a cronologia do livro trazendo relatos que foram vivenciados entre os anos de 1940 a 1980.

Assim, os símbolos de masculino e feminino orientam homens e mulheres a seguirem um papel que reforça suas posições reproduzindo-as como natural, embora estas sejam elaboradas e construídas.

Dona Branca Alexandrina herdou um pedaço de terra para as bandas de Geritacó e quis vendê-las. Vendiam a terra e não vendiam, mandavam o dinheiro e não mandavam, até que ela foi a Geritacó e ali não sei o que aconteceu que mandar passar a escritura da pequenina propriedade ou fazendola para os “seiscentos mil diabos”. Os parentes pediam que ela reconsiderasse o que havia feito e não desse sua terrinha ao diabo. Ela respondia: eu não tomo o que dou, já passei a escritura para o diabo e não volto atrás. Mas como a senhora passou a escritura: ora na viagem eu larguei os papeis na caatinga. (Wilson, 1983, p. 65).

Ao citar o exemplo da costureira que doa terras ao diabo, Wilson a pontua como uma mulher de fibra, vigorosa, e ao mesmo tempo cômica. Todavia, ao destacar tal atitude o autor o faz situando-a uma escala para o ideal de feminino na qual ela não é condizente. Sobretudo, porque o livro relata inúmeros casos engraçados envolvendo os homens sem,

no entanto, associá-los a loucura ou falta de juízo, neste caso tal atitude não é condizente a uma mulher.

Sobre os homens descreve: O professor Edgar era um homem estudioso e inteligente, portador de um diploma de optometrista, poderia ter sido um grande médico. Era um homem muito bom, muito humilde sempre até com as negrinhas que o serviam no Hotel (Wilson, 1983, p. 193).

Outro exemplo:

Ruy, em minha adolescência, foi como homem de cultura, elegante e inteligente, estudante de medicina vestia-se sempre com umas roupas de casemira sempre muito bem feitas. Tenho a impressão que os estudantes de medicina de hoje não leem, nem falam sobre os grandes pensadores de toda época como Ruy (Idem, p. 292).

Desta forma, o masculino e feminino tornam-se norteadores de comportamentos considerados normativos devendo, por isso, serem assumidos por homens e mulheres inclusive na cultura popular. É neste contexto que está inserido o samba de coco de Pernambuco.

3.3 Samba de Coco de Arcoverde: organização

Até os anos de 1960, o coco era associado a uma brincadeira e embora tivesse o objetivo de divertir não era permitido às mulheres estar em todos os espaços, sendo-lhes permitido em Arcoverde apenas dançar, semelhante a Recife nos anos de 1970 e ao bumba meu boi no Maranhão.

Seu Egídio mantinha um espaço em casa que era bastante frequentado por vários coquistas do Recife e de vários outros lugares, onde habitualmente fazia rodas de Coco, principalmente durante o ciclo junino. E foi nesse período que seus filhos e suas filhas se iniciaram na brincadeira. As filhas inicialmente só podiam dançar frevo, o Coco não lhes era permitido nem cantar nem dançar, apenas podiam assistir e ouvir os homens brincarem, relata Dona Zenaide (Rosa Sobrinho, 2006, p. 33).

No entanto, algumas enfrentavam o preconceito e a discriminação quanto à sua presença no boi e acompanhavam seus parceiros (maridos, namorados, amantes etc.), fornecendo-lhes comida e bebidas durante as apresentações; sua participação, portanto, era bem restrita e limitada. Essa posição secundária rendeu a essas mulheres a denominação de mutucas, mosca chata (Albernaz, 2010).

Nesta estrutura a paridade ocorria apenas entre o mestre e os músicos, ou seja, os homens. De forma que, o diálogo, as trocas e sugestões a respeito dos arranjos musicais, era uma atividade notadamente masculina.

Quando o mestre Ivo queria fazer um coco, ele chamava todo mundo, num sabe? Ele dizia que quanto mais gente melhor. A gente ia pra casa dele aqui no São Miguel e ficava lá tocando, brincando até o coco sair (Conversa com Cícero Gomes, Coco Trupé de Arcoverde, maio 2017).

Neste trecho da conversa, Cícero Gomes citou apenas homens como participantes destes momentos que eram uma atividade realizada com “muita gente”, isso significava diferentes tocadores, mas não com as mulheres.

As mulheres participavam do coco apenas como organizadores do lugar, da comida, da reza, da dança. Dona Leopoldina Faustina dos Anjos, mãe dos Calixto, era considerada um católica fervorosa e participante das novenas, foi através dela que toda família teve acesso ao coco que naquela época era realizado em conjunto com as novenas. Conta-se que Maria das Dores, a única mulher a ter uma sala de coco não cantava ou tocava, seu destaque deveu-se ao fato de ser exímia dançarina. É perceptível nas conversas com os participantes mais velhos que isto não era condenável ou considerado errado, mas aceito como parte de uma normalidade dentro das regras normativas do contexto social dentro do qual a manifestação e as relações estavam inseridas.

Em algumas manifestações da cultura popular, a exemplo do maracatu nação em Pernambuco e do bumba meu boi no Maranhão, parece haver espaços considerados mais legítimos às mulheres como a dama do paço, a rainha da corte e a índia. O que diferencia bastante o coco destas manifestações, uma vez que não havia em sua organização um lugar que lhes fosse destinado.

As mulheres só começaram a ter espaço com a criação da Caravana de Coco Ivo Lopes, em 1960, que possibilitou que suas irmãs, ficassem responsáveis pelo backing vocal, além de dançar nas apresentações. É importante destacar que dança neste contexto, diferenciava-se bastante do modelo atual em que os dançarinos concentram-se a frente do palco, recebendo grande destaque em suas coreografias e disputas no tamanco³⁵. Na Caravana, ao dançarem no palco, as mulheres eram posicionadas atrás dos homens que conduziam os instrumentos. A foto abaixo, exemplifica esses dois momentos que o grupo manteve da Caravana de Ivo Lopes: o primeiro, a disputa entre os dançarinos. quando um termina de realizar a sua sequência o outro observa para que em sua vez realize movimentos

³⁵ O grupo Coco Trupé de Arcoverde faz em suas apresentações uma disputa entre os dançarinos. Cada rapaz cria uma série de passos e sons com o tamanco que deve ser repetido pelo outro integrante. Se este conseguir realizar corretamente deve criar a sua própria sequência, desta vez, aumentando a dificuldade. Este momento é tido como uma brincadeira que demonstra a agilidade e criatividade dos participantes.

mais complexos, ganhando assim a disputa. O segundo, o posicionamento das mulheres que se assemelha a organização do palco da Caravana.

Figura 13 – Coco Trupé de Arcoverde.



Fonte: Coco Trupé de Arcoverde

Desde 1990, o samba de coco teve sua organização formada pelos seguintes participantes:

Mestre coquista: canta, compõe, coordena as atividades do grupo. No palco, está sempre à frente do grupo ou entre os dois dançarinos.

Músicos: tocam os instrumentos ganzá, surdo e pandeiro. O surdo é o instrumento que coordena os demais, por isso, transitando por todo palco, embora geralmente fique a um metro dos dançarinos.

Backing vocal: fazem a segunda voz em resposta ao mestre, estando atrás dos músicos.

Dançarinos: dançam sobre dois tablados de madeira que têm cerca de 10 cm de altura, colocados rente ao chão, postos a frente do grupo.

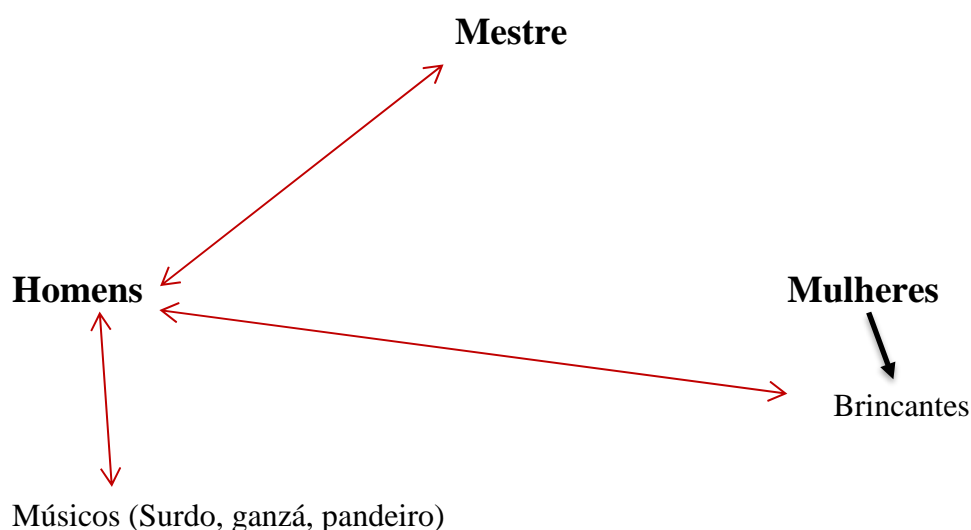
Produtor: faz os contratos e agenda shows e apresentações do grupo. É também responsável pela atualização dos documentos junto ao assessor contábil. Alguns grupos tiveram grandes problemas envolvendo produtores. Atualmente, Iran Calixto faz a produção do Coco Raízes de Arcoverde, Cícero Gomes e seu filho, Fagner, desempenham essa função no Coco Trupé de Arcoverde e Amanda Lopes o faz no Coco das Irmãs Lopes.

