



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS APLICADAS E EDUCAÇÃO - CCAE
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS - PROFLETRAS

JOAN SAULO RAMOS DO MONTE

**DA ANCESTRALIDADE, DA ORALIDADE E DA PERFORMANCE PRESENTES
NO COCO DE RODA E NA CIRANDA DE ODETE DE PILAR: UM CAMINHO
PARA O ESTUDO DA LITERATURA BRASILEIRA NO ENSINO FUNDAMENTAL**

Mamanguape - PB

Julho/2023

JOAN SAULO RAMOS DO MONTE

**DA ANCESTRALIDADE, DA ORALIDADE E DA PERFORMANCE PRESENTES
NO COCO DE RODA E NA CIRANDA DE ODETE DE PILAR: UM CAMINHO
PARA O ESTUDO DA LITERATURA BRASILEIRA NO ENSINO FUNDAMENTAL**

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Paraíba - UFPB, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, em conformidade com a área de concentração Linguagens e Letramentos e com a linha de pesquisa Estudos Literários, do Programa de Mestrado Profissional em Letras - PROFLETRAS.

Orientador: Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas

Mamanguape - PB

Julho/2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M772a Monte, Joan Saulo Ramos do.

Da ancestralidade, da oralidade e da performance
presentes no coco de roda e na ciranda de Odete de
Pilar : um caminho para o estudo da literatura
brasileira no ensino fundamental / Joan Saulo Ramos do
Monte. - Mamanguape, 2023.
185 f. : il.

Orientação: Sávio Roberto Fonseca de Freitas.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCAEE.

1. Coco de roda. 2. Ciranda. 3. Odete de Pilar. 4.
Literatura popular. 5. Ensino fundamental. I. Freitas,
Sávio Roberto Fonseca de. II. Título.

UFPB/CCAEE

CDU 398.8:37

TERMO DE APROVAÇÃO

JOAN SAULO RAMOS DO MONTE

**DA ANCESTRALIDADE, DA ORALIDADE E DA PERFORMANCE PRESENTES
NO COCO DE RODA E NA CIRANDA DE ODETE DE PILAR: UM CAMINHO
PARA O ESTUDO DA LITERATURA BRASILEIRA NO ENSINO FUNDAMENTAL**

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Paraíba – UFPB, no Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas
Orientador – PROFLETRAS/UFPB



Prof.ª Dr.ª Moama Lorena de Lacerda Marques
Avaliador(a) Interno(a) – PROFLETRAS/UFPB



Prof.ª Dr.ª Amanda Freitas Ramalho
Examinador(a) Externo(a)

Mamanguape-PB
Julho/2023

RESUMO

A cultura popular, enquanto conjunto de saberes instituídos e frutos da interação entre indivíduos, configura um aglomerado de elementos que atua na composição da sociedade. O coco de roda e a ciranda são manifestações culturais que permitem a participação dos brincantes de forma ativa, seja cantando ou dançando. É nesse contexto que Odete de Pilar, enquanto mestra da cultura popular se destaca, visto que é dona de uma voz que promove a valorização do coco e da ciranda na Paraíba, à medida que contribui para manutenção das heranças culturais, bem como das tradições populares e das vozes ancestrais tendo em vista as performances como meio de promoção da unidade comum. Desde 1992 que os cocos e cirandas de Odete encantam as pessoas que os escutam. Residente na zona rural de Pilar-PB, Odete passou a se destacar no cenário artístico-cultural paraibano a partir de 1992, após os registros e memórias da cultura popular realizados por Ignez Ayala e Marcos Ayala (1992 - 2000). Dona de uma voz inconfundível, Odete tem influenciado diversos artistas com suas composições. A partir disso, surgiu a necessidade de estudar a voz-mulher de Odete enquanto difusora de sua arte. Destarte, enxergamos a necessidade de realizarmos uma análise acerca da influência do coco de roda e da ciranda para o desenvolvimento das habilidades quanto ao ensino de literatura brasileira em sala de aula, possibilitando o contato do discentes com a literatura popular em atendimento ao que preceitua a Lei 10.639/03 e ao Dia Nacional das Tradições de Raízes de Matrizes Africanas e Nações do Candomblé. A pesquisa teve como participantes os discentes do 7º ano do Ensino Fundamental da Escola Estadual Maria Alves de Brito, da cidade de Pilar-PB, e foi dotada de uma abordagem qualitativa de cunho intervencionista que propiciou o trabalho com o coco de roda e a ciranda em sala de aula enquanto manifestação culturais através do uso de sequências didáticas e oficinas pedagógicas. Ademais, como base metodológica utilizada no trabalho utilizamos a pesquisa de cunho etnográfico compreendendo os anos de 2019 a 2023, com uso de observação participante, registros audiovisuais e entrevistas informais. Para fundamentarmos nossa pesquisa, levamos em conta as contribuições de Andrade (1984), Ayala (2015), Bortoni-Ricardo (2008), Paviani & Fontana (2009), Zumthor (1993 - 2008), Fanon (2008), Hall (1997-2006), entre outros. Os resultados obtidos evidenciaram que a ciranda e o coco de roda, no âmbito da literatura e cultura popular, constituem elementos performáticos que através do corpo e da voz são dotados de competência de materialização da percepção e despertar do pertencimento e valorização das culturas de tradições orais, contribuindo assim como ferramentas de evidência da ancestralidade e facilitadores da promoção de interações sociais colaborativas auxiliadas pela música, dança, espaço-tempo, *dasein* e performance, constituindo assim produtos artístico-literários importantes quanto ao ensino de literatura e rompimento com a colonialidade do saber e do poder, pois contribuem para o distanciamento do pensamento eurocêntrico universalizado para dar vez às vozes e conhecimentos que foram inferiorizados, deturpados e apagados pela história.

Palavras-chave: Coco de roda. Ciranda. Odete de Pilar. Literatura Popular. Ensino Fundamental.

ABSTRACT

Popular culture, as a set of instituted knowledge and the result of interaction between individuals, configures a cluster of elements that act in the composition of society. The coco de roda and the ciranda are cultural manifestations that allow the active participation of the players, whether singing or dancing. It is in this context that Odete de Pilar, as a teacher of popular culture, stands out, as she owns a voice that promotes the appreciation of coconut and ciranda in Paraíba, as she contributes to the maintenance of cultural heritage, as well as popular traditions. and ancestral voices with a view to performances as a means of promoting common unity. Since 1992, Odete's cocos and cirandas have enchanted the people who listen to them. Living in the rural area of Pilar-PB, Odete began to stand out in the artistic and cultural scene of Paraíba from 1992 onwards, after the records and memories of popular culture made by Ignez Ayala and Marcos Ayala (1992 - 2000). Owner of an unmistakable voice, Odete has influenced several artists with her compositions. From that, the need arose to study Odete's woman-voice as a diffuser of her art. Thus, we see the need to carry out an analysis about the influence of coco de roda and ciranda for the development of skills regarding the teaching of Brazilian literature in the classroom, allowing the contact of students with popular literature in compliance with what prescribes the Law 10.639/03 and the National Day of Traditions of Roots of African Matrices and Nations of Candomblé. The research had as participants the students of the 7th year of Elementary School of the Maria Alves de Brito State School, in the city of Pilar-PB, and it was endowed with a qualitative approach of interventionist nature that propitiated the work with the coco de roda and the ciranda. in the classroom as a cultural manifestation through the use of didactic sequences and pedagogical workshops. In addition, as a methodological basis used in the work, we used ethnographic research covering the years 2019 to 2023, using participant observation, audiovisual recordings and informal interviews. To base our research, we take into account the contributions of Andrade (1984), Ayala (2015), Bortoni-Ricardo (2008), Paviani & Fontana (2009), Zumthor (1993 - 2008), Fanon (2008), Hall (1997 -2006), among others. The results obtained showed that the ciranda and the coco de roda, in the context of literature and popular culture, constitute performative elements that, through the body and voice, are endowed with the competence of materializing perception and awakening the belonging and appreciation of cultures of oral traditions. , thus contributing as tools for revealing ancestry and facilitating the promotion of collaborative social interactions aided by music, dance, space-time, dasein and performance, thus constituting important artistic-literary products regarding the teaching of literature and breaking with the coloniality of knowledge and power, as they contribute to distancing from universalized Eurocentric thinking to give way to voices and knowledge that have been made inferior, distorted and erased by history.

Keywords: Coconut wheel. Ciranda. Odete de Pilar. popular Literature. Elementary School. Performance.

DEDICATÓRIA

Os momentos de criticidade vividos nos últimos tempos, sobretudo ao iniciar o curso de forma atípica em razão dos efeitos da pandemia de coronavírus, não foram fáceis. O isolamento social, a perda de pessoas próximas, além das reconfigurações de relações interpessoais contribuíram significativamente para o surgimento de entraves expressivos e dores absurdas, praticamente impossíveis de superar. Contudo, aprendi nesta pesquisa que Cultura Popular é sinônimo de (r)existência (assim mesmo com x), é luta e domínio da arte de exercer a resiliência na esperança de dias melhores. Portanto, dedico este trabalho, primeiramente à Mestra Odete, com quem aprendo todos os dias e em seguida àqueles que, infelizmente, não estão mais aqui fisicamente, mas encontram-se guardados em meu coração: minha sogra, Josefa Glória (*in memoriam*) e meu sobrinho, Mateus (*in memoriam*). Saravá nossas forças!

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais (Lúcia e José), exímios mestres pelo seu amor indubitável, incondicional, sempre presentes em minha vida como referências genuínas e inatingíveis.

Agradeço aos meus irmãos, Jonas e Jônatas, pelos debates e por me despertarem a conceber o conhecimento como instrumento de obtenção de uma educação libertadora e que forma homens que sempre questionam.

Às minhas irmãs, Adriana, Andréa, Denize e Rosa, por estarem sempre nas arquibancadas da vida torcendo por mim.

À Rosélia, minha esposa, por ser complacente e compreensiva diante das ausências em prol do árduo dever de cumprir as etapas da pesquisa reunindo fatos, informações, histórias e memórias para ser compartilhado em forma de conhecimento.

Aos meus filhos, minhas luzes, pontos de força, materializações do amor, Lavínia, Saulo César, Lorena e Lorenzo, por encorajar-me sempre e pela oportunidade de aprender a ser pai.

À Odete de Pilar, patrimônio cultural vivo, espetáculo da arte, tradição, ancestralidade, performance e voz, pelo acolhimento afável de sempre.

À professora Doutora Moama Lorena, pelo redirecionamento quanto à proposta de pesquisa a ser executada no curso do Mestrado Profissional em Letras.

Ao Professor Doutor Sávio Roberto, meu orientador, pela paciência, dedicação, humildade e orientações essenciais para a concretização desta pesquisa.

Às minhas amigas, Fabiana Lira e Adriana que sempre transmitiram confiança e emanaram boas energias em momentos fundamentais.

À Alessandra Leão pelas contribuições generosas.

Aos amigos, Rivaldo e Rogério, pelo apoio e debates que me instigaram a ir além.

Por fim, agradeço ao PROFLETRAS e à Universidade Federal da Paraíba, por tudo o que sou.

“O imperialismo abandona por toda a parte germes de podridão que temos implacavelmente de descobrir e extirpar de nossas terras e de nosso cérebro.”

(FRANTZ FANON, 1968, p. 211)

LISTA DE SIGLAS

BDTD – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações

BNCC – Base Nacional Comum Curricular

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior

CCAIE - Centro de Ciências Aplicadas em Educação

EF – Ensino Fundamental

EMAB – Escola Estadual Maria Alves de Brito

FUNESC – Fundação Espaço Cultural

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IDEB – Índice de Desenvolvimento da Educação Básica

PPP – Projeto Político Pedagógico

PROFLETRAS – Programa de Mestrado Profissional em Letras

TALE – Termo de Assentimento Livre Esclarecido

TCLE – Termo de Consentimento Livre Esclarecido

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

SUMÁRIO

1 Considerações Iniciais	8
2. A ciranda, o coco de roda e as performances paraibanas	16
2.1. A ciranda enquanto arte popular	16
2.2. A ciranda nos periódicos.....	27
3. As manifestações do coco de roda na Paraíba: heranças culturais, arte popular e vozes	32
3.1. Mestra Teca de Cabedelo	37
3.2. Mestra Vó Mera.....	39
3.3. Mestra Penha Cirandeira.....	41
3.4. Mestra Edite	43
3.5. Mestra Ana do Guruji.....	45
4. Odete de Pilar: uma voz de mulher nas rodas de coco e de ciranda.....	49
4.1. O lugar de fala de Odete de Pilar	49
4.2. A ciranda e o coco de roda por Odete de Pilar	64
5. Voz, performance e tradição cultural nas rodas de ciranda e coco de Odete de Pilar	70
5.1. Voz.....	70
5.2. Performance.....	76
5.3. Tradição Cultural	83
6. Metodologia.....	93
6.1 Tipo de pesquisa.....	94
6.2. Trabalho de campo.....	101
6.3. Participantes da pesquisa	102
6.4. Local da pesquisa.....	103
6.6. Instrumentos / Procedimentos de geração de dados	107
6.6.1. Revisão Bibliográfica	107
6.6.2. Observação participante.....	108
6.6.3. As Oficinas Pedagógicas	109
6.7. Análise dos dados	111
6.8. Riscos e benefícios	113
7. Proposta didática e pedagógica.....	114
7.1. Quadro Descritivo das Ações Interventivas	116
8. Caderno Pedagógico: uma ferramenta didática.....	119
9. Discussão dos Dados Obtidos	121

9.1. Relato e discussão da Oficina 1.....	121
9.2. Relato e discussão da Oficina 2.....	128
9.3. Relato e discussão da Oficina 3.....	133
9.4. Relato e discussão da Oficina 4.....	136
9.5. Relato e discussão da Oficina 5.....	142
9.6. Relato e discussão da Oficina 6.....	144
10. Considerações Finais	148
REFERÊNCIAS	153
APÊNDICE A - Carta de anuência para autorização de pesquisa	158
APÊNDICE B - Termo de Assentimento Livre e Esclarecido.....	160
APÊNDICE C – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE.....	164
APÊNDICE D – Termo de Confidencialidade e Sigilo	167
APÊNDICE E – Parecer Consubstanciado	169
APÊNDICE F – Caderno Pedagógico.....	176
APÊNDICE G – Questionário do Professor.....	177
APÊNDICE H – Poema de Conceição Evaristo.....	178
APÊNDICE I – Patativa do Assaré	179

1 Considerações Iniciais

O coco de roda e a ciranda enquanto arte popular configura uma herança cultural que atravessou gerações, mas que têm sofrido drasticamente um processo de apagamento e desvalorização muito expressivos nos últimos tempos, sobretudo em razão da descontinuidade de práticas festivas e culturais em prol desses produtos artísticos nas comunidades, atividades estas que foram as responsáveis por tornarem conhecidas as qualidades artísticas e poéticas de diversos mestres e mestras da cultura popular ao longo do tempo.

A Paraíba constitui um território rico no que toca à arte de canto e dança do coco e da ciranda. Muitos mestres e mestras podem ser encontradas em lugares diferentes do Estado, inclusive em regiões interioranas. Neste sentido, vale salientar que no caso dos cocos há muitas variações. No livro intitulado *Os Cocos*, Mário de Andrade abordou a dificuldade de nomear com exatidão algumas vertentes de cocos cantados por alguns mestres. Pois, o coco dá nome para muita coisa diferente e pelo emprego popular da palavra em si há dificuldade de sabermos o que é coco de maneira exata. Trata-se de algo que ocorre de forma similar com outras vertentes, tais como moda, samba, maxixe, catira, tango, cateretê, martelo, embolada etc. Destarte, o fato de o coco também ser utilizado com um sentido vago chega a se confundir com toada e moda, por exemplo, o que faz com que muitas toadas sejam consideradas cocos (ANDRADE, 1984).

Na cidade de Pilar-PB, o coco que tem se destacado tem sido o coco de roda. Diferente do coco de embolada que possui outros aspectos métricos, rítmicos e temáticos e no qual os emboladores ou coquistas apresentam-se para o público dissociados da dança e promovendo desafio à medida que improvisam seus versos utilizando-se de instrumentos percussivos, tais como pandeiro ou o ganzá para fazer marcação rítmica, o coco de roda está mais associado à dança e não se centram na disputa que almeja a preferência do público que assiste. Até mesmo porque não há presença neste tipo de coco, da ironia e do grotesco, elementos inerentes aos cocos de embolada, por sua vez acompanhados por pandeiro.

Nos cocos dançados predomina o coletivo: para que haja a dança é preciso gente para (a)tirar os cocos e para responder dentro da roda de dançadores, gente que toque os instrumentos, gente que saiba os passos que caracterizam a dança e esteja disposta a entrar na roda. (AYALA, 2015, p. 31)

Neste sentido, percebemos o quanto a coletividade é importante, assim como acontece com a ciranda, outra manifestação da cultura popular paraibana que assim como o coco de roda constitui forma de manifestação artístico-cultural muito presente nas comunidades. Geralmente, as festividades iniciam-se com a ciranda e depois da meia-noite os cocos passam a ser cantados. Para Ayala (2015), o fato de os cocos estarem ocultos em outra dança (a ciranda) possibilita considerar que em alguma época a brincadeira do coco pode ter sido reprimida e ao serem incutidos em outra dança, estariam os cocos a driblar a repressão ou discriminação, recurso parecido com o utilizado pelos rituais afro-brasileiros que se desenvolveram sob a fachada do catolicismo.

Tanto o coco de roda quanto a ciranda, enquanto manifestações artísticas e culturais passaram por um processo de desmonte e desvalorização ao longo dos últimos anos, e dessa forma tais produtos culturais praticamente sumiram das comunidades rurais cedendo lugar a outros tipos de canções frutos da pós modernidade, o que inclusive estimulou um sentimento de vergonha para com as raízes ancestrais agora encontradas apenas nas memórias de pessoas mais velhas que, presas a um passado não muito distante, evidenciam como aconteciam as festividades que antes enchiam os adros das casas de pessoas a pontos de romperem noites com cantos e danças que moveram gerações.

Na sequência, proponho-me a apresentar as questões que justificam a realização do presente estudo, como maneira de expressar os estímulos de cunho pessoal, profissional e acadêmico para a realização deste trabalho científico.

Como ex-aluno de escola do campo, que antes era mais conhecida na minha região como grupo escolar, tive a minha infância e vida escolar marcadas por uma série de dificuldades no que se refere à aceitação e ressignificação cultural, bem como valorização das minhas raízes ancestrais. Dessa forma, não por escolha, mas por imposição dos professores que tive, sempre fui induzido a estabelecer contato com

cantigas de cunho religiosos como forma de introdução às práticas escolares diárias, o que me provocava estranhamento, haja vista que nasci e passei parte de minha infância na capital de Pernambuco e estabeleci contato com os toques e ritmos dos maracatus, caboclinhos, dentre outras manifestações culturais que de certa maneira se tornaram familiares para mim.

A chegada da minha família ao município de Pilar-PB para estabelecer residência fixa no ano de 1994 trouxe muitas mudanças uma vez que sofremos muito com o preconceito linguístico e cultural proveniente dos habitantes locais que externaram seus descontentamentos com nossas formas de falar e se vestir, sobretudo.

A minha chegada ao ensino fundamental II, como não podia ser diferente para uma criança de 12 anos de idade, além de uma mudança drástica no que toca a forma de lidar com as disciplinas da grade curricular, bem como com os professores que passaram a ser vários também me deixou eventos marcantes, dentre os quais a “sentença” preconceituosa lançada por minha professora de língua portuguesa, da época, que afirmou que eu iria “dar trabalho à polícia” por ser negrinho.

Repetir a antiga 5ª série, enxergar a disciplina que escolhi com amor para ser instrumento do meu trabalho como ameaça, eu, um corpo negro e pobre em um país em que o preconceito é tão difundido, ora de forma velada, ora de forma latente, tão nu e cru, por muito tempo constituíram traumas muito dolorosos que deixaram cicatrizes imensas e certamente contribuíram para que houvesse a minha identificação com alunos que, em situações análogas às quais vivenciei um dia, estão, hodiernamente, na condição de meus discentes e assinalam a importância do meu papel enquanto docente em uma escola pública situada no campo.

É embalado por esse sentimento que pude reconhecer-me em outras vozes e corpos que ao formar uma tecitura vasta e farta ganharam volume, vez e voz, seja através dos cocos, seja através das cirandas por meio das quais chegaram aos meus ouvidos evidenciando vivências e escrevivências capazes de estabelecer conexões ímpares ao evidenciar que, de alguma forma, pertencemos a um só corpo.

Odete Josefa da Conceição Souza, Odete de Pilar, mulher negra, analfabeta, pobre, mãe de 20 filhos, residente no sítio Lagoa do Gonçalo, zona rural do município

de Pilar-PB, representa essa voz que me arrebatou através dos seus cantos criados a partir de sua experiência de vida. Cirandeira por excelência, coquista por devoção, passou a estabelecer contato com o coco e a ciranda ainda criança a partir do contato com o pai, mestre José Brito, com o qual andava por comunidades vizinhas animando as noites de várias famílias como maneira de obter o sustento complementar para garantir a sobrevivência familiar aliada à prática da agricultura de subsistência.

Os cocos e as cirandas de Odete de Pilar geralmente provocam um grande efeito em quem os conhece. Os primeiros registros digitais da voz de Odete de Pilar, como ficou conhecida, datam da década de 1990 e só foi possível graças a uma pesquisa realizada pelos pesquisadores Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala que originou posteriormente um trabalho acadêmico muito vasto e, portanto, riquíssimo intitulado Cocos: alegria e devoção.

No ano de 2008 o Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo se dirigiu ao Sítio Lagoa do Gonçalo, zona rural de Pilar-PB, onde Odete reside e através de inúmeros encontros gravaram várias cirandas e cocos criados por Odete, seu irmão José Manoel e seu primo, Antônio Messias. Odete e José Manoel selecionaram o repertório que deu origem ao CD "SERENA SERENÁ - Cocos e Cirandas de Odete". Além dos registros fonográficos realizados no sítio, outros fonogramas, gravados na capital paraibana, João Pessoa, também foram inseridos no disco. O disco contou com o patrocínio do Programa BNB de Cultura, Edição 200.

Passei a conhecer Odete de Pilar a partir do contato com Alessandra Leão que ao produzir o EP intitulado Aço (2015) solicitou-me que promovesse o encontro dela com Odete para a gravação de uma canção feita especialmente para Odete cantar e denominada de Corpo de Lã. A partir desse momento, passei a conhecer uma canção de autoria da própria Alessandra em homenagem a Odete. Ao ouvir, fiquei encantado e ao mesmo tempo entristecido por tê-la descoberto tão tardiamente e por ela não ter o reconhecimento merecido enquanto artista da cultura popular e patrimônio cultural vivo residente na cidade de Pilar, tão conhecida por ser berço de José Lins do Rego, mas que também acolheu personalidade tão ilustres quanto ele, a exemplo da própria Odete e do poeta repentista Manuel Xudu.

Enquanto professor de uma escola da rede privada à época, levei as criações de Odete de Pilar para a sala de aula como forma de estudar e difundir sua arte para

o público discente, destacando a poética de suas composições aliadas às suas experiências de vida como fonte de suas criações artísticas que se tornaram tão conhecidas na região e em outros locais.

Atualmente lecionando em uma escola pública estadual situada no campo, percebi de forma nítida a resistência quanto ao reconhecimento dos mestres e mestras da cultura popular enquanto artistas. É como se valessem menos em razão de produzirem um saber artístico e cultural que já não está mais tão em evidência e que não aparece tão constantemente nas mídias, sobretudo nas redes sociais que tem direcionado e teleguiado cada vez mais o gosto das pessoas.

No próprio lugar onde a escola está situada há por parte dos discentes uma espécie de rejeição por considerarem o coco e a ciranda canções sem valor por serem consideradas uma prática “antiga” ou que é alvo de preconceito em razão de também possuírem raízes africanas. Isso tem provocado inclusive risos em alguns alunos por acharem as cantigas engraçadas, principalmente devido às variantes linguísticas presentes nas performances das letras executadas.

Nesse contexto, tendo em vista que os valores e heranças culturais típicas da região em que a escola está situada perde lugar para outras vertentes que pouco ou nada têm a contribuir quanto às práticas de leitura e escrita, despertou-me a curiosidade de identificar qual papel a escola, enquanto instituição social, atribui à cultura popular, em especial à ciranda e ao coco de roda enquanto canção da literatura popular e manifestações artísticas dotadas de poética e elementos estéticos capazes de contribuir significativamente para o aprimoramento do ensino de literatura.

No que se refere ao termo canção, acatamos as definições propostas por Luiz Tatit, cantor, compositor e professor titular do Departamento de Linguística da USP. Pois, mesmo que a combinação entre letra, melodia e harmonia não sejam recentes, visto que no Brasil a canção teve sua gênese em 1920, após a invenção do gravador, há de considerarmos o que de fato faz uma música ser entendida como canção.

Outrossim, segundo Luiz Tatit (2007), a letra e a melodia devem transmitir a mesma mensagem, assim como ocorriam na época em que as primeiras canções surgiram, passando recados de cunho amoroso, exaltativos e até mesmo broncas. Neste sentido, a canção difere da música ou da poesia, visto que não adianta fazer

poesia se ela não for para ser dita, pois assim ela não se torna canção. Ademais, se tivermos uma música por mais elaborada que seja, se ela não suscitar uma letra, for desprovida de entonação, também não poderá ser considerada uma canção. Isso explica o motivo pelo qual o termo cancionista é aplicado aos que não são músicos profissionais, porém sabem compor canções.

Tendo em vista o fato de que Odete de Pilar cria suas letras e músicas a partir de sua experiência de vida, bem como contexto do que Conceição Evaristo vai denominar de escrevivência, é importante destacar que os registros característicos da linguagem oral presentes em sua obra contribui para a materialização de uma melodia bem marcada por influência significativa do ritmo e da letra da canção, de modo que há um estabelecimento direto entre as vogais e as consoantes.

Luiz Tatit (2007) evidencia que temos naturalmente uma música na fala pelo fato de haver vogais nela. Independente do fato de durarem mais ou menos tempo, são as vogais que atuam como fatores determinantes da altura e do som, haja vista que elas afinam. Por outro lado, as consoantes representam o corte ou interrupção, tanto da vogal quanto do sentimentalismo da canção suscitados por elas (vogais). É por isso que:

Quando a canção é romântica, as vogais duram mais, justamente para você sentir a vibração de cada nota que o cantor está cantando. Uma canção mais rítmica não precisa alongar tanto as vogais, ela quer provocar estímulos de dança. (TATIT, 2003, p. 08)

Dessa maneira, se em uma música tiver muitas vogais, como efeito, teremos a sensação de que há uma procura, bem como uma distância considerável entre o objeto e o sujeito, o que denota a simbolização da perda, ausência, o que configura um dos temas mais comuns nas músicas de cunho amoroso. Entretanto, no que se refere às músicas mais aceleradas, sem presença de vogais longas, há condensação dos trajetos e conseqüentemente não há ausência, tampouco necessidade de algo. É por isso que as canções de ritmo acelerado transmitem a sensação de felicidade e alegria (TATIT, 2007).

A partir dessas percepções naturais da gramática rítmico-melódica, podemos constatar também a presença menos explícita, mas não menos importante, da linguagem oral em toda canção popular.

As mesmas consoantes que se transformam em ataques rítmicos e que, juntamente com os acentos vocálicos, contribuem para engendrar o gênero musical da canção, essas mesmas consoantes recortam a sonoridade da voz tornando-a inteligível e traduzindo-a nas oposições fonológicas e morfológicas que possibilitam, em outro nível, a apreensão de frases e de funções narrativas (sujeito/objeto, destinador/destinatário, persuasão/interpretação, etc.). Daqui surge o conteúdo linguístico conhecido como o tema da canção.

As mesmas vogais que estabilizam a curva melódica numa sonoridade contínua, representando fisicamente as tensões emotivas, constituem a base para as inflexões entoativas da fala. O mesmo percurso melódico que registra a tensão passional acusa, simultaneamente, uma tensão própria do discurso oral: ascendência, suspensão e descendência (distensão) dos tonemas. (TATIT, 2003, p. 08)

Compreendendo os tonemas enquanto terminações melódicas das frases enunciativas e com base no exposto, podemos afirmar, segundo a compreensão de Tatit (2007), que a fala é elemento e atuante no mesmo campo sonoro em que se situa a gramática do ritmo que, por sua vez, fundando os gêneros, de forma que a gramática da frequência é responsável pela fundação da tonalidade. Sendo assim, devemos conceber a presença da fala enquanto introdução material do timbre vocal que evidencia um estilo personalístico no cerce da canção. Desse modo, caso o ouvinte chegue a apreender o gesto entonativo da fala, localizado no fundo da melodia que é produzida pela voz, passar assim ter um entendimento significativamente maior do que sente à medida que ouve um canto.

À luz do que está supracitado, teriam o coco de roda e a ciranda o poder de exercer influência no processo formativo dos discentes enquanto leitores críticos? Qual a função das letras de canção na escola e como os discentes reagem às letras de coco e ciranda? Pode-se inferir que as letras de coco e de ciranda contribuem para a resolução dos problemas ligados à competência leitora para compreensão e interpretação de letras mais elaboradas artisticamente? Como o professor pode propiciar situações de ensino e aprendizagem utilizando o gênero textual letra de canção, principalmente o coco de roda e a ciranda em sala de aula?

Tais questionamentos resultaram de uma série de inquietações oriundas de uma realidade insatisfatória e que precisou ser transfigurada visando a valorização da Cultura Popular enquanto produto artístico e cultural que deve ser ressignificado e

difundido enquanto arte de expressão dotada de potencialidades e desprovidas de abordagens preconceituosas ou estereotipadas.

Nessa condição, passamos a observar como a cultura popular tem sido abordada na e pela escola e de que maneira ocorre a relação entre os saberes sistematizados e o conhecimento de mundo inerente a cada estudante, bem como à comunidade as quais pertencem. É de extrema importância a valorização da cultura tradicional dos ancestrais das comunidades as quais os alunos pertencem, visto que é a partir das práticas culturais, visitas a pessoas, museus etc. que se evitará o esquecimento e desvalorização das tradições culturais.

A preservação cultural permite a construção de identidades, visto que é por meio da cultura que conseguimos construir nossa personalidade a ponto de promovermos a articulação com as vertentes sociais e políticas, de modo que haja delineamento do corpo coletivo no qual estamos inseridos. A cultura garante a valorização da memória e possibilita a noção de pertencimento étnico, territorial e religioso, sendo, portanto, uma arma poderosa contra as constantes estratégias de memoricídio.

O memoricídio, segundo Constância Lima Duarte (2020) configura o apagamento e exclusão das mulheres do cânone literário ocidental. Através de tal ação excludente, segundo a pesquisadora, as escritoras da história e da literatura foram invisibilizadas, haja vista o objetivo de silenciá-las, por meio da ocultação de suas produções intelectuais.

A cultura é formada por um conjunto de saberes, fazeres, normas, restrições, estratégias, ideias, valores, mitos que são passados de geração em geração, que é também reproduzido em cada indivíduo e possui poder de controlar a existência da sociedade e manter a complexidade tanto psicológica quanto social. Sendo assim, pode-se afirmar que não há sociedade humana, arcaica ou moderna sem cultura. Porém, cada cultura é singular. Dessa maneira, sempre existirá cultura nas culturas, todavia, a cultura só existe apenas e através das culturas (MORIN, 2001).

A partir do exposto, percebemos que a inserção da cultura popular em sala de aula configura um tema demasiadamente importante e que não deve ser negado o debate, trabalho e difusão. Os discentes necessitam do conhecimento da diversidade cultural que o país apresenta e neste sentido devem aprender a valorizar as heranças culturais do seu povo de modo que haja o fortalecimento e valorização da cultura local

de forma que apresente resistência e consciência crítica em relação às estratégias para unificação de uma cultura de massa imposta pelos meios de comunicação de modo geral, sobretudo arraigadas em preconceitos e estereótipos distintos que marginalizam as tradições culturais que contribuem para o delineamento da pluralidade cultural do país.

2. A ciranda, o coco de roda e as performances paraibanas

2.1. A ciranda enquanto arte popular

O estudo a respeito da ciranda enquanto manifestação artística e cultural ainda é escasso, principalmente se relacionada ao contexto da sala de aula, sobretudo no que se refere às aulas de língua portuguesa. Jaime Diniz, musicólogo pernambucano de origem é o autor de uma obra considerada pioneira no estado de Pernambuco, de acordo com Callender (2013).

Em suas classificações e inferências, Jaime Diniz (1960) considerou a ciranda como sendo uma roda composta por adultos, ainda que dela as crianças também participem, que tem suas raízes em Portugal, mas que depois de ter chegado ao Brasil no século XVIII ganhou força expressiva em Pernambuco e também na Mata Norte, além do litoral.

Ainda que obras a respeito da ciranda em si sejam poucas, fato inegável é o de que do ponto de vista categórico coube-lhe o papel de se tornar uma expressão popular muito praticada pelos pescadores de mangue, de mar, trabalhadores do campo, da construção civil, etc. (DINIZ, 1960).

Dançada o ano inteiro, exceto nos dias de cunho religioso, do ponto de vista historiográfico, inicialmente as danças de roda, em seus princípios encontravam-se limitadas a acontecerem, geralmente, em esquinas e praias. Em meados dos anos 50 a ciranda era muito frequente do litoral pernambucano, até os vales do Capibaribe-mirim, bem como Tracunhaém, sendo vista inclusive em Nazaré da Mata e Timbaúba (BENJAMIM, 1989).

No que se refere aos espaços em que as rodas de ciranda ocorriam, Diniz (1960, p.21-23) assevera que:

A não ser em caso de chuva em que pode se realizar dentro de casa, o local de regra da ciranda é o terreiro. É a “ponta de rua” exposta à escuridão (...) dado a observar por onde andamos, encimado num mastro um único candieiro (ou um “carboreto”) (...) se planta no meio do terreiro, se encarrega de iluminar o curioso local destinado às danças dos cirandeiros (...) no centro da roda está a figura principal “Mestre Cirandeiro” ou simplesmente “Mestre” (...) junto à figura principal encontram-se alguns apreciadores dos cantos e os músicos: tocadores de Bombo (ou Zabumba), de Caixa (...) e de Minêro (sic) ou Ganzá como é conhecido também (DINIZ, 1960, p. 21-23).