Embora haja entre os grupos algumas diferenças com relação aos instrumentos esta é a estrutura organizacional da manifestação em Arcoverde.

Estrutura organizacional dos grupos Coco Trupé de Arcoverde, Coco Raízes de Arcoverde e Coco das Irmãs Lopes.

Função	Nº de participantes	Mulheres	Homens
Mestres	3	1	2
Músicos	13	3	10
Dançarinos	10	3	7
Backing Vocal	12	8	4
Produtores	3	2	1

Estrutura organizacional até 1960



Ao observarmos os papéis ocupados por homens e mulheres no samba de coco percebe-se que em relação a 1960 mudanças aparentemente significativas ocorreram. É possível que as mudanças de gênero na sociedade tenham se estendido também à cultura

popular possibilitado que as mulheres tivessem mais acesso. Inicialmente, as mulheres passaram a ter posições dentro da manifestação, uma vez que anteriormente as noções de masculino e feminino concentravam e definiam sua participação.

3.3.1 Os instrumentos

Segundo Strathern, gênero é uma categoria que se estende a diversas áreas da vida social e não apenas às relações homens e mulheres. De forma que, os instrumentos, os adereços e o figurino também podem ser divididos a partir desta classificação. Neste sentido, uma fronteira é estabelecida restringindo o acesso das mulheres.

A utilização de instrumentos no maracatu Nação é definida a partir da escolha de cada grupo. No entanto, alfaia, caixa, atabaque, gonguê e o abê são comuns em diversos grupos. A alfaia e o abê apresentam uma relação singular no que se refere ao masculino e feminino. Por questões religiosas há nestes maracatus uma alfaia denominada de mestra, esta simboliza o atabaque tocado no terreiro, em razão disso, só pode ser tocada por homens na condição de ogã (Oliveira, 2011). As demais alfaias podem ser tocadas por mulheres, entretanto, devido ao peso e tamanho é considerada um instrumento masculino (Oliveira, 2011).

O abê é feito por uma cabaça e coberto por missangas, mesmo variando de tamanho tanto nos maracatus quanto nos grupos percussivos, é visto como um instrumento feminino. A alfaia está para a força enquanto o abê para beleza. Desta forma, as mulheres que tocam o abê o fazem unindo a música a coreografias ensaiadas que durante o carnaval fazem uma espécie de comissão de frente dos grupos percussivos e do batuque. Logo, os lugares do feminino e masculino são oriundos de diversos contextos, principalmente o religioso.

Os instrumentos considerados tradicionais utilizados pelo coco são surdo, o pandeiro, o ganzá e o triângulo. Embora estes sejam inter-relacionados e complementares o surdo³⁶ é considerado o instrumento que coordena os demais e assim, lideraria os músicos no palco foi introduzido por Biu Neguinho na década de 1960. Seguindo a classificação de gênero é considerado um instrumento masculino, devendo por isso, ser utilizado apenas por homens. Entretanto, no Coco das Irmãs Lopes, é tocado por Amanda Lopes, neta da

³⁶ O surdo é um tambor cilíndrico de grandes dimensões e som profundamente grave. Tipicamente feito de madeira ou metal e possui peles em ambos os lados. Este tipo de tambor baixo é tradicionalmente usado em escolas de samba. Sua função principal, no samba, é a marcação do tempo e para marcar o pulso binário. Fonte: (<http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=223>)

mestra Severina Lopes. Este tem sido um dos destaques ressaltado pelo grupo em suas apresentações, uma vez que é a única mulher a tocar o surdo na cidade.

Eu toco surdo, nasci aqui, todos os ensaios do grupo eram aqui na minha casa, eu sei tocar todos os instrumentos, sei a parte da dança, a métrica de criação de composição, sei tudo, mas no começo quando eu fui tocar não era muito legal não porque tinha um rapaz que tocava com a gente, que ele não podia me ver pegada num instrumento que ele dizia saia daí, esse instrumento não é pra você não. Eu ficava por ali beirando tocando o ganzá porque o ganzá qualquer um toca, tocando o ganzá. Eu só nunca fui muito afoita na questão do cantar, sempre fui muito tímida pra cantar. Dancei muitos anos, depois da dança eu fui pra percussão, então essa questão do surdo tava precisando que o rapaz que tocava com a gente no surdo, precisou se ausentar, sair do grupo porque ele tinha família tinha filho pra sustentar e precisava procurar emprego não tava dando pra ele conciliar porque a gente faz muitas apresentações gratuitas, a gente viaja pra tentar parcerias com alguém, a gente tem a ideia de auto ajuda com outros grupos de cultura popular, então pra ele não tava sendo muito interessante. Ele tinha que trabalhar pra prover as necessidades da família. Então eu não queria convidar outra pessoa naquela momento, pra ela ficar um dia, um mês só pra uma apresentação. Ai eu resolvi ficar e comecei a estudar porque é aquela questão o surdo não só é a batida que é difícil, difícil é você também sustentar o peso dele em você. Porque o surdo da gente aqui ele tem uns oito quilos, quando você tá com ele dá meia hora você tá com o dobro do peso, sabe? O que é joelho, o que é mão, o que é tudo isso (referindo-se ao corpo) você sente doer depois (Conversa com Amanda Lopes, Maio de 2017).

Pode-se pensar que neste caso, as características físicas e o peso do surdo reforcem a concepção de masculino numa oposição ao ideal de leveza do feminino. Entretanto, embora o pandeiro seja bastante leve, durante a pesquisa não foi visto sendo tocado por mulheres. Diferente do ganzá, que tem o som semelhante ao abê do maracatu e grupos percussivos de Recife, é igualmente tocado por homens e mulheres nos três grupos.

Figura 13 – Coco Raízes de Arcoverde, 2017.



Fonte: Danielly Jales

Figura 14 – Sambada do Coco Trupé de Arcoverde, 2017.



Foto: Coco Trupé.

As fotos acima, ilustram o que se repete na maioria dos grupos. O pandeiro, o surdo³⁷ e triângulo sendo tocados por homens. Principalmente, o pandeiro que é tocado pelos integrantes mais velhos. Assim, mesmo que não haja uma delimitação clara para todos os instrumentos, na prática as classificações de masculino e feminino são acionadas para ocupação destes papéis.

3.3.2 Figurino

A necessidade de um figurino para o samba de coco ocorreu com a formação da Caravana de Ivo Lopes.

A foto mostra uma apresentação da Caravana de Ivo antes da criação do figurino. O mestre Ivo dança sozinho ao lado dos casais.

O Ivo já tinha o grupo há muito tempo da família, mas ele não tinha os trajes e Luiz Gonzaga veio ser homenageado e viu o grupo do Ivo, ele deu sugestões ao Ivo do figurino. A minha vó no período que ela era jovem com dezoito anos ficava um período no Recife. Ela trabalhava lá e vinha aqui nas épocas certas pra tocar e participar das atividades. Então, ela também trouxe muita influência porque lá em Recife ela conheceu as escolas de samba, tinha os bregas, essas coisas lá que ela disse que participou (risos) e via.

³⁷ Com exceção de Amanda Lopes do Coco das Irmãs Lopes.

Figura 16 – Apresentação da Caravana de Coco Ivo Lopes, 1974.



Fonte: Museu Ivo Lopes

O Ivo era camelô, ele produzia e vendia roupa no Nordeste inteiro, então por onde ele passava ele via as coisas. Então, a criação do figurino vem muito disso, você pode perceber nas fotos que não usavam chapéu de palha, era de couro. Então já foi se modificando (Conversa com Amanda Lopes, abril de 2017).

O figurino tem sido o espaço no qual as definições de gênero mantêm uma maior divisão entre o masculino e o feminino. Este é o campo no qual as mulheres detêm o domínio, porque é um espaço associado à mulher cuidadora, dona de casa, associado a vaidade e a beleza. Neste contexto, é o “ser coisa de mulher” que pesa para que estas tenham tanta autonomia e liberdade na escolha de cores, tecidos, modelos. De forma que, mantêm os homens distantes deste universo. Isto sinaliza para a rigidez que o gênero emprega em tal campo.

A foto abaixo mostra D. Maria, backing vocal do Coco Trupé destaque no grupo como a responsável pelo figurino. A alegria em realizar esta tarefa é também devido ao pagamento realizado pelo grupo por cada peça produzida, sendo dona de casa é uma renda extra em seu orçamento. Nos três grupos pesquisados são as mulheres, geralmente as mais velhas, que executam ou coordenam esta função.

Figura 17 – Maria Gomes e a produção dos figurinos, 2015.



Fonte: Coco Trupé de Arcoverde

Figura 18 – Maria Gomes e a produção dos figurinos, 2016.