As pessoas costumam chamar o conjunto instrumental da ciranda de terno, todavia os instrumentos utilizados são superiores a três, haja vista que além de bombo, da caixa e do mineiro, há também a utilização de molhos, panderola, agbê, bem como outros instrumentos de efeito (caso da ciranda de Odete de Pilar). Ademais, há ocorrências do uso de instrumentos de sopro, tais como saxofone, clarinete, trombone e inclusive sanfona, assim como acontece na ciranda de Lia de Itamaracá, por exemplo. (DINIZ, 1960).

Dessarte, o interesse cada vez mais crescente desse grupo fez com que as cirandas ganhassem mais espaços para além das pontas de rua e praias, dessa forma passou acontecer em outros espaços das cidades de modo que atraiu também os pontos turísticos do Recife.

Assim sendo, salões clubes sociais, bem como também restaurantes, residências e em outros ambientes acabaram transfigurando a ciranda. No que se refere à manifestação do cantar e do dançar é importante evidenciar que Diniz já observava certo pensamento no que se refere às modificações ocorridas na ciranda ao longo do tempo. Neste contexto, ele denominou de ciranda desvirtuada ou descaracterizada e tais adjetivos justifica-se pelo fato de as cirandas possuírem elementos que eram distintos dos considerados grupos tradicionais ou de raiz.

Essas ocorrências contribuíram para a divisão de opiniões, uma vez que alguns pesquisadores defendiam a premissa de que era preciso buscar as raízes regionais e dessa forma, tais transfigurações ou variações impediam a obtenção de um sólido e

claro conceito de pernambucanidade, pois era necessário que a cultura se mostrasse imutável de modo que se define de forma sólida e Clara tanto as identidades quanto os lugares sociais.

No que se refere a esse contexto, para Callender (2013), a invenção de uma nova tradição estava relacionada ao momento da história social, assim como também urbana que a cidade de Recife estava enfrentando, pois tratava-se de um período de muitas redefinições econômicas bem como de ordens políticas e sociais pelo qual o nordeste e a capital de Pernambuco estavam justamente atravessando.

No final do século XIX e início do século XX o Recife vivenciou uma gama de transformações políticas, econômicas e sociais que configuraram, nas décadas seguintes, outra cidade, introduzindo modificações em suas formas materiais, nas maneiras de sentir, viver e retratar a capital pernambucana. Diante da “nova ordem” alguns intelectuais, em prosa e verso, nutriram a sensação de perda e exílio, buscando refúgio no passado, negando o presente que então se apresentava.

As danças na ciranda e certas inovações coreográficas, quanto a sua execução, formas de dançar que alguns cirandeiros efetuavam, além dos seus deslocamentos para se apresentar em espaços não abertos, tais como restaurantes, bares localizados nos centros urbanos acabaram causando certo estranhamento, pois a partir desse período, até as letras das composições fazem uma certa alusão às músicas que eram cantadas nas rádios. Em suma, todo o conjunto de renovação passou a ser enxergada como fatores que extraíam da ciranda a sua autenticidade no que se refere a uma prática cultural tradicional. Destarte, surge um conceito de ciranda colada que de acordo com Diniz (1960) contribuiria para que diversos espaços e grupos se desvirtuassem, perdendo assim a sua essência e a sua tradição característica.

Se por um lado a tradição estaria se perdendo, por outro ocorreu uma certa ampliação no que toca ao público participante, uma vez que a ciranda passou a ter maior visibilidade sobretudo nos idos dos anos 60 e 70, estimulado pelo contexto de discussões e pesquisas provenientes do movimento de cultura popular e do movimento armorial na capital de Pernambuco. Esses movimentos objetivavam aproximar o povo e sua cultura da nomeada cultura erudita.

A partir de todo o conjunto de mudanças provocadas, bem como das variações que a ciranda passou a apresentar, conforme Callender, em 27 de outubro de 1971 a revista *Veja*, ao construir matéria sobre opções de lazer de pessoas que antes frequentam os locais mais refinados, apontou que a ciranda passou a perder sua simplicidade folclórica ganhando adeptos até então inesperados, na oportunidade citou a ciranda de dona Duda como a segunda ciranda mais tradicional e uma das mais concorridas de Pernambuco. Além disso, destacou com ar de surpresa que as pessoas estavam trocando as boates de Boa Viagem pela Ciranda do Janga que possuía naquele momento prestígio social típicos de pescadores dotados de roupas pobres e desprovidos de dinheiro. Chama atenção a contradição no que toca a estética dos participantes, além do nível social.

O curioso, de acordo com os floristas é que a ciranda, enquanto prática cultural pertencente aos populares, a exemplo da década de 1970 passou a ser frequentada por outros segmentos da sociedade e desta feita todo sentido de pertencimento que ela possuía para com determinado grupo de pessoas foi rompido.

A afirmação supracitada está relacionada à ideia de povo que o colocava como sendo o principal guardião de uma cultura entendida como originariamente pura e tratada pelo folclore como sendo a cultura popular.

Para Benjamim (1989), a ideia de que a manifestação da Ciranda era um meio de divertimento popular, ou seja, uma prática original, pura, do cotidiano das pessoas simples acabou provocando uma discussão muito acalorada entre os estudiosos, visto que as rodas de adultos passaram a acontecer em outros lugares, sobretudo locais fechados de modo que diversas mudanças foram acontecendo de forma gradativa e fez com que a ciranda passasse a ser um meio de diversão de outros segmentos sociais, uma vez que passou a ter como adeptos não só veranistas, mas também turistas de classes sociais mais elevadas. Em outras palavras, a ciranda passou a ser a dança da moda.

Outrossim, classificada como dança democrática, de modo que não há espaço para preconceito, ou rejeição por idade, sexo, cor ou condição social, de forma contraditória, à medida que outro grupo social passou a participar da ciranda, tal efeito foi considerado negativo e, portanto, prejudicial a esta vertente enquanto manifestação de cultura popular que tem no povo o guardião.

Em outras palavras, a partir do momento em que a classe média passou a considerar interessante dançar ciranda, de certa forma, incomodou a imagem da ciranda enquanto manifestação ao ar livre com participação ilimitada de pessoas e onde o mestre cirandeiro tinha um valor simbólico, haja vista sua inspiração no que toca à condição da roda quanto ao início e ao término.

Segundo alguns estudos, a cultura popular ia pouco a pouco perdendo seus traços “característicos”, para usar a terminologia dos intelectuais. Nesse sentido, era fato que não apenas a ciranda, mas diversas práticas culturais tendiam ao desaparecimento, diante das mudanças que o progresso, a urbanização, a cultura de massa, a intervenção dos órgãos de turismo, entre outros, acarretavam nas práticas culturais em Pernambuco nos anos 70. Essas narrativas se configuraram como suposto risco iminente e apocalíptico de desaparecimento das manifestações populares, motivando ações institucionais na missão de proteger a então considerada ameaçada cultura popular, redimindo-a a uma dimensão de permanência (CALLENDER, 2013, p. 120)

No que se refere à sua origem e tradição, é importante evidenciar o que Diniz (1960) assevera que tanto em Portugal quanto no Brasil os musicólogos mantiveram-se restritos quanto à repetição de que as rodas infantis conhecidas como cirandas eram conhecidas tanto no território brasileiro, quanto em território português.

Não obstante, de acordo com as pesquisas de Alencar Pimentel (2005) as cirandas compostas por adultos não haviam ainda sido registradas, visto que ela tem origem pernambucana e surgiu em meados do século XX. O que é considerado uma data recente do ponto de vista histórico e cultural. Contudo, tal afirmação ainda não é muito vaga e desprovida das explicações necessárias quanto ao preenchimento das lacunas existentes no que se refere à origem da ciranda enquanto cultura popular? Eis uma questão interessante e que merece ser discutida para que não haja contentamento com as breves definições e explicações realizadas pelos poucos folcloristas que se debruçaram no estudo do tema, e que de certa forma repetiram o que foi dito em pesquisas anteriores sem acréscimo de novas informações e novos dados.

Alguns estudiosos tentaram traçar a etimologia da palavra ciranda. Para alguns, a expressão tem origem espanhola a partir da palavra *zaranda* que trata-se de um instrumento usado para peneirar farinha. Por outro lado, há quem diga que a ciranda

é originária do árabe, e resulta da palavra *çarand* que é o mesmo que tecer, encadear, acorrentar, ou enlaçar.

De acordo com as pesquisas de Diniz (1960), Leite de Vasconcelos relacionou a palavra ciranda ao fato de as mulheres trabalharem juntas em serões e dessa forma a palavra passou a ser “seranda” e não ciranda.

Mário de Andrade (1984), bem como também Renato de Almeida, conforme assinala Diniz (1960), acreditavam que, no Brasil, a ciranda estava relacionada à dança infantil, posteriormente tal concepção foi postergada através de seu estudo publicado no ano de 1960. Sua pesquisa evidenciou que existe uma prática cultural também chamada de ciranda, mas que não se tratava de roda infantil, ou seja, não era apenas compostas por crianças. Por outro lado, era uma ciranda cantada, bem cantada e dançada por adultos de todos os sexos.

Essas divergências quanto à origem, composição e forma de execução da ciranda em si, enquanto manifestação artística e cultural justifica-se, segundo Diniz (1960), pelo fato de estudiosos, tais como Câmara Cascudo, Théo Brandão, Mário de Andrade, dentre outros, entregarem poucas contribuições no que se refere aos estudos dessa tradição popular e por isso as referências são poucas, restando apenas algumas alusões não completamente ineficientes, mas também não totalmente efetivas.

Nesse contexto, é de bom alvitre trazer à lume a afirmação de Callender (2013, p. 122):

De acordo com o depoimento dado a Evandro Rabello, em 1979 por Orlando Parahym, na época diretor do Departamento de Cultura do Estado de Pernambuco, o folclorista Câmara Cascudo não teria conhecido a roda de adultos em seus tempos de estudante, nem mesmo durante suas viagens a Pernambuco em diversas épocas, quando registrou as mais distintas manifestações. Segundo o relato, o referido folclorista potiguar não teria tido contato com a ciranda nem durante o período em que ela se popularizou em meio à classe média da sociedade, transmutada em show na década de 1970 quando, de acordo com os periódicos locais, a dança vivenciava um momento áureo. (CALLENDER, 2013, p. 122)

Entretanto, sabemos que Câmara Cascudo tinha conhecimento acerca da ciranda enquanto prática cultural em outros estados do Brasil no período de 1970. No dicionário do folclore brasileiro, edição de 1972, há um verbete de entrada para o termo “ciranda” onde o folclorista a conceitua como sendo a manifestação típica de São Paulo, Rio de Janeiro, no entanto não cita a ciranda enquanto manifestação artística ocorrida em Pernambuco.

Câmara Cascudo conceitua a ciranda enquanto dança infantil em que há a formação de roda e que é proveniente de Portugal, embora muito praticada no Brasil. Além disso, também evidencia a ciranda como sendo um exemplo de samba rural do Estado do Rio de Janeiro, em Paraty mais precisamente, bem como também uma dança paulista formada por adultos em que existe a formação de rodas concêntricas em que os homens ocupam a parte interna e as mulheres se colocam na parte externa do círculo. (CASCUDO, 1972 *apud* CALLENDER, 2013)

Em outra edição mais recente do dicionário do folclore brasileiro, datada do ano de 2001, Câmara Cascudo faz menção à ciranda em Pernambuco. Cascudo evidencia que a ciranda de roda é dança de adultos e que os versos cantados mais populares é este: “esta ciranda quem me deu foi Lia que mora na Ilha de Itamaracá.” (CALLENDER, 2013).

No livro Cancioneiro pernambucano, o jornalista Leonardo Dantas Silva (1978, p. 255) afirmou que “até 1960 a ciranda, como dança de adultos, só era conhecida nas comunidades rurais e totalmente desconhecida pelos pesquisadores. É deste ano o trabalho do padre Jaime Cavalcanti Diniz, um dos mais brilhantes musicógrafos brasileiros (...) veio chamar a atenção dos estudiosos para a mais democrática de nossas danças”. (CALLENDER, 2013, p. 122)

A escassez de estudos relacionados à ciranda como expressão artística e cultural deve ter sido motivada também por alguns fatores que nos convidem a refletir acerca do fato de não haver tanto reconhecimento da ciranda enquanto dança, uma vez que ela não possui indumentária própria e é considerada um tanto atípica.

Para alguns estudiosos, a ciranda teria se mostrado desinteressante, em primeiro lugar porque era uma prática da cultura informal, em segundo lugar por não ser exótica, algo que despertava bastante interesse dos estudiosos daquele período.

Essas considerações, sem dúvidas, levantam a possibilidade da escassez dos estudos da Ciranda está relacionada ao fato de alguns estudiosos a terem confundido com outra vertente cultural, isto é, o coco de roda que é uma manifestação que não conhece fronteiras rígidas no que se refere à ciranda, pois é fato que muitas vezes ela é praticada de forma conjunta pelos integrantes.

Nesse contexto, em estudos realizados nos anos 20 Mário de Andrade destacou uma variedade de tecnologias que eram usadas para se referir às práticas culturais executadas no Nordeste. De acordo com Andrade (1984), nos cantos orquésticos, que reuniam música, poesia, dança (o coco e a ciranda são exemplos disso), haviam muitas dúvidas quanto à designação, de uma forma específica, visto que os cocos estavam dando nome para muita coisa diferente, pois a palavra foi empregada de uma forma bastante popular e desta feita seria difícil designar precisamente o que seria coco e o que seria ciranda ou outra vertente.

Em seus estudos, Mário de Andrade não usa a expressão ciranda de adultos. Ao ter presenciado diversos cocos durante suas viagens pelo Nordeste brasileiro, Mário supôs que os cocos estavam bem parecidos com as rodas coreográficas portuguesas de adultos. Nesse caso, é pertinente questionarmos se ele estava a se referir à ciranda de adultos. Isso jamais iremos saber, todavia, de acordo com Andrade (1984), as similaridades dos cocos com as danças e músicas de adultos eram evidentes e muito complexas. Sendo assim, não era fácil perceber as diferenças entre elas de forma nítida, sobretudo para um olhar destreinado.

Para Mário:

O coco ora é dançado ora não. Sob esse ponto de vista me parece que ele tem uma ascendência aproximada das rodas coreográficas portuguesas pra adultos. Não dou isto como certo, é apenas uma impressão que tenho. Porém essa impressão tem razão de ser. A ascendência portuguesa é bem constante na música do norte brasileiro, Pernambuco pra cima. De lá pra baixo ela aparece também, mas sobretudo nas nossas rodas infantis e nos acalantos. Já nas danças e cantigas pra adultos é mais difícil da gente perceber e desaparece por completo as mais das feitas. (ANDRADE, 1984, p. 347)

Tal dúvida no que se refere ao coco de roda foi abordada em outra oportunidade por Mário de Andrade durante suas viagens ao estado da Paraíba em 28 de janeiro de 1929. Quando encontrou algumas pessoas praticando e dançando o coco Andrade fez esta afirmação:

Logo de entrada pra me indicar a possibilidade de um bom trabalho musical por aqui, topei com os sons dum coco. O que é, o que não é: era uma crilada gasosa dançando e cantando na praia. Gente predestinada pra dança e cantar, isso não tem dúvida. Sem método, sem os ritos coreográficos do coco, o pessoalzinho dançava dos 5 anos aos 13, no mais! Um velhote movia o torneio batendo no bumbo e tirando a solfa. Mas o ganzá era batido por um piazote que não teria 6 anos, coisa admirável (ANDRADE, 1993, p. 40).

Alguns estudiosos a exemplo de Jaime Diniz, Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala destacaram a proximidade entre o corpo e a ciranda afirmando que eles estariam relacionados à vivência dos praticantes dessas duas nuances culturais, visto que os temas das músicas eram similares e apenas as letras e ritmos eram adaptados do ponto de vista coreográfico, já os instrumentos tais como o ganzá, o bumbo e a caixa encontrados tanto no coco de roda, quanto na ciranda atuam também como ponto de proximidade. Dessa forma, é importante destacar que quando nos referimos a essas duas manifestações de música devemos considerar que tais brincadeiras são encontradas imbricadas, visto que no ato de prática do coco também se dança ciranda.

Para Odete de Pilar (2022), é importante que antes do coco a ciranda seja tocada visto que tal manifestação, ou seja, a ciranda, é uma forma de pedir licença ao dono da casa onde as brincadeiras estão sendo executadas, ao espaço, bem como também aos ancestrais para que a dança comece em perfeita harmonia. Depois passa-se ao coco e termina-se com a ciranda como forma de despedida e agradecimento.

Uma suposição que explica bastante tais confusões é o fato de que mestres e mestres, cirandeiros e cirandeiras são na maioria das vezes também mestres e mestras de coco e de ciranda, às vezes até de maracatus, pastorís. Como exemplo podemos citar para além de Odete de Pilar, Antônio Baracho, Penha cirandeira (que

embora tenha cirandeira como segundo nome também toca coco de roda), e mestra Ana do Quilombo Gurugi, cidade do Conde-PB.