Fonte: Amanda Oliveira

É uma trabalhadeira danada, porque eu tenho as coisas de casa pra fazer num sabe? Mas sou que faço tudo, escolho o tecido, corto e costuro tudinho. Eu acho que as pessoas esperam ver um figurino novo no São João. A gente ainda não tem um novo pra esse ano, mas Ciço vai pegar um cachê e vamos fazer (Conversa com Maria Gomes, maio de 2017).

Um aspecto relevante do figurino é a sua relação com o corpo. É bastante comum alguns grupos valorizarem os corpos das mulheres, essencializando o feminino e acentuando sua exposição.

Sobre esta questão em alguns grupos de bumba meu boi do Maranhão, Albernaz comenta:

Tema frequente de discussão é a rigorosa seleção das índias dos bois de orquestra e as inovações nos arranjos de cabeça, semelhantes aos adereços das passistas das escolas de samba cariocas. Sem que suscite discussões locais, mas que me chamou muito a atenção, é o contraste de tamanho das indumentárias das índias desse sotaque com os demais. Os saiotes e sutiãs, enfeitados de plumas ou com fios de canutilhos são muitos pequenos, destacando as formas dos corpos das mulheres (Albernaz, 2005, p. 3).

Strathern pontua:

O corpo é sempre imaginado e, assim é o lugar da especificidade histórica e cultural da masculinidade e feminilidade (...) visto estar situado numa sociedade que dividida e organizada em termos de sexo. (Gatens apud Strathern, 2006, p. 109)

No caso do samba de coco a relação entre o corpo e o figurino é construída numa dimensão relacional envolvendo além do masculino e feminino as categorias geração e regionalidade. Os participantes homens vestem-se com camisas de botão, calças de tecido e chapéu, neste sentido os mais velhos defendem que estas roupas são mais adequadas ao palco e ao público como forma de demonstrar respeito estando “bem vestidos”. Com isto, convencem os mais jovens a desistir de grandes mudanças ou inovações. Assim, usam uma camisa florida ou estampada com uma calça sóbria de corte alfaiate, num tom mais escuro ou bege.

O figurino feminino é igualmente sério, não chamando atenção ou valorizando o corpo. São saias e camisas folgadas, ambas estampadas ou com uma camisa de única cor combinando com as cores do estampado ou florido das saias que são longas ou bem abaixo do joelho.

Nosso figurino, nossas roupas só mostram que a gente canta, esse negócio de mostrar o corpo não é com a gente não. Tem muitos grupos por ai que botam as meninas com roupinha curta e dançando. Aqui não. (Conversa com Iran Calixto, julho, 2015)

Este tem sido um quesito bastante acentuado para simbolizar a manutenção e defesa da tradição. As roupas como outros elementos que compõem as manifestações da cultura popular têm passado por mudanças que dividem opiniões, geralmente são questionadas e

criticadas. Durante a pesquisa de campo, notamos um único grupo em que o figurino acentua sensualmente o corpo das mulheres. A proposta, segundo o mestre, é inovar em aspectos que os demais grupos mantêm-se fechados, a exemplo do figurino. Além da introdução de traços das religiões de matriz africana como instrumentos e loas, diferenciando-se bastante dos demais grupos da cidade.

Deste modo, o figurino dos grupos considerados tradicionais permanece fiel ao estilo criado e utilizado pela Caravana de Coco Ivo Lopes.

3.3.3 Adereços

Em algumas manifestações da cultura popular, ao disputar os espaços masculinos as mulheres parecem reforçar os traços de feminilidade pela forma como atribuem sentido a esta dimensão que é norteadada pela subjetividade, a exemplo do que ocorre nos maracatus nação pernambucano (Oliveira, 2011; Vasconcelos, 2016) e no bumba meu boi do Maranhão (Albernaz, 2012). De acordo com as autoras, nesses grupos o cuidado com a beleza no uso de acessórios (pulseiras, colares, maquiagem), adereços e vestimentas são utilizados pelas mulheres para reforçar estereótipos de feminilidade. Nestes termos, parece haver uma essencialização da noção de feminilidade e de feminino.

Figura 19 – Severina Lopes, 2016.



Fonte: Coco das Irmãs Lopes.

No caso do coco, ao assumir as posições consideradas masculinas, as mulheres parecem romper com estes estereótipos. Uma vez que nos grupos citados não se observou entre as mulheres o uso de elementos que demarcam essa noção de feminilidade essencializada. Quase sempre costumam se apresentar com roupas e acessórios menos sofisticados, que no seu conjunto não parecem dar tanta ênfase aos critérios de beleza que no senso comum são acionados para ressaltar a feminilidade. Isto sugere pensar no tipo de concepção e sentidos que estão sendo impressos nessa forma de conceber a feminilidade.

Diferindo bastante de grupo citado anteriormente em que as mulheres procuram acentuar sua feminilidade e ressaltar a sensualidade. Aqui, os homens utilizam short, calçando sandálias de couro.

3.3.4 Cachês

A divisão do trabalho tem sido uma das grandes lutas para que as mulheres estivessem em igualdade com os homens, sobretudo, pelo valor mais baixo que recebem pelo mesmo serviço executado.

No samba de coco, o pagamento do cachê por show e apresentação depende de cada grupo, mas a forma como é realizado parece não considerar as questões de gênero. Segundo os participantes, é a posição que o indivíduo ocupa que define seu cachê, contudo se as posições são delimitadas pelo gênero este interfere diretamente no valor pago a cada integrante. No grupo X³⁸, com exceção do mestre que tem o valor diferenciado, o restante é dividido igualmente entre os demais participantes.

Aqui nós pagamos a todos igualmente, só eu que recebo uma merrequinha a mais, mas num tem esse negócio de um receber mais que outro. Por exemplo, se o cachê for R\$1.500,00 separa o meu e o resto é dividido igual. Mas é pouco demais, a prefeitura paga R\$ 2.000,00 por apresentação no São João, quando divide por esse monte de gente dá muito pouco pra cada um (Conversa com participante, maio 2017).

O grupo Y, todos recebem o mesmo valor independente da função. Incluindo desta forma, o/a mestre/a que recebe o valor igual aos demais.

Antigamente, cada um recebia de acordo com a função. Se cantasse era um valor, se fosse da área da dança era outro, se tocasse e cantasse era outro. E ai ia dividindo. Depois acabamos com isso, agora todos recebem igual sem esse monte de divisões (Conversa com participante, maio de 2017).

³⁸ Nesta seção, os nomes dos grupos serão fictícios X, Y e Z.

No grupo Z, o pagamento é dividido a partir da atividade do participante. Neste caso, percebemos que há uma escala de valores para as atividades realizadas dentro deste grupo.

O pagamento depende do que você faz no grupo e cada um recebe o seu por esse trabalho (Conversa com participante, maio 2017).

Este capítulo procurou descrever a organização do samba de coco em termos de gênero. Assim, ao relacionar a construção do masculino e feminino com o contexto social no qual a manifestação está inserida, pretendi a partir de uma análise pautada em Marilyn Strathern e Joan Scott, destacar como o gênero interfere na posição e papéis de homens e mulheres. De modo que, embora as mulheres tenham acesso e participem em diversos segmentos, o samba de coco de Arcoverde tem um caráter bastante masculino.

4 ESTRUTURA SIMBÓLICA: ENTRE MUDANÇAS E PERMANÊNCIAS

Ao analisar as sociedades polinésias Sahlins chama a atenção para o caso do Havaí, mediante presença da expedição inglesa liderada pelo capitão Cook nas ilhas dessa região. Nessas sociedades o mito é o elemento que ordena a história desses povos. Para Sahlins, estrutura e evento não se separam, tendo em vista que até mesmo a estrutura é histórica. Dessa forma, seria contraditório estabelecer uma separação entre essas duas dimensões em defesa de uma lógica autônoma da cultura. O autor faz uma crítica ao pensamento levistraussiano e a sua aversão, por assim dizer, aos eventos na noção de estrutura.

A presença da expedição inglesa nas ilhas do Havaí exemplifica bem o pensamento de Sahlins nesse sentido. O encontro da tripulação com os nativos alterou os esquemas culturais ordenados com base no mito. O capitão Cook foi reconhecido como o Deus Lono, que em um dado momento iria surgir e promover os acontecimentos previstos na unidade mítica. Entretanto, ao se mostrar como inimigo ameaçando a organização tribal foi morto pelos próprios nativos. O desenrolar desse evento terminou por instaurar a crise estrutural nas relações sociais. Houve quebra nas regras de tabu de incesto e reposicionamento no status das mulheres e dos chefes tribais. Para Sahlins, do ponto de vista analítico, este fato informa que as ações dos sujeitos estão relacionadas aos signos que dão suporte à estrutura, uma vez alterados muda-se os sentidos a eles atribuídos e com eles as ações.

Nesse processo, argumenta o autor, a cultura é uma aposta na natureza, os eventos transformam-se naquilo que lhe é dado como significado (interpretação). Muda-se o significado, altera-se as noções de mundo dos sujeitos. A transformação da cultura também é uma forma de reprodução. Significa dizer que essa dinâmica não representa uma ameaça à extinção das culturas ao contrário do que se pode imaginar essas dimensões são relacionais e nos informam sobre a forma de organização das sociedades.