São raros os grupos que só dançam cocos, sem alterná-los com a ciranda, dança muito popular na Paraíba e no Nordeste. Segundo alguns depoimentos, os cocos aparecem depois da meia noite. Antes, só ciranda. Estar oculta em outra dança leva-me a pensar que, em alguma época, a brincadeira do coco pode ter sido reprimida. (AYALA, 1999, p. 56).

O ato de encontrarmos em uma certa manifestação cultural (ciranda) traços de outras vertentes (como o coco), que de algum modo estão relacionadas de forma harmônica através dos participantes, é interessante, pois à medida que dançam e cantam os brincantes os ressignificam e os valorizam.

Abrigados em outra dança, os cocos estariam driblando a repressão (ou, mais recentemente, a discriminação), recurso semelhante ao utilizado pelos rituais afro-brasileiros, que se desenvolviam sob a fachada do catolicismo. (AYALA, 2015, p. 56)

O fato de o coco e a ciranda estarem relacionados contribuiu significativamente para que pouco a pouco o coco de roda fosse substituído pela Ciranda. De acordo com Rabello (1979), ao passo que o coco foi sendo substituído pela ciranda, ele foi deixando marcas de modo que passou a originar outras vertentes como a que chamamos de ciranda.

O fato curioso é que há uma proximidade bastante expressiva no que toca à estrutura musical dos cocos e cirandas, pois ambos possuem versos de valor lírico que são uma mistura originada por uma zona de diferenciação entre as formas do corpo e da ciranda serem apresentadas, cantadas e dançadas. A diferença só pode ser observada pelo ritmo em que os versos são cantados e para isso é preciso que o ouvinte ou apreciador tenha ouvidos treinados, visto que o ritmo da ciranda em determinados lugares chega a ser bastante parecido com o do coco de roda. O que torna bastante difícil o processo de reconhecimento por parte do pesquisador, de forma concomitante, possibilita futuros aprofundamentos acerca dessa interessante intersecção dos gêneros que cada vez mais se mostram relacionados a ponto até

mesmo de serem confundidos. Até porque, inserido no mesmo contexto que a ciranda, segundo Ayala (2015, p. 56):

Pode-se afirmar que a brincadeira do coco é dança de minorias discriminadas, por diversas condições: pela etnia (negros, índios e seus descendentes), pela situação econômica (pobreza, às vezes extrema), pela escolaridade (iletrados ou semialfabetizados), pelas profissões que exercem na sociedade (agricultores com pequenas propriedades ou sem-terra, assentados rurais, pescadores, pedreiros, domésticas, copeiras de escolas).

É notório que a fim de esclarecer tais questões, são necessários mais estudos com objetivo de desvendar como se deu os processos de imbricamento, indiferenciação. Entretanto, tendo em vista o fato de que os estudos acerca da ciranda também são escassos, acreditamos que seríamos imprudentes se condicionássemos, de forma objetiva e clara, o surgimento das cirandas em Pernambuco a partir dos registros realizados pelos estudiosos e folcloristas, pois a maioria dos estudos acerca da ciranda passou a ser difundidos a partir da década de 60 e de acordo com Pereira da Costa apud Diniz, desde 1907 há presença de danças populares dotadas de música e letra.

Os estudos posteriores realizados pelos folcloristas não foram além de meras citações e referências vagas no que se refere à definição da ciranda. Dessa forma, pouco foi produzido e o que se produziu configurou o reverbere do que Jaime Diniz e Evandro Rabelo já haviam dito. Destarte é possível considerar que do ponto de vista historiográfico, há muito o que ser explicado acerca da ciranda, sua origem e formas de execução, visto que é preciso descobrir muita coisa que ainda não estão nos livros.

Tendo em vista as discussões evidenciadas, contatamos que a ciranda, enquanto uma expressão cultural muito enraizada nas regiões Nordeste do Brasil, principalmente em Pernambuco e Paraíba, enfrenta a escassez de estudos acadêmicos dedicados a essa manifestação cultural tão particular. Como consequência dessa realidade, é inegável afirmar que falta de pesquisas sobre a ciranda limita a compreensão dessa prática artística de forma completa e tendo em vista, sobretudo sua gênese, à luz do seu contexto histórico, social e político.

É por isso e tantos outros motivos que é fundamental o desenvolvimento de pesquisas para preencher essa lacuna de estudos sobre a ciranda enquanto

manifestação da cultura popular. Dessa forma, a pesquisa acadêmica configura uma ferramenta de grande valia, haja vista que possibilitará ajudar a reunir informações relevantes, como a origem da ciranda, suas influências na música e dança regional, bem como sua evolução ao longo do tempo. Ademais, no que toca à análise crítica dos fundamentos, tendências e perspectivas, tais estudos representam esforços significativos dotados do potencial de promover um melhor entendimento e difusão de seu impacto na sociedade, como forma de resistência cultural, assim como também de empoderamento e de inclusão social, estimulando assim o auxílio quanto à construção de pontes entre diferentes comunidades e grupos.

2.2. A ciranda nos periódicos

Como forma de obter maiores informações a respeito do que não figuram nos livros, optamos por recorrermos aos periódicos, tendo em vista a possibilidade de que o acervo disponível no site da Hemeroteca Digital Brasileira poderia fornecer algum dado relevante que tornasse possível o preenchimento de certas lacunas há muito existentes.

Durante a pesquisa, identificamos 42 entradas da palavra ciranda em diferentes contextos. A primeira e mais antiga ocorrência está publicada em uma edição identificada como sendo de número 00009 de 1834 de um periódico denominado de O Auxiliador da Industria Nacional: Ou Collecção de memorias e Noticias interessantes (RJ) - 1833 a 1896. Na referida publicação, o vocábulo “ciranda” aparece em um texto instrucional sobre a cultura do arroz como sinônimo de “peneira”. Tal constatação, certamente corrobora as afirmações de Déborah Callender (2013), presentes no segundo parágrafo da página 30.

Em aparições em edições posteriores de O Auxiliador da Industria Nacional: Ou Collecção de memorias e Noticias interessantes (RJ), a palavra ciranda é apresentada com o mesmo sentido de peneira em textos que evidenciam instruções relacionadas às diversas atividades agrícolas, que vão desde à plantação de arroz, aspargos, preparação correta do solo para o plantio de outras culturas, tendo em vista a seleção de areia ou pó de ossos, até à fabricação do queijo parmesão.

Nesse contexto, observamos que o número de entradas do termo ciranda como sinônimo de peneira foi superior, conforme evidenciam as imagens a seguir.

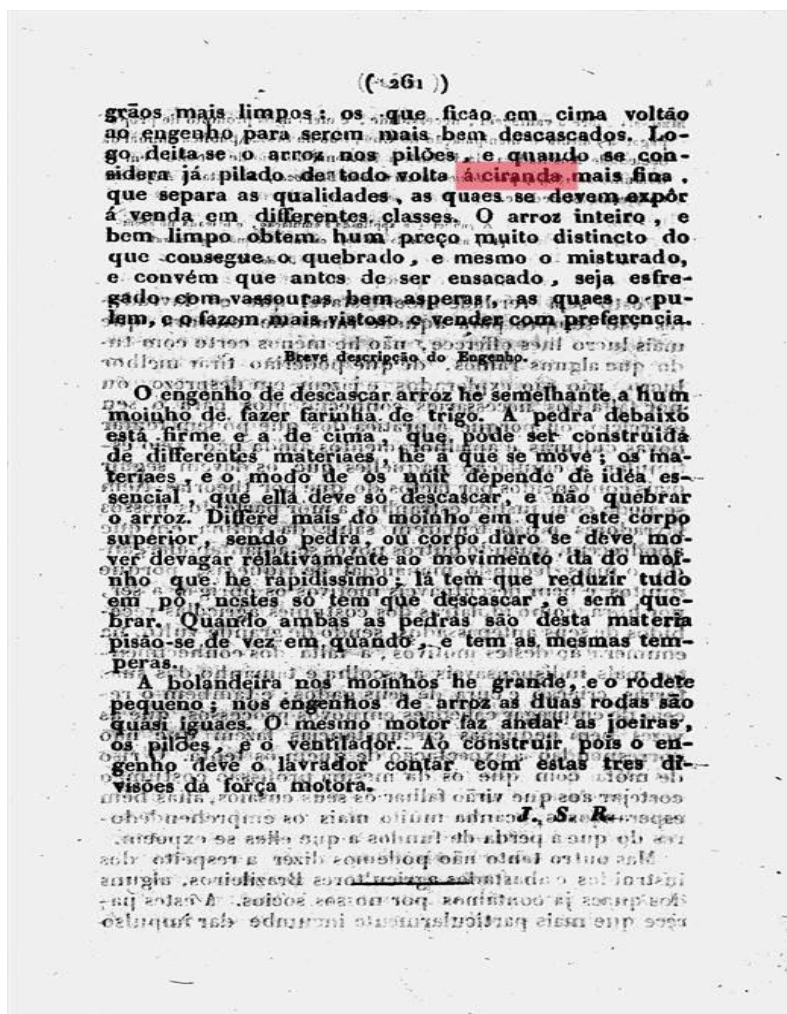


Figura 1: 1837 Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=302295&pesq=ciranda&pasta=ano%20183&hf=memoria.bn.br&pagfis=657>

A utilidade da arêa, dos cascalhos, e dos seixos em certos solos he tão real, que *A. Thouin* cita a singular sentença, que em Rouen condemnou hum Engenheiro do Governo a tornar a por em hum campo huma grande quantidade de seixos, de diversos tamanhos, que delle havia tirado para calçar huma estrada visinha. Com effeito, nas terras fortes a presença em sufficiente quantidade de pequenos fragmentos quartzosos he indicio certo de fecundidade.

Para corrigir melhorando o solo aspero e tenaz de certos jardins, mandão-se vir arêas de alluvião, que servem ao mesmo tempo de adubo e de melhoramento, das quaes custa a carga cavallar de 3 a 5 soldos. Esta pratica he muito ordinaria em diversos pontos do litoral do rio Loire para a pequena cultura.

Os Fazendeiros do Oeste fazião ha cousa de 15 annos, e fazem ainda hum emprego consideravel de terras ligeiras para melhorar os seus campos. Pagavão-se estas terras a 6 e 7 francos por carrada, e vinhão buscar-se a muito grandes distancias por caminhos difficeis. Presentemente o uso dellas he menos geral, e menos longe vão buscar-se; a mistura porêem das terras continua a estar alli em grande voga, e tomão-se mesmo na propriedade para fazer com ellas estrumeiras, em que entra a cal.

Em certos lugares do paiz Vicentino, diz *Phillippo Ré*, quando as terras são muito fortes, mistura-se com ellas arêa para as tornar mais ligeiras; nas immedições de Reggio os que melhor tratão de suas plantações, e que querem ter certo o resultado dellas, poem arêa junto ao pé das jovens arvores plantadas em terrenos fortes, principalmente ao pé das vinhas. Estes terrenos tornados por este modo mais ligeiros gretão menos no verão, e as plantas se achão amparadas da secca da estação.

A utilidade desta especie de melhoramento foi verificada em Agogna por huma experiencia curiosa, que o Dr. *Biroli*, professor de agricultura em Novare refere do seguinte modo: Nesta parte do valle do Ticino achão-se arrozaes com fundos pantanosos e excessivamente argilosos. As margens do Ticino são formadas de camadas de hum grosso cascalho silico-calcareo inteiramente esteril. Hum proprietario mandou lançar huma certa quantidade deste cascalho areento passado pela **ciranda**, para encher huma pequena cova, e altear huma baixa, que havia em hum arrozal visinho. O arroz vegetou naquelle lugar de maneira tão vigorosa, que lhe deo a ferrugem, como acontece nos arrozaes muito férteis. Esta doença continuou por espaço de tres annos consecutivos, dando assim testemunho authenticico da excessiva fecundidade do terreno. Passado este tempo, a colheita

OR,	Se vê nos lábios lívidos da morte, Cruel insaciável preparando O fatal ferro curvo, cujo fio Da cefal tentas vidas se embotara, Mas da carne ficam e tanto sangue Horrorizado já o Deus potente Da guerra, finalmente se decide, E sem valor igual júnais ter visto, O triumpho concede aos brasileiros. E o auge da gloria, laureado, Esplendida victoria annunciando, Da fama as trombetas apregoão. — Omittidos os nomes conhecidos Dos que tomárho parte nesse feito, E que distinctos são por tantos outros, Talvez a omisso reparo cause. — Esquecidos não são, nam só-lo podem Os valentes guerreiros que tornárho-se Verdadeiros heróes, a quem não pôde Conseguir imitar o triste bardo: Então canta-las quiz na ru de lyra, E sons melodiosos procurava Tirar, mas foi debalde, frouxas sempre As cordas, afinando-as, se partião.	introduzir nas roças, e pagar, quando conveni- são os necessários ingredientes para obter uma excelente colheita. Logo que os grãos inferiores de arroz estão formado, já sem leite e em corpo solido, tiram-se a arca pela ultima vez, e depois de poucos dias varia-se e conduz-se para casa, onde se descas- ca, estando bem secco, em um engenho feito para esse fim com ventiladores, joeiras e pilões; a boa venda do arroz depende muito da limpeza do mesmo, no celeiro do lavrador; arroz que se apresenta no mercado cheio de grãos com casca ou muito quebrados, vale sempre muito menos do que aquelle que apparece inteiro e bem limpo. O engenho descasca o arroz em grosso; deita- se depois na joeira grossa, a qual deixa passar os grãos mais limpos: os que ficam em cima vol- tam no engenho para serem mais bem descasca- dos. Logo deita-se o arroz nos pilões, e quando se considera já pilado de toda volta é ciranda mais fina, que se separa as qualidades, as quaes se devem expôr á venda em diferentes classes. O arroz inteiro e bem limpo obtem um preço muito distincto do que consegue o quebrado, e mesmo o misturado, e convém que antes de ser ensacado seja esfregado com vassouras bem as- peras, as quaes o pulam, e o fazem mais vistoso a vender com preferencia. <i>Breve descripção do engenho.</i> O engenho de descascar arroz é semelhante a um moinho de fazer farinha de trigo. A pedra de- baixo está firme, a de cima e que pôde ser cons- truida de diferentes materiaes, é a que se move os materiaes; os materiaes, e o modo de os unir depende da idea essencial que ella deve só des- cascar e não quebrar o arroz. Differe mais do moinho em que este corpo superior, sendo pedra ou corpo duro se deve mover devagar relativa- mente ao movimento da do moinho que é rapi- dissimo; lá tem que reduzir tudo em pó, nestes só tem que descascar e sem quebrar. Quando ambas as pedras são desta materia pisão-se de vez em quando, e têm as mesmas temperas. A boladeira nos moinhos é grande e o rodete pequeno, nos engenhos de arroz as duas rodas são quasi iguaes. O mesmo motor faz andar as joeiras, os pilões e o ventilador. Ao construir, pois, o engenho deve o lavrador contar com estas tres divisões da força motora. (Extr.)	trinar fontes jardins — O Casti ração penden — nestes Alm filha, a de ros Palli cenar Cont velas as dias havão Palli finava A sci em rei non el masco Poré princi seguna — O que se moura mo su Poré e os se tingia parola ceza. — Toledo ha que córto, e thesou Pelos gões a ferecia sen rei salvagi E cor aprese restitu Era daquell dade q Castell rando?
to	Rio de Janeiro, julho de 1868.		
to	AGRICULTURA Cultura do arroz		
to	O arroz, a <i>Oriza Sativa</i> dos botânicos, é um genero da ordem digysia, na classe hevandria das plantas e no methodo natural entra na quarta ordem das graminosas. Foi importado da India na Asia Septentrional, na Africa e na Eu- ropa, e desta na America. Facilita aos homens o tirar proveito de terrenos que só esta nutri- tiva planta produzem, isto é, os terrenos panta- nosos e lamarentos; ao mesmo tempo que tam- bem se cria nos montes e terras secas, com tanto que o semem no tempo das aguas; a hu- midade e o calor são os princípios mais neces- sarios a sua vegetação. A faculdade de se pro- duzir, e a abundancia das suas colheitas devem os chins e os indios o haver avançado a todos os povos na carreira da civilização. As terras cultivadas com elle dão seis vezes mais do que a mesma extensão cultivada com trigo. Sendo esta planta criada, por assim dizer, em agua, combina e contém em si o oxigeneo e o hydrogeneo nas proporções em que os dois gazes se combinão quando formão agua, e por- tanto não ha no arroz nem acidos, nem resina, mas sim bastante assucar, mucilagem; e ainda que não contém glutem, a parte mui ilaciosa		
to		VARIEDADES Santa Castida. 1 Era rei de Toledo o mouro Almonen, com quem o de Castella, D. Fernando o Magno, man-	

Figura 3: 1868 O Correio Mercantil Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&Pesq=ciranda&pagfis=29380>

Conforme já evidenciado, o número de publicações e que a palavra ciranda é utilizada com o mesmo significado de peneira foi bastante expressivo, contudo, com o propósito de não cometermos repetições desnecessárias, optamos por apresentar as figuras de alguns exemplares de periódicos, tendo em vista determinado lapso temporal a fim de preservarmos a progressão das discussões da melhor forma possível. Destarte, em 16 de julho de 1857, uma edição de número 00160 do jornal O Diário de Pernambuco trouxe um texto no qual a ciranda é apresentada como sendo dança típica de Portugal.