4.1 Evento e estrutura simbólica

A estrutura simbólica do samba de coco refere-se à tradição, a seus valores, às regras, são os aspectos relacionados à música, figurino, repertório, liderança dentre outros, que os participantes consideram como significativos. Nas manifestações populares a tradição refere-se à relação entre a manifestação e o seu passado, contudo, para o samba de coco, isto não significa que as suas características e seus traços não possam ser reconfigurados.

O samba de coco está inserido em uma sociedade na qual as relações de gênero são tomadas como fundamentais, fazendo com que as demarcações de papéis e posições sociais sejam estendidas também a sua organização. De acordo com o que foi desenvolvido nos capítulos anteriores percebeu-se que a organização do samba de coco detém muito da concepção do masculino como detentor das atribuições consideradas como naturais para a liderança e comando. De maneira que, as mudanças neste cenário, embora sejam lentas e graduais, vem ocorrendo ao longo de sua própria história.

Para Marshall Sahlins, a antropologia, por vezes, prefere "modelos mecânicos", fornecidos pelas sociedades que sabem agir de acordo com relações prescritas, nos quais cada coisa está em seu devido lugar, em vez de determinar suas relações pelos modos de interação dos indivíduos. O autor entende por estrutura prescritiva um conjunto normativo e delimitado de regras obrigatórias que prescrevem anteriormente a maneira pela qual as pessoas devem agir e interagir (Sahlins, 1990, p. 47). Sahlins parte de uma perspectiva analítica que considera os modelos de estrutura prescritiva e performática para compreensão das modificações de ordem prática e simbólica, ou seja, o reordenamento cultural. Para ele, a estrutura prescritiva refere-se a regras rígidas, enquanto a performática tem um conteúdo simbólico que utiliza a prática para nortear as ações, sendo deste modo, mais flexível.

Desta forma, para uma análise da cultura popular nestes termos, é relevante entender em que momento as mudanças começaram a ocorrer dentro do samba de coco identificando o que Sahlins denomina de evento. É oportuno, portanto, lembrar que até os anos de 1990, o samba de coco era desconhecido da maior parte da população de Arcoverde, embora estivesse presente na cidade desde os anos de 1930. Isto sugere pensar que seu reconhecimento enquanto símbolo da cultura popular local pode ter se fortalecido a partir da ação conjunta entre os artistas locais, a Fundarpe³⁹ e a Prefeitura Municipal. Assim, ao retomarem a brincadeira⁴⁰, os Calixto, os Gomes e os Lopes, membros das principais famílias do coco, o fizeram com CD, contratos e apresentações em mãos.

De modo que, esses desdobramentos são importantes para refletir sobre as relações entre a cultura popular e o mercado cultural, principalmente, porque em Arcoverde as mulheres tiveram um papel de destaque neste contexto. O aprofundamento destas e de outras questões ocorreu durante as visitas e principalmente nos ensaios.

³⁹ Fundarpe, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.

⁴⁰ Brincadeira é o termo utilizado pelos participantes dos grupos Coco Raízes de Arcoverde, Coco das Irmãs Lopes e Coco Trupé de Arcoverde, entrevista em maio 2016.

Entre os grupos é bastante comum a afirmação de que agora, após a Caravana Raízes do Coco, as mulheres têm espaço no coco. Não havendo, portanto, uma autoridade única no comando, mas que todos podem opinar sendo ampla a participação de todos e todas nas decisões. Este foi um dos primeiros pontos que observei durante a pesquisa de campo. Identificar em que medida a participação das mulheres era efetiva.

Atualmente, após o registro de alguns cocos na lei de direito autoral, a escolha do repertório dos grupos tem sido bastante cautelosa, suscitando um extenso debate sobre o que é ou não propriedade de domínio público. Durante um ensaio do Coco Trupé, o mestre chegou com o coco que seria ensaiado, não era de sua autoria, mas escolhido entre músicas da cultura popular. Esse momento de “pegar” uma música é bastante lento porque todos os instrumentos têm que se ajustar, encontrando o ritmo adequado, a batida e a sincronia correta. Foi um momento rico porque, embora não toque instrumentos foi o mestre que organizou toda a formatação da música dialogando apenas com os músicos, que neste grupo são todos homens.

No final, ao perguntar se nós havíamos gostado da escolha para o repertório explicou que realizava essa “função” porque conhecia cocos de diversos lugares, além de muitos cantores populares como Jackson do Pandeiro. Durante o tempo em que estivemos lá, as mulheres não participaram com sugestões ou outros comentários. Apenas perguntaram sobre o refrão.

Em outro evento organizado por este grupo percebi o espaço entre a casa e a rua estava bem delimitado. As mulheres concentradas entre as diversas limpezas do banheiro e da cozinha. Havia sido feita uma grande quantidade comida que é costumeiramente distribuída entre os convidados da festa. Embora o trabalho envolvendo som e palco estivesse concluído os homens estavam sempre por perto. Ao contrário das atividades dentro de casa que demandavam uma atenção constante. Imaginei que por ser uma atividade do grupo as funções fossem um pouco mais divididas entre homens e mulheres.

Contudo, o espaço público e o privado mostraram-se bastante definidos pelas noções de masculino e feminino, situando as mulheres em locais diferentes dos homens. Estas atividades de organização da sambada podem ser consideradas de bastidores, sendo bastante relevante ao desenvolvimento da festa, no entanto, são realizadas apenas pelas mulheres por serem vistas como coisas de casa.

O grupo oferece uma grande quantidade de xerém com galinha ao público. Perguntei a Maria Gomes, esposa de Cícero Gomes, como o grupo se organizava com relação à comida.

Olhe, é difícil porque o xerém demora para ficar e tem que ficar mexendo, assim é difícil pra mim só, aí minhas irmãs vêm me ajudar a mexer e a cozinhar a galinha. Aí de noite antes de ir, assim me apresentar eu deixo elas cuidando. Porque eu ainda tenho que tomar um banho, me arrumar num sabe? (Conversa com Maria Gomes, abril de 2017).

Dois dias depois, fui visita-los. Ao perguntar sobre a “trabalheira” da festa, D. Maria explicou:

Dormi quase nada, fomos arrumar tudo. É papel, é copo, tudo no mundo fica por o chão. Os vizinhos ajudam a arrumar a bagunça e sujeira que fica na rua, num sabe? Os vizinhos são muito bons que não reclamam e nem acha ruim. Ciço anda tirou um cochilo, mas eu fui cuidar nas coisas. (conversa com D. Maria, abril de 2017)

Com o mestre a conversa esteve voltada a logística para realização da festa envolvendo palco, som, banheiros químicos, interdição da rua, entre outras. Elementos essenciais ao seu funcionamento.

Você viu que com aquele mundo de gente num teve uma briga, uma confusão? [Concordei que sim]. Ele seguiu: fui no Batalhão pedir policiamento. Eu sou bem recebido lá, me dão atenção, fazem brincadeira, mas na hora da festa não mandam uma viatura passar por aqui. Ainda bem que num teve nada (Conversa com participante, abril de 2017).

Estes trechos das duas conversas demonstram uma diferença entre o universo feminino e masculino, refletidos no papel de mulheres e homens. Assim, o grupo apresenta uma sólida demarcação de posições fundamentada no gênero, que se relaciona às noções de público e privado, nas quais as atividades públicas realizadas fora de casa, são consideradas masculinas detentoras de maior prestígio.

Em outro momento da pesquisa de campo, pedi para conversar apenas com as mulheres porque ao lado dos homens elas falavam pouco, de forma que eram apenas eles que interagiam nas conversas. No dia definido, cheguei à casa de uma delas. Sentamo-nos na cozinha e o marido rapidamente disse que iria ficar de fora e que eu poderia conversar a vontade já que naquele dia eu havia dito que a conversa era “de mulher”, embora eu tivesse dito “com as mulheres”. Comecei perguntando a quanto tempo estava no coco, ela começou a responder de forma clara e direta concentrando suas respostas nos acontecimentos atuais como a formação do grupo. Em dado momento, o marido saiu de onde estava e entrou na conversa.

Tomou a palavra e começou mesmo a responder. Segundos depois, a mulher levantou-se e voltou aos afazeres da cozinha, passando a partir daí, a fazer comentários que apenas complementavam as respostas que eram dadas por ele. Neste momento, achei que tinha perdido a oportunidade e a entrevista, porque ambos já haviam dito que passavam o dia em casa, ele sai apenas para resolver “as coisas do coco” sendo ela dona de casa conversarmos sozinhas seria muito difícil.

Contudo, somente horas depois compreendi a dimensão de tal atitude. Se ela não podia contar a sua própria história que era o mote da conversa, se não havia a possibilidade de responder perguntas simples na cozinha, menos apta estaria para responder questões de outras ordens e por isso, não haveria a liberdade de opinar com relação a fatos mais sérios envolvendo as decisões do grupo. Entretanto, não havia uma tensão ou conflito sobre esta divisão de papéis.

Logo, neste grupo, a estrutura prescritiva que é mais fechada, atua de maneira preponderante em relação à estrutura performativa. As ações dos participantes estão bastante vinculadas às normas tradicionais da manifestação no que se refere à música, posições, instrumentos. Bem como na centralidade da figura masculina do mestre coquista.

Estruturas performativas e prescritivas são tipos ideais. As duas podem ser encontradas na mesma sociedade, em vários locais da ordem global. Isso também implica que, em uma dada sociedade, existirão certos pontos estratégicos de ação histórica, áreas circunstancialmente quentes, e outras relativamente fechadas (Sahlins, 1990, p. 14).

No que se refere ao gênero, alguns grupos assemelham-se ao mesmo formato utilizado pela Caravana Ivo Lopes. Apresentando assim, uma rigidez às mudanças que possibilitariam uma divisão na ocupação de posições e papéis de liderança ou de destaque para as mulheres dentro do grupo. Não apresentando, assim, mudanças significativas em sua estrutura simbólica.

4.2 Estruturas performativas

A estrutura performativa é considerada mais maleável referindo-se às mudanças que ocorrem em decorrência das práticas. As regras não são tão fixas, estando sempre em movimento.

Sugiro a possibilidade, que parece ser raras vezes considerada, de que tais relações sejam reversíveis: que tipos de ações usuais podem precipitar formas sociais, ou vice-versa. Nas ciências sociais geralmente damos prioridade às formas sociais sobre as práticas a elas associadas, e apenas nessa direção: o comportamento dos grupos envolvidos derivando de uma relação preexistente. A amizade produz o auxílio material: o relacionamento normalmente (e normativamente) prescreve um modo apropriado de interação. Entretanto, se "os amigos criam presentes", "os presentes também criam amigos", ou talvez como melhor diriam os esquimós, "dádivas criam escravos — como os chicotes criam cachorros". A forma cultural (ou a morfologia social) pode ser produzida ao avesso: a ação criando a relação adequada, performativamente, exatamente como em certos famosos atos de discurso: "Eu vos declaro marido e mulher" (Sahlins, 1990, p. 13).

Para Sahlins, existem algumas práticas que são geradas e realizadas a partir da interação, não sendo regidas apenas em função das normas.

Os três grupos observados são considerados parte fundamental da história do coco na cidade, uma vez que são tidos como os mais antigos e tradicionais. É importante lembrar que há em sua composição participantes com idades entre 60 e 70 anos que vivenciam o coco há mais de 50 anos, todos são bastante respeitados e alguns são reconhecidos como mestres/as. Isto poderia significar que a estrutura prescritiva guiaria as ações dos coquistas.

A foto abaixo traz os três mestres de samba de coco de Arcoverde: Severina Lopes, Assis Calixto e Cícero Gomes.

Figura 20 – Os mestres/as Assis Calixto, Severina Lopes e Cícero Gomes, 2016.



Fonte: Prefeitura Municipal de Arcoverde

O coco Raízes de Arcoverde pode ser considerado o grupo no qual a estrutura performática avança um pouco em relação à prescritiva. A retomada do coco através da criação da Caravana Raízes do Coco de Arcoverde efetuou-se com a união das três principais famílias do coco. O grupo formado por cerca de quarenta pessoas de diferentes idades era comandado por Lula Calixto. As primeiras mudanças com relação ao formato tradicional deram-se quando Lula delegou poderes a sua sobrinha, Iran Calixto. Na prática sinalizava o início de uma ruptura por ela ser jovem e, sobretudo, mulher.

Titi Lula começou me mandando cantar, ele que insistiu. E eu fui cantando, fui criando coragem. Dizia que eu tinha jeito pra isso e pra resolver as coisas. Os outros tiveram que aceitar porque ele era o mestre, o artista. Se não fosse por ele o coco nem tinha voltado (Conversa com Iran, julho de 2015).

Em certa medida, Iran e seu pai, Damião Calixto, exerciam junto com Lula o comando do grupo. A cooptação de shows e apresentações, nessa época, era apenas realizada com a Prefeitura e em pequenos eventos locais, atividade executada em sua maioria por Damião. Com exceção de Lula Calixto que sempre acreditou no coco como um bem cultural, a autoconfiança entre os demais participantes foi se desenvolvendo lentamente. Uma vez que, não tinha absorvido a ideia de que o coco era aquilo que a Fundarpe, escritores, jornalistas e a classe média defendiam como patrimônio cultural da cidade.

A gente brincava o coco desde pequeno, ia nas casas, nas novena. Depois que Ivo morreu parou. Mas ser o que ele é hoje a gente não entendeu, assim de começo não. Lirinha, Dona Maria Amélia, Micheliny e outras pessoas foram dizendo que era bom e a gente foi ensaiando, foi fazendo. Quando a gente viaja o povo gosta muito, vai buscar, vai levar, a gente sente que eles gostam. Aqui em Arcoverde é mais difícil (Conversa com Assis Calixto, junho de 2017).

Com a morte de Lula, Damião e Iran permaneceram dando os passos iniciais ainda muito ligados à prefeitura. Todavia, quando a Caravana se desfez os membros já haviam adquirido confiança necessária para levar o coco adiante. Neste momento, muitos participantes tinham outras fontes de renda, a exemplo de Cícero Gomes que além de ser principal voz do grupo, trabalhava como motorista de ônibus. O reconhecimento trouxe a possibilidade de ir mais longe, realizando desta forma o sonho de todo artista que é viver apenas de sua arte. Com esse objetivo definido o grupo, agora Coco Raízes de Arcoverde,

passou a procurar formas de se auto sustentar através de shows e apresentações que quase sempre eram realizadas através das disputas em editais públicos.

A liderança de Iran Calixto foi sendo consolidada por um ingrediente que é atualmente fundamental a manutenção dos grupos: a tecnologia. Se anteriormente, Iran Calixto contava com o apoio de Lula, agora dispunha da internet a seu favor. A internet tem sido uma das principais formas para contratação das apresentações. E neste campo Damiano Calixto perdeu espaço.

Os primeiros passos da Caravana já eram articulados com uma ideia de tradição bastante dinâmica porque Lula Calixto era um artista inquieto e extremamente criativo. De modo que, o formato da Caravana era bastante fluído, primeiro criou os tamancos, depois dividiu a direção com Iran Calixto, em seguida as outras sobrinhas passaram a dançar e também cantar.

Porque, por um lado, as pessoas organizam seus projetos e dão sentido aos objetos partindo das compreensões preexistentes da ordem cultural. Nesses termos, a cultura é historicamente reproduzida na ação. Por outro lado, entretanto, como as circunstâncias contingentes da ação não se conformam necessariamente aos significados que lhes são atribuídos por grupos específicos, sabe-se que os homens criativamente repensam seus esquemas convencionais. É nesses termos que a cultura é alterada historicamente na ação (Sahlins, 1990, p.7).

Os significados simbólicos parecem sinalizar uma abertura a mudanças e alterações diferenciando-se, assim, do Coco Trupé de Arcoverde. O homem não estava, dentro do contexto do grupo, como o único apto a resolver determinadas questões. De modo que, Iran Calixto, passou a desempenhar este papel. Isto, no entanto, não significa que a estrutura performática esteja sobrepondo-se à prescritiva, as mudanças não se estenderam a regras mais tradicionais e o grupo quando necessitou nomeou Assis Calixto como mestre. Assunto que retomaremos adiante.

Em Pernambuco, o maracatu Estrela Brilhante de Igarassu é reconhecido como um dos maracatus mais antigos do estado. No universo da cultura popular, o tempo está diretamente relacionado à afirmação de tradição e autoridade. No grupo Coco Raízes, estes aspectos apresentam características mais amplas no relacionamento interno entre os participantes. Ao presenciar alguns ensaios e apresentações, ilustrados nas fotos abaixo, notei que as discussões em torno das modificações nos arranjos das músicas não partiam do mestre, mas entre os/as integrantes mais jovens. Esta atitude do mestre diferencia-se bastante do que observei nos demais mestres/as da cidade, incluindo os mestres mais jovens.

Figura 21 – Mestre Assis, ensaio Coco Raízes, 2017.



Foto: Danielly Jales

Figura 22 – Damião e Assis Calixto atrás de François no surdo, ensaio do Coco Raízes, 2017.



Foto: Danielly Jales

O que quero assinalar é que, ao nível do significado, sempre existe uma reversibilidade potencial entre tipos de ações e categorias de relações. Verbos significam tanto e tão bem quanto substantivos, e a ordem estrutural pode ser trabalhada tão bem em uma direção quanto em outra. Todas as sociedades provavelmente se utilizam de alguma mistura desses modos recíprocos de produção simbólica (Idem, pag. 46 e 47).

Figura 23 – Coco Raízes de Arcoverde, 2018.



Foto: Amanda Oliveira

Neste grupo o comando no palco durante as apresentações segue a distribuição observada nos ensaios. Há uma rotatividade que faz com que boa parte dos participantes cantem um ou mais cocos, não havendo, portanto, um/uma líder que se sobreponha aos demais. O Raízes, neste sentido, parece ter ressignificado as atribuições de comando e liderança na manifestação. Uma vez que o grupo tem um mestre, mas não um líder. Portanto, as regras da estrutura performática têm sido maleáveis.