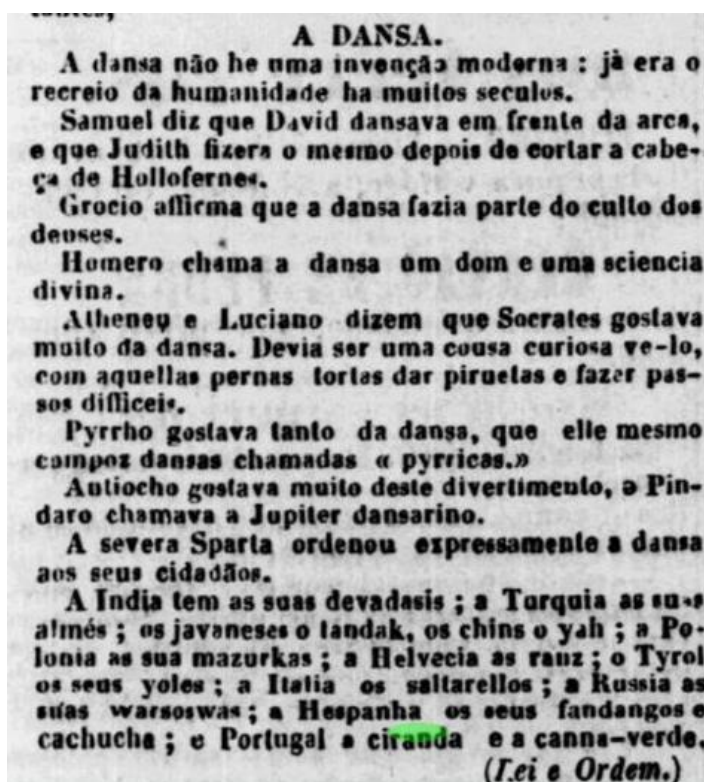


Figura 4: Fragmento da Edição de 16 de julho de 1857 do Jornal O Diário de Pernambuco: Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_03&Pesq=ciranda&pagfis=9099

Com base no fragmento acima representado, pode-se afirmar que a ciranda enquanto dança já era conhecida em Portugal nos idos de 1857, porém, algo que não sabemos é se a forma de a praticar se dava apenas com adultos e de forma similar quanto aos gestos e demais movimentos corporais que lhe são peculiares averiguarmos aqui no Brasil.

Um fato curioso também observado nos periódicos jornalísticos diz respeito ao uso da expressão “ciranda” como sinônimo de “retirar” algo. Em um texto intitulado de O cerco de Corinto, de autoria de Terencio, publicado em 06 de junho de 1884, o termo ciranda aparece como sendo o mesmo que retirar algo, transfigurar, moldar, transformar, uma vez que, conforme as palavras utilizadas pelo autor, “*o tempo ciranda das memórias augustas o pó das paixões*”, assim como o instrumento do lapidário possui a capacidade de transformar em facetas brilhantes uma pedra dotada de irregularidade sobre o poder do garimpeiro.

Assim, percebemos que nem sempre a palavra ciranda foi utilizada como sendo a mesma coisa que peneira, até porque, para além do que está expresso, é importante também destacarmos que do ponto de vista da acepção em si, ela foi se transfigurando com o passar do tempo até apresentar sentido bem relacionado à dança, pois em analogia com o modo em que a ela é praticada, a ciranda evidencia, semanticamente, agitação, ato tirar e retirar, pôr e repor, ir e voltar, tal como o gestual característico dessa manifestação artística e cultural.

3. As manifestações do coco de roda na Paraíba: heranças culturais, arte popular e vozes

Do ponto de vista historiográfico, o coco de roda se destaca como uma das danças folclóricas de grande expressão, sobretudo no nordeste brasileiro. Trata-se de uma dança surgida em Alagoas, de origem mestiça, ainda no período colonial e que uniu dois tipos de seres escravizados, isto é, africanos e índios, visto que eles se misturaram no que se refere ao ritmo. Os instrumentos utilizados são bombo, pandeiro e tamborim. No que se refere ao coco de roda pernambucano e paraibano, outros instrumentos são inseridos, tais como o mineiro ou ganzá, tarol, o tamanco e molhos feitos de sementes, unhas de cabra, etc.

Tendo em vista uma abordagem do coco de roda como exemplo de literatura oral, observamos, de acordo com os postulados teóricos de Walter Ong (1988) que a manifestação cultural e artística o coco de roda configura um tipo de cultura de oralidade primária, visto que, em sua gênese, do ponto de vista prático independe da escrita ou da impressão gráfica para se constituir. (ONG 1998 *apud* MEDEIROS

2007). Tal característica essencial da oralidade, propriamente dita, encontra-se relacionada à exterioridade e à vivência coletiva, pois

Palavras ditas ao vento são inúteis, ensina a sabedoria popular, já que a voz que ressoa precisa ser ouvida para cumprir seu destino. Assim sendo, uma cultura marcada pela oralidade é também uma cultura que preza a experiência coletiva, enquanto que a escrita tende a criar uma situação de maior isolamento entre os indivíduos. (MEDEIROS, 2007, p. 2)

Por falar em experiência coletiva, observamos que, para que ela aconteça, é preciso que determinados pensamentos memoráveis sejam executados. Tais pensamentos são frutos de modelos que possibilitam a repetição oral. Nesse sentido, o ritmo permite a memorização, de maneira mais fácil, porque ele é muito memorável.

Baseado no princípio da coletividade, diversas comunidades, tanto do espaço urbano quanto do espaço rural, na Paraíba, do litoral ao interior, têm justamente praticado a brincadeira do coco de roda. Nesse sentido é importante evidenciar do ponto de vista prático que tal manifestação tem sido praticada, principalmente, por pescadores, trabalhadores rurais, agricultores e comunidades negras isoladas, além de aldeias indígenas. Ademais, em determinados locais, em decorrência da falta de atividade, alguns cantadores e coquistas guardam em suas memórias as canções cantadas nos eventos do gênero que antes ocorriam e que não mais acontece.

Investigar e entender a brincadeira do coco de roda por meio dos mestres cantadores e dançarinos é algum um tanto complexo visto que no ato de busca, de acordo com Ayala (1999):

vão surgindo peças de um grande quebra-cabeças, que revelam, entre fios da memória, a maneira como constroem a sua história, que se vincula intimamente com as suas vidas, com a história de seus versos, de seus cantos, de seus passos. (AYALA, 2015 p. 47)

Nesse contexto percebemos justamente o papel crucial da memória enquanto manutenção, preservação da ancestralidade e difusão do elemento cultural, isto é, da literatura que usa do oral para acontecer e se propagar.

É importante destacar que em se tratando de uma cultura oral, a comunicação atua como principal difusora do pensamento e dessa maneira isso significa que é imprescindível a presença daquele que fala e daquele com quem ou para quem se está falando em situação de performance conforme Zhumtor *apud* Medeiros (2007), que é o que ele chama de coincidência de comunicação e recepção no tempo.

Trata-se de algo inverso ao que ocorre no processo escrito visto que a escrita em sua prática não demanda coincidência temporal entre quem produz e quem recebe o texto, até porque a escrita é utilizada para que a comunicação aconteça sem que os interlocutores estejam frente a frente (MEDEIROS, 2007).

Do ponto de vista estrutural e prático, o coco de roda enquanto manifestação artística e cultural de performance pressupõe a presença do interlocutor tendo em vista uma abordagem coletiva e para isso é preciso que a comunicação através do canto e da dança aconteça por intermédio de pensamentos memoráveis. São esses pensamentos que podem ser recuperados bem como praticados várias vezes ou repetidas vezes.

De acordo com Walter Ong (1988) *apud* Medeiros (2007, p. 3):

Esses pensamentos são obtidos a partir de padrões que permitem a repetição oral, ou seja, padrões rítmicos – o ritmo é altamente memorável -, equilibrados, nos quais se façam presentes repetições, antíteses, aliteraões, assonâncias, expressões epítéticas ou formulars, provérbios, todos esses recursos que favorecem a memorização do pensamento e sua repetição.

É por intermédio desse processo, tendo em vista a vivência e convivência, que a história oculta do coco é contada. Dessa forma, sabemos o que motivou sua criação, autor dos versos, por que escolheram aquela melodia, etc. Assim, passamos a observar que a questão do anonimato é algo relativo e de forma concomitante passamos também a compreender o valor e importância do improvisado visto que ao passo que significa criação, a partir de determinado contexto, também significa reverberar, revalorização, sobretudo quando se utiliza o verso já tradicional para se constituir algo inusitado, mas que de certa forma contém algo já conhecido. (AYALA, 2015).

Algo curioso, no que se refere à sua composição, é que é traço marcante das culturas orais o predomínio de estruturas aditivas no lugar das subordinadas. Isso se torna observável de forma nítida quando apreciamos as produções orais. Fato é que as estruturas formadas por conjunções aditivas contribuem significativamente para que o verso seja memorizado de uma forma mais fácil pelo ouvinte e, no caso do coco, pelos brincantes, visto que quem tira o coco lança-o a outro(s) e este precisa ser guardado, ressignificado, valorizado e difundido mesmo que haja acréscimo e pequenas modificações no canto original. (MEDEIROS, 2007).

Na letra do coco intitulado Carminha, presente no disco Cocos e Cirandas de Odete de Pilar e regravada no álbum Acesa (2021), da cantora pernambucana Alessandra Leão, Odete de Pilar diz: “Eu dei um beijo em Carminha e dei outro na irmã dela /Debaixo do cafezeiro, apanhando café mais ela.” Em outra composição, Mineiro pau, mineiro oi, cantada junto com seu irmão José Manoel, observa-se a seguinte construção:

Mineiro pau, mineiro uôô, vou mimbora, vou imbora, vou imbora,
Mineiro pau, mineiro uôô e não vou não que o bombo chora,
Mineiro pau, mineiro uôô e todo mundo tá dizendo que o coco vai se acabar,
Mineiro pau, mineiro uôô e todo mundo me olhando,
Mineiro pau, mineiro uôô e dança coco com vontade,
Mineiro pau, mineiro uôô e o povo de João Pessoa, (...)
Mineiro pau, mineiro uôô e são um povo educado,
Mineiro pau, mineiro uôô, me chamou pra cantar coco,
Mineiro pau, mineiro uôô, e todo mundo reparando,
Mineiro pau, mineiro uôô e deixa o suor já descer,
Mineiro pau, mineiro uôô e quem canta não embala, mas os de fora tá arreparando. (...)

(PILAR, Odete de. Serena Serená Cocos e Cirandas de Odete. Banco do Nordeste, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TZDSLnMI2Zk&t=289s>)

Apesar de tais repetições soarem como prejudiciais, do ponto de vista da literatura escrita, visto que parece ser redundante, para a literatura oral representa qualidade e isso evidencia que não podemos analisar as literaturas orais de acordo com os mesmos modelos paradigmáticos pelos quais analisamos a literatura escrita forjada na alcunha da letra e da impressão.

O tradicionalismo ou conservadorismo está entre essas características ligadas ao tema. Sem o suporte escrito, a preservação de um conteúdo através da memória é algo bastante trabalhoso, motivo que estabelece “uma conformação mental altamente tradicionalista ou conservadora, que, compreensivelmente, inibe o experimento intelectual” (ONG, 1988, p. 52). Essa qualidade do pensamento ligado à oralidade determina o respeito que o sábio ancião inspira nas comunidades tradicionais de oralidade primária. (MEDEIROS, 2007, p. 4)

Na literatura oral há a preocupação primeva no que se refere à imprescindibilidade de dar continuidade ao pensamento. Destarte, são comuns construções redundantes e até fartas ou longas. Diferentemente da escrita, a literatura oral, presente nos cocos de roda, depende da memória para que possam ser recuperadas e as estruturas narrativas atuam como facilitadoras desse resgate memorialístico.

No entanto, na contramão disso tudo, percebemos que

O ato de usar a escrita como apoio da memória oral é procedimento que permite a seguinte avaliação: aqueles que participam do universo da oralidade têm consciência de que a escrita é um poderoso instrumento e que pode servir para resguardar o oral do esquecimento. Pode parecer paradoxal mas, neste caso, a escrita é posta a serviço da oralidade. (AYALA, 2015, p. 58)

E é nesse contexto que o papel do pesquisador se mostra importante, tendo em vista que contribui de maneira significativa para a realização dos registros audiovisuais para que os brincantes possam se ouvir e se enxergar enquanto protagonistas de sua arte, de sua cultura e de seu povo. Além disso, através de tal ação, propicia o pesquisador que os indivíduos pesquisados obtenham visibilidade e reconhecimento público pelo fato de condicionar o rompimento de barreiras temporais e espaciais quanto ao compartilhamento das práticas culturais.

Acerca da importância dessas atividades de pesquisa, exploração e difusão dos saberes e práticas culturais investigadas, convém observarmos o contexto de vivência e biografias de mestras e, portanto, outras vozes-mulheres que foram visitadas pela equipe da pesquisadora Maria Ignez Ayala e sempre contribuíram para a manutenção, valorização e manifestação do coco de roda na Paraíba.

Diante desse cenário, evidenciaremos aspectos importantes, embora sintéticos, de algumas mestras contemporâneas de Odete de Pilar e que foram catalogadas junto com ela durante a pesquisa que originou o CD e o livro Cocos: alegria e devoção. Tal ação configura meio de evidenciação de como as heranças culturais são repassadas enquanto arte popular que se materializa por meio da voz.

Após a apresentação breve dos dados biográficos das mestres escolhidas como recortes próximos de minha vivência, apresentaremos algumas imagens com o intuito de evidenciar como elas estão atualmente à luz de suas trajetórias e de suas vivências, em um mundo onde o coco de roda, aliado à ciranda, configura não só brincadeira, mas também motivo de festa, em contraste com as dificuldades que, embora presentes, não ofuscaram a alegria nem impediram seus encontros para que pudessem fazer o que amam e que lhes foram ensinados pelos ancestrais.

3.1. Mestra Teca de Cabedelo



Figura 5: Mestra Teca de Cabedelo. Foto: Fabi Veloso
<https://www.atuacomunicacao.online/naemboladadococo>
[o](#)

Terezinha da Silva Carneiro, ou como é carinhosamente conhecida, Mestra Teca, é uma verdadeira estrela quando o assunto é cantar e dançar. Ela é uma brincante de primeira, sempre pronta para participar de festas e eventos, levando consigo a cultura do coco e da ciranda, tradições que sua família carrega há gerações.

Mestra Teca é a matriarca e líder do grupo fundado por seus pais, uma verdadeira linhagem de talento e paixão. Seus irmãos, filhos, netos, bisnetos e sobrinhos também fazem parte desse grupo especial, além de outros membros da comunidade que se juntam a eles.

Mestra Teca nasceu em 25 de fevereiro de 1941 na cidade de Bayeux-PB. Ela é a filha mais velha de uma família de doze irmãos, filhos de Dona Domerina e Seu Benedito. Desde 1992, ela está à frente do grupo Coco de Roda do Mestre Benedito, fundado por seu pai na cidade de Cabedelo nos anos 1970. Sua relação com o coco vem desde criança e suas primeiras memórias com a cultura popular na condição de brincante aludem ao período em que viveu na cidade de Cruz do Espírito Santo-PB. Dona Teca ao tratar do modo como as brincadeiras e festas ocorriam em sua juventude, relata que:

“a gente passava a noite todinha... o povo, né? E a gente também, às vezes, ficava ali... aí, pronto! Matava um bicho, a turma passava a noite pra fazer churrasco. Era a coisa mais linda do mundo! Tudo enfeitado de bandeirinha(...). São João, São Pedro, Santo Antônio, né? São João, São Pedro, Sant'Ana, era os tempos, né? Aí, a gente sempre fazia coco de roda... É sempre nesse tempo assim, nessa época. A gente passava a noite ali. Aí chegava você, cantava aquele coco que você sabia, chegava ela também, chegava qualquer um que chegasse soubesse de coco, ali tirava que a turma levava até o fim”.

(MUCCILLO & MARINS, 2023, p. 73)

Como é possível perceber, a partir do relato feito pela mestra, as brincadeiras de coco ocorriam de forma frequente durante o período junino, período no qual a comunidade se reunia para os festejos da época, tais como São João, São Pedro e Sant'Ana. Desse modo, observa-se que a prática do coco, não apenas está ligada aos momentos de dificuldades, mas também ao período da colheita, alegria, agradecimento e devoção.

Para além de uma brincadeira ou forma de festejar algo, o coco de roda tem sido evidenciado como herança cultural e missão a ser levada a diante. Assim como a mestra Odete, mestra Têca herdou dos pais, principalmente, do mestre Benedito, o papel de liderar e continuar um legado cultural e sobretudo memorialístico como forma de manter viva não apenas uma cultura, mas também o que a prática dela, em seu contexto de vida e experiência, representa. Ela destaca que até hoje, ela cuida com um carinho especial de trajes, imagens e artefatos, ansiosa por compartilhar a cultura popular vibrante e histórica do bairro Monte Castelo, em Cabedelo.