O Coco das Irmãs Lopes foi formado por Severina, Ourinho (Josefa Lopes de Lima) e Menininha (Leni Lopes de Lima) irmãs do mestre Ivo Lopes, o primeiro idealizador da ideia de caravanas de samba de coco. Durante as várias apresentações em que fiz as observações, a menção a importância de Ivo foi frequente.

A relação entre estrutura performática e prescritiva é bastante singular no Coco das Irmãs Lopes. Com o rompimento com a Caravana Raízes do Coco nos anos 2000, Severina Lopes e as irmãs reuniram-se com o objetivo de dar continuidade ao trabalho de Ivo. Contudo, a Caravana de Ivo Lopes era bastante tradicional, no sentido de que as mulheres tinham funções associadas ao feminino.

Logo, pensar em que maneira as questões tradicionais iriam se desenvolver dentro do grupo auxilia a compreender quais os significados de maior relevância para o grupo. Então, é importante pensar na ação inicial do grupo que foi reconhecer Severina Lopes como a primeira mestra de coco na cidade.

Severina já cantava há bastante tempo, mas comandar um grupo de coco composto apenas por mulheres foi um desafio.

A participação das mulheres só vai se concretizar com a morte de Ivo em 86, em 1988 a mestra após ter passado o luto de um ano da morte do Ivo, o rei do coco. E daí a mestra entra a frente dando seguimento e quebrando com esse protocolo de que mulher faz isso e homem faz isso. Ela passa a cantar, bota mulheres pra tocar e daí ensina como mestra a outros mestres, que hoje são mestres como Lula Calixto, Assis Calixto e Damião Calixto, seu Cícero Gomes (Conversa com Werner Lopes, abril de 2017).

Em uma conversa com Severina Lopes e o neto, perguntei se ela teria sido mestra acaso houvesse outro homem na família.

Eram sete irmãos. Cinco mulheres e dois homens. Um irmão ele se suicidou no Cruzeiro, mas ele não tinha essa questão da força. Ela, a história da mestra, ela foi cantora de cabaré com esse irmão mais novo. Cantava nos cabarés da cidade, cantava as músicas de Luiz Gonzaga, aquelas serestas, né? Ela era cantora. Então assim, ele faleceu, se suicidou, então Ivo assumiu porque na época tinha essa coisa do homem sabe, e assim eu tenho certeza que ela teria assumido, com certeza, mas não com a força que ela tem agora, teria assumido, mas com uma porcentagem menor porque no caso do outro ser vivo ele teria o status por ser homem que era o protocolo do coco, era só homens, tinha que ser homem. Quando a mestra criou o grupo daqui [em 2000] eram cinco irmãs, ela (Severina) formou o grupo só com mulheres e as amigas do coco. (Conversa com Werner e Severina Lopes, abril 2017)

Desta forma, a formação do Coco das Irmãs Lopes inter-relacionou diversos fatores que culminaram no formato apresentado hoje. No samba de coco, o surdo é o instrumento que rege todos demais.

Eu toco surdo, todos os ensaios do grupo eram aqui na minha casa, eu sei tocar todos os instrumentos, sei a parte da dança, a métrica de criação de composição, sei tudo, mas no começo quando eu fui tocar não era muito legal não porque tinha um rapaz que tocava com a gente, que ele não podia me ver pegada num instrumento que ele dizia saia daí, esse instrumento não é pra você não. Eu ficava por ali beirando tocando o ganzá porque o ganzá qualquer um toca, tocando o ganzá. Eu só nunca fui muito afoita na questão do cantar, sempre fui muito tímida pra cantar. Dancei muitos anos, depois da dança eu fui pra percussão, então essa questão do surdo tava precisando que o rapaz que tocava com a gente no surdo, precisou se ausentar, sair do grupo porque ele tinha família tinha filho pra sustentar e precisava procurar emprego não tava dando pra ele conciliar porque a gente faz muitas apresentações gratuitas, a gente viaja pra tentar parcerias com alguém, a gente tem a ideia de auto ajuda com outros grupos de cultura popular, então pra ele não tava sendo muito interessante. Ele tinha que trabalhar pra prover as necessidades da família. Então eu não queria convidar outra pessoa naquele momento, pra ela ficar um dia, um mês só pra uma apresentação. Ai eu resolvi ficar e comecei a estudar porque é aquela questão o surdo não só é a batida que é difícil, difícil é você também sustentar o peso dele em você. Porque o surdo da gente aqui ele tem uns oito quilos, quando você tá com ele dá meia hora você tá com o dobro do peso, sabe? O que é joelho, o que é mão, o que é tudo isso [referindo-se ao corpo] você sente doer depois (Conversa com Amanda Lopes, maio 2017).

Este grupo diferencia-se dos demais, uma vez que o surdo é tocado por uma mulher:
Amanda Lopes.

Pergunto: por que outras mulheres não tocam?

É porque machuca. Não é uma questão de ter força, as pessoas confundem dizendo a mulher não tem força pra tocar, mas não é força é técnica, você tem que desenvolver uma técnica pro instrumento. A sua técnica individual, montar uma metodologia de como usar aquele som de forma legal. Então, assim tem a questão do peso, da respiração. Eu não sei se você já viu por aí alguém que toque surdo e cante? Não tem como (risos) porque ou você não respira pra vir a desmaiar porque perde o ar. O surdo comprime mesmo a questão da sua respiração. Então assim, eu fui estudando vendo como era que eu podia usar isso a meu favor de reverter o peso do surdo pra uma técnica mais fácil pra mim tocar. Então eu fiquei uns quatro anos praticamente só no surdo (Conversa com Amanda Lopes, maio 2017).

Figura 24 – Amanda Lopes no surdo, 2015.



Fonte: Samba de Coco das Irmãs Lopes.

Desta forma, pode-se inferir que a resistência física dos homens ao suportar o desconforto do surdo e das mulheres a “preferirem” o ganzá. Assemelha-se a relação entre o abê e a alfaia dentro do batuque nos maracatus nação em Pernambuco. Segundo Oliveira (2011) e Albernaz (2012), o abê é um instrumento associado ao feminino aparecendo em posições que destacam as mulheres e a dança no batuque. A alfaia é um instrumento grande, pesado e que, por isso, está associada ao masculino, sendo tocada em sua maioria por homens. Neste sentido, os atributos físicos considerados naturais como a força, podem ser acionados para legitimar o acesso aos instrumentos.

Esta relação com o surdo aparece no seguinte relato de Amanda Lopes:

No começo as pessoas achavam estranho, depois o pessoal foi aceitando. Teve um rapaz que já tinha tocado no grupo com a gente e disse: tá, eu vou ver você tocar, mas você não vai aguentar e eu vou e toco em seu lugar. Eu fiquei rindo. (Conversa com Amanda Lopes, maio de 2017).

4.3 Organização e produção

As sambadas são festas que cada grupo realiza na rua de sua sede, podendo ocorrer também em frente à casa do mestre/a. A rua é interditada para a montagem de uma estrutura que conta com iluminação⁴¹, banheiros químicos, barracas para venda de comidas e bebidas, além de um pequeno palco. Na ocasião, o grupo dono da festa convida os demais grupos de coco que se apresentam gratuitamente. Desta forma, as sambadas são frequentes, realizadas através da cooperação entre os grupos.

Figura 25 – Sambada do Coco Trupé de Arcoverde, em frente à casa do mestre Cícero Gomes.



Fonte: Coco Trupé, 2017.

⁴¹ São colocados longos fios com diversas luzes, que em Arcoverde denomina-se de gambiarra.

Figura 26 – Chamada da sambada do Coco das Irmãs Lopes, 2015.



Fonte: Coco das Irmãs Lopes.

A organização das sambadas depende de um diálogo com o poder público ou patrocinadores que financiem a estrutura da festa, como apresentado na Figura 26. Percebi que este é um momento que envolve diretamente o prestígio do grupo, uma vez que, esse apoio financeiro não é distribuído igualmente entre os grupos.

Todos os prefeitos me ajudaram, sempre me ajudaram, todos. Disso não posso reclamar, assim D. Rosa [Prefeita Rosa Barros] me ajudou muito porque foi logo que eu enfrentei isso tudo de levar o coco pra frente (Conversa com Severina Lopes, abril 2017).

Quando minha vó não pode ir, que agora ela está mais cansada porque teve chikungunya, eu vou. Assim, e graças a Deus tá dando certo, eu tô conseguindo resolver essas coisas de conseguir patrocínio (Conversa com Amanda Lopes, maio 2017).

Eu já me aborreci muito com a prefeitura, porque eu vivo do coco, as vezes botam um palco que eu tô vendo que não vai dar certo. Aí eu me meto, falo. Mas eu resolvo com eles (Conversa com Iran Calixto, junho de 2017).

Figura 27 – Sambada Coco das Irmãs Lopes, ao lado do Museu Ivo Lopes, 2015.



Fonte: Coco das Irmãs Lopes

Assim, ao desempenhar posições antes masculinas detentoras de prestígio, sinaliza uma mudança nas concepções de que apenas os homens podem resolver estas questões. Os indivíduos reagem seguindo lógicas particulares e independentes, elaboradas a partir de suas próprias percepções e concepções.

A história é ordenada culturalmente a partir de esquemas de significação das coisas e os esquemas culturais são ordenados historicamente porque, em maior ou menor grau, os significados são reavaliados quando realizados na prática (Sahlins, 1990, p.7).

Marshall Sahlins concentrou-se nas transformações históricas enfatizando os acontecimentos e suas dinâmicas em suas relações com a estrutura. Em seu trabalho, as atividades dos indivíduos referem-se à ação. A agência e os agentes não são destacados.

4.4 A agência

Segundo Sherry Ortner, a teoria da prática surgiu nos anos de 1970 dividindo espaço com a antropologia interpretativa ou “simbólica” de Clifford Geertz, a economia política marxista representada por Eric Wolf, além do estruturalismo e pós-estruturalismo. Para a autora, essas teorias diferenciavam-se da teoria da prática porque comungavam a ideia de

coerção na qual o comportamento humano era regido por forças sociais e culturais externas: cultura, estrutura mental, capitalismo (Ortner, 2007, p. 20). Desta forma, a teoria da prática concentrava-se nos processos de produção e reprodução da coerção, porém avançava ao considerar também as possibilidades de ação dos indivíduos para além da oposição rígida e dicotômica entre estrutura e agência.

Para isso, Ortner utiliza a concepção dos jogos sérios em que propõe uma análise envolvendo as relações tanto sociais quanto as que envolvem o poder destacando a subjetividade dos atores sociais no que se refere à intencionalidade e agência.

Assim como na teoria da prática, a vida social, sob a perspectiva dos jogos sérios, é vista como algo ativamente jogado, voltado para metas e projetos culturalmente constituídos e envolvendo tanto práticas de rotina como ações intencionalizadas. Falar dos jogos sérios não tem nada a ver com a teoria dos jogos formalista. As interpretações da vida social por meio de jogos sérios não envolvem a modelagem formal da teoria dos jogos e não envolvem o seu pressuposto de que prevalece uma espécie de racionalidade universal em praticamente todos os tipos de comportamento social. Ao contrário, os jogos sérios são, bem enfaticamente, formações culturais, não modelos de analista. Além disso, a perspectiva dos jogos sérios pressupõe atores culturalmente variáveis (e não universais) e subjetivamente complexos (e não predominantemente racionalistas e interessados em si mesmos) (Ortner, 2006, p. 46 e 47).

Para aprofundar a compreensão desse jogo social, Sherry Ortner faz uma análise sobre a agência que é conceituada a partir de partes complementares e inter-relacionais.

A melhor maneira de abordar as questões envolvidas na definição de agência talvez seja equacionando uma série de componentes: (1) a questão de se agência implica inerentemente “intenções” ou não; (2) a universalidade da agência e, ao mesmo tempo, o fato de esta ser culturalmente construída; e (3) as relações entre agência e “poder” (Ortner, 2007, p. 51).

Em agência, a intencionalidade pode se referir a planos e objetivos que incluem os diferentes formatos da ação visando uma finalidade. O importante é perceber que esta intenção pode ser consciente ou não.

No capítulo 1, relatamos os acontecimentos envolvendo a gravação do primeiro CD do samba de coco sem a participação de Severina Lopes. Por questões éticas esse assunto não será aprofundado. Entretanto, os acontecimentos, ou eventos para Sahlins, possibilitam ações inesperadas por parte dos sujeitos. A retirada do CD dependia da autorização legal de Severina Lopes que se recusou surpreendendo a todos. Boa parte dos cocos que foram gravados foram os de domínio público e que até aquele momento não eram parte do repertório do grupo. De modo que, entre ter os cocos de sua família reconhecidos ou

permanecer, como antes, com as letras impressas guardadas no Museu Ivo Lopes, ela preferiu divulgá-las através da criação seu próprio grupo.

Eu tive muito preconceito depois da morte de Ivo, né? Porque era só mulher que tava brincando comigo, mas o pessoal fala de tudo, fala de nosso senhor Jesus Cristo imagine de mim. Muito preconceito a gente encontrou mesmo de eu tomar conta desse coco de Ivo foi um grande preconceito porque no meio de tanto homem só uma mulher que assumiu esse batuque, ninguém assumiu (Conversa com Severina Lopes, abril de 2017).

Ortner, ao analisar as atitudes das mulheres nos contos de fadas dos Irmãos Grimm, estabelece uma oposição entre agência e passividade que é expressa na não ação ou atividade. A atividade implica em perseguir “projetos”, passividade implica não apenas não perseguir projetos, como evitar, de certo modo, até o desejo de fazê-lo (Ortner, 2006, p. 59). Neste sentido, as atitudes de Severina Lopes podem ser consideradas agência de projeto.

Todavia, o segundo item que compõe o seu conceito de agência é ser culturalmente construída. Isto é, existe um domínio cultural que cerceia e limita as ações dos indivíduos. De forma que, as suas possibilidades dependem das fronteiras já estabelecidas nesse contexto. Isto pode desvalorizar ou reduzir a atuação da agência, uma vez que o alcance da ação depende do universo cultural. Contudo, um dos objetivos da teoria da prática é entender os desdobramentos que se desenvolvem entre a agência e a estrutura.

Desde a retomada do coco nos anos de 1990, a família Calixto era considerada a principal representante do coco na cidade. O grupo das Irmãs Lopes, as herdeiras de Ivo Lopes desempenhavam um papel secundário, de pouco destaque e o grupo Trupé de Cícero Gomes só seria criado em 2009. No ano de 2016, a mestra Severina Lopes, realizou uma grande festa, em sua comunidade, comemorando o centenário do samba de coco, afirmando ser a sua família a responsável por trazer o coco à cidade. Severina Lopes munuiu-se da sua história familiar, reforçada em sua participação ativa na Caravana Ivo Lopes, além dos direitos autorais dos principais cocos cantados por todos os grupos e procurou os meios de comunicação.

Em seu uso provavelmente mais comum, o termo “agência” pode ser praticamente sinônimo das formas de poder que as pessoas têm à sua disposição, de sua capacidade de agir em seu próprio nome, de influenciar outras pessoas e acontecimentos e de manter algum tipo de controle sobre suas próprias vidas. Agência, neste sentido, é pertinente tanto no caso da dominação quanto no da resistência (Ortner, 2006, p. 56).

A repercussão deu ao Coco das Irmãs Lopes uma visibilidade e respeito até então só destinado aos Calixto e a Cícero Gomes do Trupé de Arcoverde. Assim, a disputa pelo prestígio e poder trouxe o que Ortner chama de agência de poder, o terceiro ponto de seu conceito de agência.

Anualmente, o São João municipal apresenta um tema que estrutura toda a festa. Os grupos de maior destaque (Raízes, Irmãs Lopes e Trupé de Arcoverde) se apresentam no palco principal recebendo bastante notoriedade e cachês. O São João de 2016 apresentou como tema ‘Os cem anos do samba de coco em Arcoverde’, o que endossava a ideia de que o coco estava na cidade há cem anos. Os mestres mais antigos foram homenageados fazendo com que, segundo⁴² Severina Lopes, os demais grupos e a população a reconhecessem como a mestra mais antiga, representante viva do precursor deste movimento Ivo Lopes. Alcançando o espaço e destaque que haviam tentado disputar na Caravana Raízes do Coco em 1999.

Figura 28 – A prefeita Madalena Britto e a premiação a mestra Severina Lopes, 2016.



Fonte: Amanda Lopes.

⁴² Conversa com Severina Lopes em Agosto de 2016

Os integrantes dos outros grupos passaram a questionar:

Não entendo, como Severina com 82 anos tem cem anos de coco? Isso é conversa. Mas isto não importa, né? O que vale é que o coco ganhou o São João. D. Madalena (atual prefeita) engoliu essa história e pronto (Conversa com participante em abril de 2016).

Desde a morte de Lula Calixto o Coco Raízes de Arcoverde não havia apresentado um integrante com o título de mestre que comandasse e dirigisse o grupo dentro e fora do palco. Talvez porque Iran Calixto desenvolvesse com sucesso estas funções. Porém, após o posicionamento de Severina Lopes (que utilizou a idade e a experiência como marcador de sua tradição, o Coco Raízes viu-se obrigado a escolher, a partir destes critérios, um membro para ocupar a posição de mestre. Desta maneira, respondendo pressões desencadeadas por Severina Lopes, o Coco Raízes passou a divulgar Assis Calixto como seu mestre, ainda que Iran Calixto o lidere.

A agência de poder (desigual), tanto da dominação como da resistência, pode ser contrastada com o segundo modo principal de agência anteriormente apontado: o de intenções, propósitos e desejos formulados em termos de “projetos” culturalmente estabelecidos. Essa agência de projetos é, sob certos ângulos, a dimensão mais fundamental da ideia de agência. É isso que é perturbado e desaprovado para subordinados (Ortner, 2006, p. 65).