Tal ação, contribui significativamente para a conservação da memória coletiva que constitui os pilares basilares da manutenção e difusão de tais práticas culturais que remetem à ancestralidade de seu povo, de sua gente e de todos os que (re) existiram antes. Fato é que com sua voz casual e cativante, Mestra Têca encanta a todos por onde passa, compartilhando a riqueza cultural do coco e da ciranda. Sua dedicação e amor pela tradição são verdadeiramente inspiradores, deixando um legado para as futuras gerações.

3.2. Mestra Vó Mera



Figura 6: Mestra Domerina Nicolau (Vó Mera). Foto: Fabí Veloso
<https://www.atuacomunicacao.online/naemboladadococo>

Natural de Alagoinha, mas criada na bucólica fazenda Tananduba, em Guarabira, Dona Domerina Nicolau da Silva, carinhosamente apelidada de Vó Mera, prova, aos seus majestosos 88 anos, que não existe momento certo para começar algo novo, encarando cada raiar do sol como uma oportunidade para uma nova aventura. Desde muito jovem, Vó Mera entoava cantigas de coco e ciranda ao lado de sua mãe, seja nas plantações de algodão, nas lavouras, nos rios ou até mesmo nos afazeres domésticos.

Dotada de incrível talento, dona Domerina já compunha seus próprios cocos e cirandas desde tenra idade.

Minha filha, eu quando eu nasci, eu acho que eu já nasci cantando. Porque com meus nove anos de idade eu comecei a fazer, da minha autoria, coco de roda, mais coco de roda que ciranda. O primeiro coco de roda que eu fiz, eu tinha nove anos de idade, foi 'Camarão'. Eu pescando mais minha mãe no rio, aí disse: "Ô, minha filha, faça um coco, que você nasceu como a sua mãe, pra ter inteligência". (MERA in MUCCILLO & MARINS, 2023, p. 79).

Algo interessante a considerar nessa declaração feita pela mestra é o fato da existência de uma relação de afeto memorialístico que a prática do coco ajuda a estabelecer, sobretudo quando menciona a sua genitora, à medida que atua como linha não tênue de um tempo, agora pretérito, mas que a ação da memória o coloca como presente para aludir à força motriz que condiciona a ação de uma voz difusora de uma cultura que deve ser preservada e transmitida por um motivo por demais compreensível, pois para ela

O coco e a ciranda pra mim é amor, é poesia, é alegria, é saúde, é contentamento, é a gente mostrar o dom que Deus nos deu. Pra mim coco é tudo isso, porque você canta, quem canta seus males espanta e quem canta reza duas vezes, e coco para mim é tudo isso. O coco é liberdade, o coco é cultura, o coco é realidade, o coco é vida, ou qualquer esperança, já pensou? Você levanta logo cedinho, aí eu mando um convite para você: "filha, hoje eu tô cantando lá no Porto do Capim, você pode ir?", "vou, vó!", aí, tô lá te esperando, aí eu boto pra cantar, se você tá triste, fica feliz, esquece num instante aquele momento de decepções que você passou e o coco e ciranda pra mim

é isso, é cultura, é raízes, é afro-brasileiro, é índio, é os preto velhos, é Angola, é tudo. Afro-brasileiro, África, coco, é isso.”. (MERA in MUCCILLO & MARINS, 2023, p. 81).

Ao definir o coco como realidade, cultura, contentamento, esperança qualquer, mestra Vó Mera dá ao coco de roda dimensões maiores e mais significativas que justificam sua relação com a cultura popular para além do tempo que a memória pode alcançar. Tal ação evidencia a necessidade de uma memória que não é só individual, mas também coletiva e neste sentido age de modo a perpetuar experiências e conhecimentos para as gerações vindouras, tornando possível que a humanidade se reinvente em singularidade e pluralidade, o que permite a construção da identidade sociocultural dos envolvidos e evita o memoricídio. E um povo desprovido de memória configura também um povo amnésico que, por conseguinte, não sabe mais o que é nem o que faz, tornando-se assim manipulável por quem o rodeia. (BÁEZ, 2010).

3.3. Mestra Penha Cirandeira



Figura 7: Mestra Penha Cirandeira. Foto: Fabí Veloso.

Penha Cirandeira é uma verdadeira diva da música, dotada de uma voz marcante e poderosa. Além de cantar de maneira excepcional, ela domina com maestria o toque da zabumba, usando sua marreta com precisão impressionante. Como uma verdadeira mestra, ela é uma especialista em diversos aspectos da cultura popular, incluindo aboios, pontos de jurema, cocos e cirandas, que fazem parte de seu amplo repertório. Ela atribui sua herança negra ao seu pai, cuja família é proveniente do Quilombo de Caiana dos Crioulos, um lugar com uma tradição rica em coco, ciranda e banda cabaçal. Da mãe, Penha reconhece sua herança indígena, já que ela nasceu e foi criada no meio do mato, próximo a uma comunidade indígena. Ela também atribui seus conhecimentos sobre a maré a uma herança materna. Com todo esse background cultural, Penha é uma verdadeira profissional em seu ofício.

Assim como as mestras Odete e Vó Mera, a mestra Penha herdou de seus genitores a arte de cantar coco e ciranda que era praticados em momentos de descanso e confraternização entre familiares e amigos.

No momento de relaxamento, ocorria a congregação dos trabalhadores em diversos locais, como o terreiro, a palhoça ou o barracão, e até mesmo na moradia de um amigo íntimo, para desfrutar de momentos de diversão e confraternização. Foi através da entoação de melodias de cocos e cirandas, interpretadas com maestria e vigor, que esta forma de entretenimento resistiu ao tempo e se tornou uma tradição intrínseca à rotina do povo, nas humildes comunidades de operários, trabalhadores agrícolas e lavradores (MUCCILLO & MARINS, 2023).

Outra similaridade com a mestra Odete de Pilar é o papal do pai da mestra Penha quanto à sua formação artística e cultural. Tanto é que ela foi a única pessoa dentre os irmãos a se interessar pela brincadeira e acompanhar o mestre Zé Zabumbeiro, seu pai, nas noites de cantoria. Na garupa de um cavalo, eles saíam de casa no sábado e retornavam no domingo.

É, aí comecei, primeiro ele me ensinou o ganzá, né, aí depois do ganzá ele comprou uma zabumba pequeninha para mim, disse: 'você agora vai aprender a tocar ciranda'. Aí pronto, comecei a tocar ciranda com ele, tocar coco e fazer a resposta dele. Foi tanto que eu tirei uma ciranda improvisada por mim mesmo. (PENHA in MUCCILLO & MARINS, 2023, p. 62).

E foi assim que nessa relação entre mestre e aprendiz, Penha aprendeu a tocar o ganzá, a princípio e posteriormente o zabumba, que a condicionou a aprender a ciranda. Daí por diante passou também a compor e fazer dupla com o pai.

Durante a fase adulta, mestra Penha, já conhecida dos grupos de cultura popular locais, passou a realizar apresentações em diversos eventos e festivais, tais como nas festas das Neves e eventos organizados pela FUNJOPE.

De 2000 a 2012, Mestra Penha e seu grupo de coco de roda e ciranda se apresentaram muito na capital da Paraíba e em outras localidades, chegando até mesmo a viajar para São Paulo, Ceará e Brasília. Com a ajuda do projeto Raízes da Alma, gravou seu primeiro álbum intitulado Penha Cirandeira: Ciranda Raios de Sol, com auxílio da Universidade Federal da Paraíba.

3.4. Mestra Edite



Figura 8: Mestra Edite em sua residência. Foto: Fabí Veloso

Mestra Edite é uma figura imponente, com uma combinação única de força e doçura. Sua presença acolhedora é evidente tanto em sua bela performance de cocos e cirandas, convidando a plateia a se juntar à roda, quanto em sua disposição de abrir as portas de sua casa para os curiosos interessados em conhecer o Quilombo, suas tradições culturais e um pouco de sua história pessoal. Sendo mãe, avó e bisavó, ela carrega consigo a responsabilidade de transmitir o legado deixado por seus ancestrais através dos conhecimentos e práticas tradicionais que mantêm viva sua comunidade.

Além de se dedicar ao trabalho no campo e dominar amplamente os conhecimentos da agricultura, Dona Edite herdou o ofício de parteira de sua mãe, a famosa Dona Maria Braz. Dona Maria Braz era convocada em toda a região da comunidade para auxiliar nos partos. Com o avanço da idade e a perda de visão em um dos olhos, Dona Maria Braz chamou Edite e uma de suas irmãs para ensiná-las os segredos do ofício de parteira. Além dos conhecimentos transmitidos por sua mãe, Edite participou de um curso para parteiras, se juntando a treze outras mulheres que atuavam na comunidade. Foi assim que ela foi honrada com o título de "Parteira Tradicional".

Segundo Dona Edite, as festividades de coco de roda e pífano ocorriam após as missas e novenas nas comunidades, sobretudo em dias considerados santos. Com a prática frequente na comunidade, à medida que o tempo passou, surgiu a oportunidade de cantar coco no Espaço Cultural José Lins do Rego, o que motivou a criação formal de um grupo de coco de roda e ciranda que passou a obter reconhecimento na região e estímulos para outras apresentações e gravação de materiais fonográficos, tais como os CD's "Caiana dos Crioulos: Ciranda coco de roda e outros cantos", de 2003, e "Desencosta da parede: ciranda e coco-de-roda", de 2007, ambos de produção da cantora e produtora Socorro Lira. (MUCCILLO & MARINS, 2023).

Graças aos anos dedicados à prática da cultura popular, em 2019, Mestra Edite teve seu nome registrado no Livro das Artes da Paraíba. Para ela é a ciranda a maior diversão do mundo. "Você pode fazer balé, você pode fazer o que quiser fazer, mas pra mim a ciranda tá em primeiro lugar", relata.

3.5. Mestra Ana do Gurugi



Figura 9: Mestra Ana do quilombo do Gurugi. Foto Fabí Veloso

A respeitada Mestra Ana Lúcia do Nascimento Rodrigues, orgulhosa descendente de Mestra dona Lenita, neta de seu José Inácio e Dona Lina Rodrigues, é uma brilhante representante da cultura quilombola. Além de sua habilidade artesanal, ela é uma incansável militante em defesa de seu território ancestral, uma ativista cultural renomada, uma líder comunitária inspiradora e uma educadora comprometida. Ana, conhecida pelos seus talentos no coco do Gurugi, Conde-PB, assim como todas as filhas de Oxum, possui uma relação profunda e poderosa com as águas, encontrando nelas a purificação e o fortalecimento necessário para seguir adiante em suas lutas e conquistas.

Mestra Ana conta que desde criança aprendeu a fazer cocos com sua mãe, a Mestra Lenita. Após o final dos conflitos em razão das disputas pela posse das terras,

em meados de 1985, Ana passou a mobilizar a comunidade para retomar a prática do coco de roda no território.

Segundo Muccilo e Marins (2023, p. 26), o grupo de coco organizado pela Mestra Ana:

(...) teve início, movido pela vontade e desejo de juntar o povo para cantar e tocar. Nesse momento, ele ainda não se apresentava enquanto grupo, apenas se reunia para fazer um exercício de memória, onde um lembrava de um coco aqui, outro lembrava de um coco ali, e assim, nesse processo de busca, iam sendo registrados e catalogados os cocos da comunidade.

A declaração das autoras em relação aos propósitos iniciais do grupo de coco e ciranda Novo Quilombo, organizado pela Mestra Ana com intuito de retomar à cultura popular evidencia o sentimento que, de forma fundamental possuímos em relação ao passado que, de modo inevitável, nos cativa sem que seja possível evadir dele. Posto isto, o passado passa a ser visto como algo essencial de saber e propagar, pois configura uma forma de falarmos de nós mesmos enquanto ser social. (ZUMTHOR, 2008).

É no seio dessa condição comum que o presente se torna o lugar de um saber: sem curiosidade verdadeira nem paixão pelo atual nenhuma memória do passado pode ser viva; inversamente, a percepção do presente se atenua e se empobrece quando se apaga em nós essa presença, muda mas insistente, do passado. (ZUMTHOR, 2008, p. 98).

Portanto, através da valorização e do exercício da memória coletiva da comunidade, o movimento se refortaleceu e com isso veio o desejo de realizar maior propagação das práticas ancestrais. Foi assim que surgiu o Coco de Roda Novo Quilombo que até hoje desenvolve apresentações na comunidade e em cidades circunvizinhas.

A origem do grupo possibilitou diversos reconhecimentos e premiações, dentre os quais o Prêmio Cultura Viva, em 2010, tornando assim possível a construção do barracão da comunidade, onde a festa passou a acontecer todos os meses.

Hoje a festa do coco de roda no Quilombo Ipiranga possui uma função social bastante importante, haja vista que possibilita a realização de atividades de cunho sociocultural e de práticas educativas que fortalecem a memória e a identidade do coco e da ciranda.

Todas as mulheres aqui relatadas possuem uma vivência e história de vida bastante parecidas, e dessa forma, diante de tantas semelhanças, seja pelas dificuldades e lutas vencidas, seja pelo propósito de manutenção e difusão da memória coletiva de um povo por intermédio do coco de roda e da ciranda enquanto elementos de manifestação da cultura popular, fato é que suas vozes-mulheres transitam em um sentido que tem como norte a valorização, ressignificação e propagação de uma cultura ancestral que as une em um só corpo coletivo.

Nesse contexto, tais Anas, Edites, Vós Meras, Odetes e Penhas atuam como elementos sagrados que viabilizam pouco a pouco a fecundação dessa dupla existência que é o passado em nosso presente, ou seja, daquele neste (ZUMTHOR, 2008). Afinal de contas, cada uma delas são Mestras e, automaticamente, os substantivos próprios que as particularizam desde o registro de nascimento sofrem adjetivações em razão da pré-existência de um outro substantivo, que embora não sendo próprio em sua natureza gramatical, os suplantam como se fosse, pois configura o elemento unificador e concomitantemente o elemento que condiciona pluralidade a cada uma delas enquanto representantes de seu povo, como se fossem, paradoxalmente, uma espécie de “unidades plurais”.

Nos espaços em que tais unidades se encontram, a pluralidade se materializa da melhor forma, como se cada mestra fosse multiplicação e ao mesmo tempo extensão de outra. E assim elas se reconhecem, confraternizam-se e abrem a roda e fazem acontecer a performance.



Figura 10: Odete de Pilar em roda de coco com algumas mestra do quilombo Ciana dos Crioulos e do Quilombo Ipiranga..



Figura 11: Mestra Edite, Mestra Odete e Mestra Vó Mera em momento posterior à roda de coco, junho de 2023.

4. Odete de Pilar: uma voz de mulher nas rodas de coco e de ciranda

4.1. O lugar de fala de Odete de Pilar



Odete de Pilar: Acervo Ayala

Nascida em Pilar-PB, residente no sítio Lagoa do Gonçalves, Odete Josefa da Conceição Souza é mestra de coco de roda e ciranda e atua como cantora e brincante de coco e ciranda desde a infância. Através da influência de seu pai, José Brito, “Ele cantava... era cada carreirinha de roça, ele cantava uma cantiga, era cada carreirinha de roça que ele plantava, era um pedacinho”, conta.

Odete passou a cantar nos adros das residências de sua vizinhança ainda criança e tardiamente foi catalogada por Ignez Ayala e Marcos Ayala em Pilar-PB na década de 1990 através das expedições de pesquisa para a realização do trabalho que resultou em um livro, um CD e um acervo digital eletrônico intitulado de Cocos: alegria e devoção.

Ao apresentar os perfis dos coquistas da Paraíba, Ayala (1998) destacou que a condição de habitação dos coquistas estava diretamente relacionada à condição financeira. Por um lado, havia os que possuíam uma casa para morar, ainda que pequena, mas a maioria dos cantadores viviam em residências miseráveis desprovidas de mobília básica.

A exemplo do que foi afirmado, dois casos são reveladores desta situação: Seu Manuel Maroca, coquista, morador de uma comunidade localizada no município de Alagoa Grande (PB), no dia em que estava sendo entrevistado em sua casa, ofereceu os dois únicos tamboretos de que dispunha aos entrevistadores e ficou em pé; no município de Pilar (PB) uma mulher coquista não conseguiu demonstrar algumas maneiras de se tocar o coco, porque não possuía nem mesmo uma lata ou panela que servisse para emitir som. (AYLA, 1998, p. 69)

A mulher de quem Ignez Ayala se refere é Odete de Pilar que teve que pedir uma lata de zinco¹ utilizada para armazenamento de água para fazer uma breve demonstração de como se cantava o coco e a ciranda. A condição de pobreza e vulnerabilidade social presentes na vida da mestra desde sua infância passaria a transfigurar um pouco nos anos seguintes em razão de melhorias que viriam a ocorrer como consequência do trabalho artístico realizado por ela durante toda a vida e para isso teve que desvencilhar-se do caminho, por ora escolhido em razão de muitos motivos, dentre os quais o casamento ou opção religiosa, pois havia deixado de cantar cocos e cirandas por ser evangélica, conservando-os apenas em sua memória (AYALA, 1998).



Odete de Pilar: Acervo Ayala

¹ A demonstração do coco de roda feita por Odete tocando na lata de zinco com os próprios dedos, por não possuir baquetas e zabumba apropriados, pode ser ouvida no link: <https://www.acervoayala.com/publicacoes/publicacoes-digitais/artigos/os-cocos-uma-manifestacao-em-tres-momentos-do-seculo-xx/>



Odete de Pilar: Acervo Ayala



Odete de Pilar: Apresentação na Festa das Neves em João Pessoa-PB - FUNESC

Em momento posterior ao encontro com o grupo de pesquisadores, Odete passou a ser convidada para as festividades de cultura popular na capital da Paraíba e em seguida, passou a despertar a atenção e interesses de militantes culturais, pesquisadores e artistas do cenário artístico paraibano, o que contribuiu para que suas composições e sua voz passasse a ser reconhecidas e valorizadas por um pequeno público que tinham facilidade de acesso às suas produções musicais graças aos encontros e rodas de coco e ciranda para os quais passou a ser frequentemente convidada na cidade de João Pessoa-PB sobretudo, conforme ela mesma conta.

Agradeço muito a Ignez Ayala e Marcos Ayala que abriram as portas pra minha carreira, proque sem eles eu não teria ficado conhecida nem sido convidada pra sair e cantar coco e ciranda em outros lugar. Agradeço muito a eles proque passei até a ganhar dinheiro cantando coco e ciranda. Também conheci muitas pessoa que vieram ver minhas cantigas. Quem canta seus males espanta e por isso eu nunca deixei e nem vou deixar de cantar. Às vezes eu penso em desistir, mas lembro do que meu pai me ensinou e me deixou. Então eu vou até o fim, proque eu morro dizendo que sou da cultura e vou continuar o que meu pai me entregou. (Odete e Pilar, 2021).

Sempre que perguntada e também de forma espontânea, Odete menciona bastante os nomes de Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala, porque o trabalho de pesquisa liderado por eles, o qual originou o livro e o CD intitulados de Cocos: alegria e devoção, de fato configurou um divisor de águas na vida de Odete, pois de forma proeminente passou Odete a ver valorizados de maneira especial algo que para ela era anônimo e para alguns de sua região, destituído de capacidade valorativa.

Sendo assim, à medida que Odete foi sendo projetada artisticamente, por intermédio dos registros fonográficos feitos, isso contribuiu significativamente para que ela tivesse seu canto e voz difundidos para outros ouvidos e lugares que jamais pensou ser possível chegar de forma física. Acerca desse processo de propagação e maior reconhecimento artístico e cultural, vale destacar a expedição protagonizada pelo grupo A Barca que originou um trabalho intitulado de O Turista Aprendiz.

Devido os 70 anos de morte do escritor e musicólogo Mário de Andrade, o grupo A Barca, composto por Lincoln Preto, Renata Amaral, Marcelo Preto, Sandra Ximenez,

Juçara Marçal, Beto Teixeira, Thomas Rohrer, Ligeirinho e Chico Saraiva, iniciou, entre dezembro de 2004 e fevereiro de 2005, uma pesquisa em torno do etnomusicólogo Mário e recuperou a pesquisa iniciada por ele na década de 20. A proposta de pesquisa foi selecionada em edital público do Programa Petrobrás Cultural por intermédio da lei de incentivo à cultural, A barca esteve presente em quilombos, aldeias indígenas, cidades ribeirinhas, sertanejas e periféricas de 09 estados brasileiros.

Durante a passagem do grupo por território paraibano Odete de Pilar teve registros fonográficos gravados em 08 de janeiro de 2005. Sua participação rendeu a gravação de 19 cirandas e 16 cocos cantados e tocados em parceria com seu irmão, José Manoel.



Figura 12: Odete de Pilar durante a gravação do conteúdo do projeto Turista Aprendiz do grupo A Barca em 2005. Disponível em www.abarca.com.br

Todos os registros em áudio e vídeo foram divulgados no acervo eletrônico do grupo e depois disponibilizado no You Tube².

Com a disponibilização na Internet de todas as gravações de áudio e dos vídeos editados, A Barca pretende contribuir para a maior circulação da cultura popular brasileira porque acredita na sua alta qualidade estética, na sua alta capacidade de socialização e por ser

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i-hGUDR9JDs>

matéria essencial na formação do indivíduo e cidadão brasileiro. (A BARCA, 2021, sp)

Graças a mais essa oportunidade de visibilização de mestres e mestras da cultura, Odete de Pilar, em parceria com o Coletivo de Cultura do Meio do Mundo gravou o seu primeiro CD intitulado *Serena Serená: Cocos e cirandas de Odete de Pilar*³ em 2008.



Figura 13: Capa do CD Serena Serená de Odete de Pilar - YouTube

De fato, a disponibilização das gravações de áudio de vídeo na internet e demais meios de propagação, como CD's e DVD's, renderam maior amplitude quanto ao potencial de propagação de Odete de Pilar e sua voz. Sendo assim, Odete passou a ganhar admiradores de outras cidades da Paraíba, bem como também de outros estados do país, que passaram a ter maior oportunidade de ouvi-la, seja por meio do CD *Cocos: alegria e devoção* ou do projeto *Turista Aprendiz*.

Neste sentido, vale salientar as primeiras impressões da cantora e compositora pernambucana Alessandra Leão sobre Odete de Pilar, de quem é além de fã, parceira

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TZDSLnMI2Zk>

e amiga graças aos encontros que renderam não apenas gravações musicais, mas também documentário e produções artísticas em São Paulo - SP.

Lembro muito da primeira vez que eu ouvi Odete. lembro muito da sensação física, do meu corpo e de minha alma e o quão feliz eu fiquei quando ouvi Odete cantando. Depois compus uma música pra ela chamada "Odete". ⁴A gente não se conhecia pessoalmente. Gravei essa música no meu primeiro disco com muita vontade que ela tivesse presente também, que ela tivesse gravado também, mas acabou não sendo possível. E, isso foi em 2006 e desde então que eu sempre queria que Odete gravasse em um disco meu, queria encontrá-la mais. A gente tinha se encontrado rapidamente em Fortaleza, ela tinha ido fazer um show e eu também, eu fui muito nervosa assim, entregar um disco meu pra ela e falei "olha tem uma música aqui que fiz pra você e tem o seu nome". (ALESSANDRA LEÃO, 2020)

As palavras de Alessandra Leão a respeito de Odete de Pilar causam uma inquietação reflexiva, porque promove uma visão contemplativa dela enquanto algo que ela é de fato, mas que poucos enxergam, sobretudo seus conterrâneos, e inclusive eu à época, entretanto, mais por falta de oportunidade desalienante do que de capacidade de percepção. No entanto, neste contexto, convém questionarmos o que estimula tal omissão e articulação de fatores capazes de naturalizar em nós o ocultamento, dúvidas ou negação das capacidades artísticas do outro, no caso Odete de Pilar, mesmo sendo alguém tão próximo, sobretudo, do ponto de vista etnográfico e geográfico.

Certamente, tal visão alienada e naturalizada em nós de modo a produzir nós dicotômicos resulta de um processo racionalmente construído com intuito de viabilizar o apagamento social e a exclusão, à medida que se utiliza da ideia de inferiorização como algo nato ao indivíduo pobre, negro e periférico. Dessa forma, estamos, de modo automático, sempre a produzir analogias com base em parâmetros etnocêntricos e grafocêntricos como meio de inconscientemente se igualar aos modelos paradigmáticos constituídos pela visão eurocêntrica de mundo.

⁴ Link da música de autoria de Alessandra Leão em homenagem à Odete de Pilar: <https://www.youtube.com/watch?v=4ISATHYiYXA>

Do ponto de vista sociogênico e contrapondo a interpretação ontogênica Freudiana, Frantz Fanon (2008), ao fazer uma abordagem acerca do negro e sua relação no meio social, na introdução do livro *Peles Negras Máscaras Brancas*, estabelece uma reflexão que contribui para que entendamos onde e como se originou essa ideia de inferioridade enquanto algo natural.

De acordo com Fanon (2008, p. 28):

A verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há complexo de inferioridade após um duplo processo:
— Inicialmente econômico;
— em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade.

O modus operandi do processo de epidermização da inferioridade só pode ser compreendido através de uma abordagem sociogênica a qual irá permitir diagnosticar e compreender a sociedade como produto da influência humana. Para isso, é preciso olhar para o cerne do elemento estrutural fragilizado e em plena decomposição por ações complexas de inferiorização historicamente, culturalmente e sociologicamente construídas. Dessa forma, passaremos a compreender os estratagemas utilizados pelo colonizador enquanto meio garantidor da exclusão via processo de normalização e naturalização do sentimento de inferioridade.

Outrossim, é apoiado nessa visão eurocêntrica de mundo que normalizamos a exclusão do corpo negro, além da inferiorização de sua linguagem, cultura e arte. Pois,

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. (FANON, 2008, p. 34)

Nesse contexto, convém perguntar: Por qual motivo ou razão não pode Odete Josefa da Conceição Souza, a Odete de Pilar, ser considerada uma artista audível, visível, apreciável e dotada de potência cultural e artístico-literária? Quem determinou a negatificação automática de tal questionamento antes que ele pudesse nascer, ou ser feito? Para elucidar melhor tal discussão, para além de debater as potencialidades

artísticas e culturais de Odete, convém abordamos a sua obra, seja coco ou ciranda, tendo como foco o seu valor literário.

Contudo, para que seja também possível exercemos tal reflexão crítica, é imprescindível nos destituirmos de todo preconceito que impossibilita a desalienação crítica, visto que de outro modo não teríamos sucesso quanto ao processo de exclusão do preconceito literário pois, infelizmente, está a noção de literatura demarcada historicamente e de pertinência limitada no espaço e no tempo, visto que se refere à civilização europeia entre os séculos XVII e XVIII, conforme evidencia Zumthor (2012) e, por conseguinte,

O estreitamento institucional da literatura no século XX ignora que para aquele que lê, o que ele lê é sempre literatura, seja Proust ou fotonovela, e negligencia a complexidade dos níveis de literatura (como há níveis em língua) numa sociedade. A literatura, no sentido restrito, seria somente a literatura culta, não a literatura popular. (COMPAGNON, 2010, p. 33)

Com base no exposto, passamos a compreender melhor como os mecanismos de exclusão e depreciação do que não constitui representação figurativa de um determinado cânone literário funcionam e quais consequências produzem, uma vez que, de forma autônoma, com base no que tomamos como padrão ou modelo figurativo imutável, passamos a realizar analogias e separação do que “possui valor literário” ou não, sem nos darmos conta, inclusive, de que ao efetivarmos tal processo de *apartheid* literário, artístico e cultural estamos também oportunizando a auto exclusão e a exclusão do outro à luz de um preconceito instituído, até porque, do ponto de vista linguístico, segundo Fanon (2008, p. 33): “falar é existir absolutamente para o outro”. E Odete fala quando canta e quando relata sua experiência de vida.

Dessa forma, concebendo a fala para além de um mecanismo comunicativo secundário e particular, haja vista que ela constitui parte individual da linguagem, segundo Saussure (1995), não podemos desconsiderar que falar, de acordo com Fanon (2008, p. 33), “é estar em condições de empregar uma certa sintaxe, possuir a morfologia de tal ou qual língua, mas é sobretudo assumir uma cultura, suportar o peso de uma civilização”. Pois bem, assim como a ciranda,

Coco de roda é cultura de terreiro, de aldeia, de praia, de cidade, herança dos povos quilombolas, indígenas, agricultores, pescadores, marisqueiras, trabalhadores desse país, que conseguem trazer beleza e poesia mesmo diante de tantas dificuldades enfrentadas. (MUCCILLO & MARINS, 2023, p. 15)

Odete representa tais grupos ao passo que compõe, canta e/ou toca algum instrumento como o zabumba, caixa ou ganzá. E para manter viva e latente a prática da cultura popular ela resiste concomitantemente ao ato de existir. Aliás, o coco é sinônimo de cultura resistência, assim como definiu a Mestra Ana do Coco do Quilombo do Gurugi (Conde-PB), ao relatar que durante as disputas e conflitos pelo reconhecimento do Gurugi I como território quilombola, o povo começava a

(...) pegar lata, balde, a lata do querosene e abria, botavam pedra dentro, botavam um pedaço de pau pra tampar o buraco e começaram a cantar e dançar e eu falei: “Meu Deus do céu, em vez do povo tá chorando, tá triste, tão dançando, cantando...”, já era o coco de roda. E ali foi amor à primeira vista. (MESTRA ANA DO COCO in MUCCILLO & MARINS, 2023, p. 23)

Nesse contexto, ao passo que compõe, canta, dança, toca, fala, Odete de Pilar não se expressa sozinha, pois também atua como elemento representativo de toda uma cultura ancestral que usa sua voz-mulher como ponte e linha de chegada até o tempo presente. Além disso, as suas variações diatópicas, diastráticas e diacrônicas, neste rol de saberes ancestrais difusos formam o mix de temperos dos quais tal cultura ancestral se utiliza para se fazer vez ao passo que se faz voz a reverberar para além ouvidos.

Sendo assim, convém indagar: seriam, além dos grupos que a cultura representa, as variantes linguísticas o problema por automaticamente duvidarmos do potencial artístico da Mestra Odete? A resposta é sim, entretanto, há também outros fatores que acentuam a ideia de inferioridade do outro de forma automatizada.

Outrossim, é essencial destacar que esse outro é também um nós, que, preso em nós difíceis de desatar não se manifesta e por isso não o percebemos devido a normalização da efetivação do apagamento político, social, cultural e existencial do

outro de modo inconscientemente espontâneo e, portanto, irreflexivo. Tal condição é fácil compreender e resulta do fato de que

Os pretos são comparação. Primeira verdade. Eles são comparação, ou seja, eles se preocupam constantemente com a autovalorização e com o ideal do ego. Cada vez que entram em contacto com um outro, advêm questões de valor, de mérito. (FANON, 2008, p. 176)

Teria Odete de Pilar, à luz do seu lugar de fala e nascimento, condições de figurar no patamar de artistas nacionais? O que faltava para que o reconhecimento da qualidade positiva de suas composições, voz e arte fossem percebidas olhos e ouvidos nus? Pois bem, para mim, enquanto negro e inferiorizado, foi necessário o outro e demais situações capazes de oportunizar a percepção de algo que permitiram-me validar o que eu já deveria ter validado quando tão logo a vi e ouvi.

Ouvir Alessandra Leão dizer que ficou nervosa ao chegar perto de Odete deixou-me impressionado. Assim como ainda mais impressionado fiquei quando percebi Alessandra ficar feliz e emocionada ao ter de Odete o aceite quanto sua participação na gravação da canção Corpo de Lã ⁵- música especialmente feita para ela (Odete) - no EP Aço (2015). E a esta altura eu já estava atônito pelo fato de ter tomado consciência da música que Alessandra compôs para homenagear Odete em seu primeiro disco solo, o Brinquedo de Tambor.



Figura 14: Odete de Pilar e Alessandra Leão em estúdio gravando a música Corpo de Lã. Divulgação: Redes Sociais (Alessandra Leão).

⁵ Link da música no You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=EVx1SKIJMOA>



Figura 15: Odete de Pilar em estúdio. . Divulgação: Redes Sociais (Alessandra Leão).

De acordo com Aimé Césaire (2003, p. 09):

A raça e o racismo foram erigidos pelos não-negros em uma metacsciência totalizadora, definidora do humano em termos puramente tautológicos, maniqueístas e essencialistas, como fruto de uma metavisão hegemônica.

À luz do exposto e do meu inconsciente, percebe-se que na minha condição, foi essencial que uma cantora de pele clara com atuação em São Paulo, além de parceria relevantes no mundo da música possibilitasse a visão de que Odete é cantora, é artista, que deve ser apreciada, valorizada, assim como “todos” que aparecem na mídia ou que de algum modo estão em evidência. E isso ficou ainda mais nítido quando ouvi a versão da ciranda Serena Serená, de autoria de Odete, regravada pela cantora paraibana Eleonora Falcone no CD *Pedaço de Sol*.

Serena do amor
Serena serená
E no braço de quem me ama
Morro, mas não sinto a dor Serená
Avoei meu lenço branco
Dentro dum gomo de cana.
Num pude amar de perto
De longe também se ama Serená
(ODETE DE PILAR, 2008, sp.)

O trecho acima arrebatou-me não apenas pelas correspondências rítmicas e melódicas, mas sobretudo pelas construções semânticas dos quatro últimos versos dessa estrofe. “Como poderia alguém que não sabe ler construir tal beleza artística e literária?!”, eis o questionamento tolo de minha parte. Onde estava Odete esse tempo todo que eu não a conhecia, tampouco a via, assim como Alessandra Leão e Eleonora Falcone? A esta última, restou-me perguntar.

Conheci Odete através da professora Maria Ignez Ayala. Fiquei muito impressionada por suas interpretações e composições, pela potência de sua expressão artística. Serena Serená me arrebatou de primeira, e decidi incluí-la em meu segundo álbum, *Pedacinho de Sol*, com repertório integralmente de autores paraibanos. (FALCONE, 2023, sp.)