Em junho de 2017, durante os ensaios do Coco Raízes para o São João uma música não tinha o final definido. Os integrantes não sabiam se os tamancos ou o surdo deveria fazer o som final e a introdução para próxima música. Cada um dizia algo. Perto do final, Iran Calixto olhou para todos e disse: “vamos lá pra dentro que eu quero resolver isso e outras coisas que tão faltando.” Os integrantes arrumaram os instrumentos e a seguiram.

Em 2015, perguntei a Iran Calixto se ela poderia ser considerada mestra?

Eu resolvo tudo, faço a agenda, corro atrás do povo, tu sabe que eu tenho esse jeito de resolver as coisas, de ir atrás. Tem dia que a gente num tem um sabonete pra viajar, mas eu falo com um com outro e resolvo né?! Mas eu acho difícil receber o nome de mestra. Eu, Iran Calixto? Recebo não (Conversa com Iran Calixto, agosto de 2015).

Figura 29 – Iran Calixto no ensaio Coco Raízes de Arcoverde, 2017.



Fonte: Danielly Jales

Retomando a pergunta inicial: as mudanças nas posições de homens e mulheres indicam uma mudança na estrutura simbólica do samba de coco? Em alguns grupos tem-se algumas alterações, entretanto, ainda não é possível afirmar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve por objetivo compreender se as mudanças nas posições e papéis de homens e mulheres no samba de coco de Arcoverde significavam uma mudança em sua estrutura simbólica ou um apenas uma realocação de lugares.

Como mencionado antes, desde criação da Caravana Raízes do Coco de Arcoverde, que se realizou com ajuda da Prefeitura Municipal e da Fundação do Patrimônio Artístico e Histórico de Pernambuco – FUNDARPE, o samba de coco apresentou algumas mudanças no que se refere às relações de gênero. Entretanto, com fim desta Caravana os integrantes, membros das principais famílias do coco na cidade, fundaram novos grupos que a partir de suas concepções de masculino e feminino se relacionaram de diferentes formas com as questões de gênero.

O grupo Coco Trupé de Arcoverde parte de uma concepção na qual o masculino, representado pelos homens, tem o direito à liderança e ao comando. Cabendo às mulheres atribuições que as localiza em posições de subordinação, tendo desta forma, pouco destaque no grupo.

O Coco Raízes de Arcoverde apresentou inicialmente os primeiros avanços com relação ao acesso das mulheres a posições antes interdidas. Iran Calixto foi a primeira mulher a tirar um coco na cidade. Em seguida, assumiu a liderança do grupo. Contudo, embora tenha atribuições consideradas masculinas, quando o grupo necessitou apresentar um mestre, Assis Calixto foi o nomeado. Isto parece sugerir que para o Raízes o título de mestre permanece atrelado ao masculino, aos homens.

Neste sentido, o Coco das Irmãs Lopes não apresenta posições fixas para homens e mulheres, não havendo interdição ou proibição por parte do gênero. Diferenciando-se, desta forma, dos demais por apresentar uma mulher mestra como líder e uma tocadora de surdo que comanda os demais instrumentos. Portanto, para o grupo, as noções de masculino e feminino não são definidores de posições e papéis.

Assim, podemos interpretar que as mudanças iniciais na ordem da estrutura simbólica parecem retroceder, uma vez que a concepção de mulheres mestras não é expandida, permanecendo apenas Severina Lopes. Contudo, Iran Calixto e Amanda Lopes têm se consolidado na música, ainda que não possamos afirmar que a consolidação de mulheres no samba de coco seja um avanço nas questões de gênero. Em especial, porque dos seis grupos de coco na cidade, apenas elas atuam em posições anteriormente consideradas masculinas.

De maneira que, no palco, a manifestação apresenta um caráter mais neutro, mas com relação à organização e ao universo simbólico, o samba de coco é uma manifestação considerada masculina.

REFERÊNCIAS

- ALBERNAZ, L. S. F.; LIMA, P. G. B. ; OLIVEIRA, J. **Maracatus e bumba-bois: onde estão as mulheres?** *Revista Intratextos*, v. 4, p. 181-200, 2012.
- _____. **O "urrou" do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão.** Tese de Doutorado em Ciências Sociais-UNICAMP, 2004.
- _____. **Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba-meu-boi do maranhão** *Women and Popular Culture: Gender and Class in the Bumba-meu-boi of Maranhão*. Maguare · n._ 24 · 2010 · issn 0120-3045.
- _____. **Algumas dimensões de gênero no bumba meu boi maranhense: reafirmação da mulata brasileira?** In: Seminário Internacional Fazendo Gênero: Gênero e preconceitos. Florianópolis, 2006.
- ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular.** Coleção Primeiros Passos. 8ª Ed. São Paulo. Editora Brasiliense, 1981.
- AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Orgs.). **Cocos: alegria e devoção. Natal.** EDUFRN, 2000a.
- _____. **Memória do coco em Tambaú** João Pessoa - Número Um – 2000b.
- _____. **Cultura popular no Brasil.** 3ª Edição. São Paulo. Ática, 2006.
- AYALA. Maria Ignez Novais. **Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX.** *Estudos Avançados* 13 (35), 1999.
- CARVALHO, José Jorge de. **‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina.** *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 14, vol.21 (1): 39-76. 2010.
- FRYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala.** Editora José Olympio. Rio de Janeiro, 1990.
- GUERRA, Lúcia Helena B. **“Deixe longe o mal olhado. O meu coco é muito bom, digno de ser invejado”.** *Anais do ENECULT - V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura.* In: ENECULT – Salvador, 2009.
- MACHADO, Micheliny Verunsch. **A Caravana Não Morreu: Anotações para a História do Samba de Coco de Arcoverde.** Universidade de Pernambuco – UPE, Brasil. Especialização em História. 2000.
- OLIVEIRA, Jailma Maria. **Rainha, mestres e tambores: gênero, corpo e artefatos no maracatu Nação Pernambuco.** Recife, PE. Dissertação de mestrado em antropologia – UFPE, 2011.
- ORTNER, Sherry. **Subjetividade e crítica cultural.** *Horizontes Antropológicos*, ano 13, n.28, p.375-405, jul-dez. Porto Alegre, 2007.

_____. **Poder e projetos: reflexões sobre a agência. Uma atualização da teoria da prática.** Conferência e Diálogos: saberes e práticas antropológicas. Goiana, 2006.

PEREIRA, Edmundo. **Benditos, toantes e sambas de coco notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande.** Em: GRÜNEWALD, Rodrigo. Toré: regime encantado dos índios do nordeste. PE: Massangana, 2005.

PIMENTEL, Gabriela de Araújo. **O Espaço da cultura popular no mercado cultural: Análise do processo de profissionalização do coco através do Grupo Bongar.** Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Monografia de Conclusão, 2016.

PIRES, Álvaro P. **A amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico.** In Jean Poupartet al. A Pesquisa qualitativa. Enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2008.

QUEIROZ, Raquel de. **Memorial de Maria Moura.** 3ª Ed. São Paulo. Editora Siciliano, 1992.

_____. **O quinze.** 5ª Ed. São Paulo. Editora Siciliano, São Paulo, 1994.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas.** 39ª Ed. Editora Record, Rio de Janeiro, 1978.

REGO, José Lins do. **Fogo Morto.** Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 1982.

ROSA SOBRINHO, Paulo Fernandes. **Sentidos e Sonoridades Múltiplos na Música do Coco do Recife e Região Metropolitana.** Recife - PE. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH, 2006.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História.** 1ª Ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. Capítulo 1 e 2, 1990.

SANDRONI, Carlos. **Tradição e suas controvérsias no maracatu de baque virado.** Em Inventário cultural dos maracatus nação, Isabel C. M. Guillén, organizadora, Recife, UFPE, 2013, p. 27-47)

SEGATO, Rita Laura. **Os percursos do gênero na antropologia e para além dela.** Série Antropologia. Brasília, 1999.

_____. **A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular.** Anuário Antropológico/88. Editora Universidade de Brasília, 1991.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica.** Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. 1995 http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf Acessado em 06/07/2015.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura.** 1ª edição Cosac Naify Portátil. São Paulo, 2012.

WILSON, Luiz. **Minha cidade, minha saudade: Arcoverde (Rio Branco), reminiscências e notas para sua história.** 2ª ed. Recife. Centro de Estudos de História Municipal/ FIAM, 1983.

_____. **Município de Arcoverde (Rio Branco): cronologia e outras notas.** Recife. Secretaria de Educação, 1982.

SILVA, Djanilson Amorim da. **Os cocos no Ceará: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape.** Mestrado (dissertação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2008.

STRATHERN, Marilyn Strathern. **O gênero da dádiva. Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia.** Campinas. Editora da UNICAMP. São Paulo. 2006.

VASCONCELOS, Tamar Alessandra Thalez. **As subjetividades e feminilidades no Coração Nazareno: um estudo etnográfico em um Maracatu de Baque Solto Feminino de Nazaré da Mata.** Dissertação de mestrado em antropologia – UFPE, 2016.