Observamos, então que o trabalho da pesquisadora e professora Maria Ignez Ayala, através do livro e do CD “Cocos: Alegria e Devoção”, tornou possível a propagação dos de todas as vozes e histórias ali presentes. Abrindo assim caminhos para que Odete e demais mestres e metras fossem reconhecidos não apenas em seu estado de origem, mas também fora dele. Sendo assim, para que tudo isso pudesse se concretizar, foi preciso resistir, enfrentar o preconceito, a inferiorização, e demais situações desagradáveis que a convidavam a abandonar suas raízes, origens, seu povo e ancestralidade.

É proque, ⁶eu morro dizendo que sou da cultura e por isso não posso deixar de jeito nenhum aquilo que o meu pai entregou-me. Perto de morrer ele disse assim pra mim: “Odete, continua Odete. Continua, minha neguinha. Vai até o fim. Só deixe de cantar quando morrer, proque eu que tô entregando a você a cultura.” Então, eu vou até o fim.

Os testemunhos de Odete acerca de sua relação com o pai são marcados pela nostalgia de um tempo que apesar de difícil, devido as dificuldades de uma vida marcada pela pobreza, também tinha suas doses de felicidades, principalmente pelo

⁶ No que se refere às palavras pronunciadas pela Mestra Odete de Pilar, optamos por manter a natureza de sua fala, à luz das variantes apresentadas por ela como forma de promover o registro fiel de sua prática linguística.

fato de a prática do coco de roda e da ciranda significarem obtenção de meios de garantia do sustento familiar ao lado da agricultura de subsistência.

O passo que os nossos diálogos se tornaram mais frequentes e passei a ser um aprendiz de coco de roda e ciranda, em muitas ocasiões Odete confidenciou-me que na falta do que vestir ela cantava com o pai nas proximidades do sítio onde residia e comprava um pedaço de tecido e costurava sua própria roupa com linhas de agave e depois a colocava na goma de mandioca para que ficasse sem rugas.

A gente era muito pobre. Quando pai dizia, minha fia, vamos cantar? Eu dizia, vamos, pai. A primeira ciranda que cantei foi em um lugar chamado Jureminha. Quando eu cheguei, peguei o bombo e cantei: “Na chã de Jureminha não tem mais ciranda, proque o cirandeiro ele lá não vai. Só quem vai lá é Sebastião Valente, namorar com toda gente, levar um balai de gaia.” E todo mundo me aplaudiu. E depois era bom a gente vinha contente pra casa com dinheiro de comprar a boia e ficar de barriga cheia.

No contexto de vida e realidade de Odete e sua família, o coco e a ciranda sempre forma mais que um meio de distração, pois propiciava a obtenção de recursos financeiros, ainda que poucos, e também configurava forma de resistir ao tempo e às dificuldades. E como diz ela de modo frequente: “quem canta os seus males espanta”. Tome como exemplo de males a fome, a pobreza, a dificuldade do trabalho na roça, do trabalho com os irmãos mais novos, sobretudo após a morte da mãe, Josefa Maria da Conceição, falecida quando Odete ainda era infante. Apesar dos entraves-produtos de uma vida sofrida, Odete considera-se vitoriosa, pois ao cantar leva sua arte para onde vai, independente se de modo físico ou não.

No ano de 2015, após uma sequência de apresentações em Brasília - DF, ela passou a ser pressionada por pastores da igreja ao qual passou a frequentar por influência do filho, chegando até mesmo a pausar as atividades artísticas e a negar a continuidade do contato com o coco e a ciranda. Entretanto, resistiu e retomou as atividades com a cultura popular ainda mais forte e intensa. Como justificativa para seu retorno à época, disse que ficava triste e adoecia sem cantar coco e ciranda. O pastor disse que era do diabo, mas ela afirmou que não parava de fazer ciranda e coco. Eles estão na sua memória e “se é pecado, então melhor não ir pra igreja”.

(...) É eu e a sereia pra cantar. Aí... Eu fui crente, saí da crença porque não dá a pessoa servir a dois, não é? A pessoa não pode servir a dois, só a um. Eu digo que eu vou sair, que eu tenho minhas coisas, tudo feita de caneta e papel, eu não vou deixar para trás. Jesus, o Senhor vai me entender... porque eu não tenho marido, tenho que caçar minha defesa pra eu viver, sobreviver. Você chegando aqui, hoje, dizendo: “Olha dona Odete, tem uma viagem pra a senhora aí cantar”, eu digo: “Já tô indo”, eu não visto nem a roupa, já vou com a roupa que eu tô. (ODETE DE PILAR, in MUCCILLO & MARINS, 2023, p. 57)

O modo como a intolerância e o fanatismo religioso se impõem, fazendo do preconceito e da demonização da cultura do outro as suas principais armas é aterrorizante e desumano, uma vez que inculca no ser marginalizado, e tido como representação ou instrumento do mal, a ideia de que é preciso esquecer sua cultura, negar suas origens e mudar suas práticas ancestrais para agradar a um deus que castiga quem não cumpre suas orientações dotadas de preceitos substitutivos de sua experiência de vida, bem como de toda sua memória coletiva e individual.

Neste sentido, constatamos o quanto o corpo negro e sua cultura são determinados pelo exterior e pela visão que os outros fazem dele com base em sua aparência, como se fosse um mero “prisoneiro” de um círculo infernal que deve urgentemente aprender a ter vergonha de si mesmo, do seu lugar e dos seus semelhantes (FANON, 2008).



Figura 16: Odete de Pilar em apresentação no Teatro Santa Catarina, Cabedelo, 2020. Foto: Tercles.

4.2. A ciranda e o coco de roda por Odete de Pilar

Teorizar a ciranda, ou o coco enquanto produto da cultura popular e, portanto, manifestação artística, ainda que feita com as melhores palavras possíveis, ainda assim, configuraria uma conceituação aquém da definição realizada por quem a pratica há muito tempo e possui relação de proximidade considerável a ponto de ocupar o posto ou status de mestra de ofício e, portanto, guardiã de saberes e conhecimentos ancestrais.

Nesse sentido, onde há vozes é preciso também que haja ouvidos com a finalidade de beber, gota a gota, as palavras depositadas a favor do vento que nunca fará a curva sem que penetre tímpanos atentos e intencionados a guardar relatos de experiências e de saberes encantados, sinônimos de “segredos” sobre os quais muito se fala, mas pouco se revela em razão de sua natureza, bem como daquilo que, de forma concomitante, é impossível ou difícil de expressar em palavras.

Dessarte, promover uma descrição de determinada arte sem evidenciar o olhar da artista sobre o que aprendeu e o que faz com maestria não configuraria a postura correta a adotar. No lugar onde há voz é crucial que esteja presente a vez para que o ato de ouvir e falar seja harmônico, cíclico e auspicioso. Palavra esta que adjetiva o objeto desejado a cada canto executado, seja para se expressar ou para “espantar os males”, pois como diz Odete: “A gente não tem que guardar, a gente tem que desabafar, pois quem canta os seus males espanta”. Contudo, para isso, é necessário razões, motivos, circunstâncias, sejam elas positivas ou negativas. Afinal de contas, segundo a mestra, “um galo não pode cantar sem comer o milho. Não pode de jeito nenhum. Porque o galo, a gente quanto dá milho a ele é que ele canta bonito. E sem comer milho ele morre, mas não canta.”

É necessário, que na conjuntura apresentada, entendamos o galo como elemento alegórico representativo daquele que fala (canta), ou seja, o mestre ou a mestra. Já o milho constitui os elementos estimulantes do canto, da voz que se materializa diante da concretude da vez. É assim que o canto se faz novo e também recorrente. E para que isso ocorra, é necessário enxergar a ciranda como oportunidade de expressão da habilidade do dizer.

Desde pequenininha eu saía com meu pai. E quando via ele tocando, que ele era mestre de ciranda e coco, eu dizia a ele: “Papai, me dê o bombo que eu quero cantar uma ciranda. Mas ele dizia assim: - Essa neguinha, é tão enxerida! Você sabe tocar nada. Eu falava: - Sei sim. Então me dê o bombo pra o senhor ver. (ODETE DE PILAR, 2021)

A experiência de Odete de Pilar com a ciranda teve sua gênese a partir da observação participante das rodas de cantorias promovidas por seu pai, o mestre José Brito que, por vontade própria ou a convite de terceiros, animava festas em alusão à São João, São Pedro, Santo Antônio, Santa Ana, por exemplo, além de batizados e demais eventos festivos realizados, sobretudo, no Sítio Lagoa do Gonçalo, zona rural de Pilar. Dessa forma, passou Odete, ainda criança, a integrar as rodas de ciranda à medida que absorvia experiência tanto para manejar os instrumentos - segurando-os a princípio, como forma de auxílio⁷ ao seu progenitor - quanto para reproduzir as músicas que ouvia, o que contribuiu para que futuramente passasse a criar suas próprias composições.

Pouco a pouco, sem que uma ordem didática cronogramática fosse previamente planejada, Odete, ao acompanhar as rodas de ciranda e de coco, entre uma música e outra, sempre encontrava uma oportunidade de estabelecer uma relação mais próxima com o instrumento que o pai tocava, o que, sem dúvidas, a possibilitou de ter maior afinidade prática com o instrumental utilizado a ponto de futuramente passar a compor suas canções com base nos conhecimentos adquiridos com base na vivência prática.

Eu me lembro que quando eu comecei cantar eu tava com 13 anos, 13 anos. Aí meu pai chegou, me ensinou. Odete, você vai cantar?! Quando o povo chegava, chamava a agente pra cantar. Aí papai dizia: "a minha neguinha vai comigo". Aí eu digo: "eu vou ser uma cirandeira, pai, o senhor vai ver. Aí quando eu chegava lá: "dê o bombo a ela pra ela tocar, assim eu sei que ela é cirandeira". Aí que quando eu pegava

⁷ Odete relatou que em diversas ocasiões e lugares precisava ajudar seu pai a pegar o instrumento (bombo) para que a cantoria começasse ou para que ele descansasse um pouco. Tais momentos possibilitavam a ela um maior tempo com o instrumento em mãos e dessa forma, pouco a pouco, passou a arriscar algumas batidas à luz do que via acontecer nas rodas das quais estava a participar na companhia do seu pai, reproduzindo cantos assimilados e posteriormente arriscando os que criava.

a tocar o povo aplaudiram! Aí pegava a cantar. Aí pronto. Aí fiquei cantando. ⁸(ODETE DE PILAR, 2020, in ACESA)

Foi dessa forma que a oportunidade do dizer foi concedida, vivenciada, praticada e passou a ser frequente, visto que as participações futuras nas rodas de ciranda trouxeram também participações mais expressivas mais longas. Se não estava formada a mestra, estava já era realidade uma aprendiz que há muito estava unida simbioticamente não apenas pelo grau de parentesco, mas em especial pelo contexto social que proporcionava, assim, uma força motriz comum que alimentava a capacidade criativa e à vista disso condicionava a expressão vocal à luz de suas próprias experiências.

Meu pai não tinha de quê criar a gente. Aí o povo chamava ele pra arrancar mandioca. Aí juntava aquelas mandioquinha que ficava. Aí trazia pra casa, relava no ralo pra gente comer. Aí, eu dizia: "é, pai, a gente vamo fazer os bejuzinho da gente pra a gente quando for de noite cantar ciranda". (ODETE DE PILAR, 2020, Depoimento Meu Espaço⁹)

A pobreza e a vulnerabilidade social foram constantes na vida de Odete e de sua família. O contato com a prática da ciranda condicionou-a a exercer uma atividade remunerada, de modo que passou a empregar o dinheiro recebido como pagamento pelas cantorias na companhia do pai nos gastos familiares para fugir da fome e da pobreza. "Era uma vida muito acabada, a vida da gente."

Depois que Odete cresceu, passou a sair cada vez mais com seu pai e as coisas melhoraram, pois os convites para cantar tornaram-se mais frequentes e "um chamava, outro chamava, aí arrumava o dinheiro do pão de cada dia." Outrossim, percebe-se que, para além de uma mera distração, a ciranda representava meio de obtenção do sustento familiar, alternativa de transfiguração de situação insatisfatória, ou ainda meio de atenuar as dificuldades experimentadas.

⁸ Link da web série Acesa: <https://www.youtube.com/watch?v=9sxZ-8pzMCM&t=680s>

⁹ Link da Oficina: <https://www.youtube.com/watch?v=bhWeFjKZW9c&t=211s>

A gente foi criado com beiju de caco. Aí a gente formava um caquinho de barro pra gente fazer o beiju em cima daquele caquinho. Saía queimado, mas a gente assim mesmo comia, porque a fome matava. Era muita fome que a gente sentimo. Aí adepois que a gente peguemo cantar, cantar (...) arrumava aquele tostãozinho, comprava um quilo de feijão, um quilo de farinha, um peixim saigado. E vamo comendo e vamo cantando e até hoje fiquei cantando, graças a Deus. (ODETE DE PILAR, 2020, Depoimento, Meu Espaço)

O relato de Odete destaca bem o quanto a arte de cantar a possibilitou ter certa garantia de que teria algo para comer, uma vez que o “tostãozinho” mencionado e sempre que obtido viabilizava a compra de itens básicos para que pudessem matar a fome e continuar na lida do canto e do campo. Porém, se cantar, de algum modo, a permitia ter algo a mais para comer junto com seus familiares, isso não significava que também teria um acréscimo de peça de roupa para utilizar.

Pra vestir eu não tenho vergonha de dizer, porque a gente contar o que a gente passa. Tinha um barreiro que as mulher batia pano. Jogava aqueles pano que já não prestava nem pra nada. Eu ia, catava aqueles paninho. Chegava, eu fazia saia, brusa. Agora com quê? Não era com linha. Era com linha de cravatá¹⁰ (gravatá). (ODETE DE PILAR, 2020, Depoimento, Meu Espaço)

A extração da linha do gravatá, segundo Odete, tornava possível a costura dos retalhos colhidos quanto à confecção de alguma vestimenta, como saia ou vestido. Diante da realidade complexa, a mestra chegou até mesmo a pedir alimentos nas redondezas para que pudesse ter o que comer com seus familiares, ainda mais quando seu pai não conseguia um contrato para cantar e obter dinheiro que garantisse

¹⁰ Em seu depoimento, Odete pronuncia cravatá que é uma variante de gravatá ou caraguatá (*Bromelia balansae*), também conhecida como caroá, caruatá-de-pau. No entanto, ela refere-se de fato ao agave, sisalana, mais conhecida como sisal e que é muito cultivado nas regiões semiáridas. No Brasil, os principais produtores são os estados da Paraíba e da Bahia. Do sisal é muito utilizado as fibras das folhas que após um processo de extração e desidratação beneficia a indústria têxtil, principalmente, no tocante à produção de cordas, fios, cordéis, tapetes, etc.

o que ela chama de “boia” e que, neste contexto, significa, segundo o dicionário Houaiss “pedaço de pão, de carne ou de toucinho que sobrenada num caldo ou sopa”.

Diante do exposto, é cada vez mais notável que para Odete o canto foi um método de obtenção de experimentação de realidade distinta, ou seja, meio de transfiguração da realidade infeliz e que na ausência da infelicidade ainda assim se fez presente como meio de agradecimento e expressão, ante a dádiva de poder gozar o que promove bem-estar, satisfação, alegria mesmo que momentaneamente e mesmo que não lhe fosse garantida a constância de tal benesse, por ora alcançada.

Quando questionada diretamente a respeito do que significa a ciranda em sua vida, Odete sem demora asseverou:

A ciranda pra mim é muita coisa. É muita coisa e ensinou coisa para mim que eu não sabia. Não foi tanto a leitura, porque eu não sei ler, mas sei mais do que ler, porque eu sei cantar. Tem muito que sabe ler, mas não sabe cantar. O que adianta? (ODETE DE PILAR, 2023, Depoimento)

Tendo em vista a afirmação realizada por Odete, convém observarmos o que para ela significa cantar em oposição à acepção que a própria tem de leitura. Dessa forma, “saber mais do que ler” é o mesmo que de algum modo estar inserida ou ter domínio de uma cultura letrada que, se não é escrita, é oral e concede à ela o atributo de mestra em seu ofício e, portanto, dotada de protagonismo, ou seja, a habilidade do dizer, haja vista que ao passo que tem a voz (arte do canto) se apropria da vez e assim é notada.

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Algo que soa paradoxal, porque é devido ao deambular dos intérpretes, seja no espaço, no tempo ou na própria consciência, que a voz poética se faz presente em toda parte e a cada vez que é reproduzida torna-se conhecida de cada um, passando assim a permanecer integrada nos discursos semelhantes e dotada de fundamento. É nessa a afirmação que encontramos a justificativa para o fato de ser a voz poética profecia e memória concomitantemente, uma vez que as formas de propagação oral são privilegiadas pelo fato de não serem fixas tal como a escrita o é (ZUMTHOR, 1993).

Odete costuma dizer que nunca vai deixar a “carreira” que o pai deixou para que ela continuasse a colocar adiante. Nesse sentido, é imprescindível trazer à lume que carreira para ela é sinônimo de dom, talento, capacidade. Sempre que questionada até quando irá continuar cantando, de imediato ela afirma o seguinte: “a carreira que meu pai deixou eu não posso parar. Vou em frente até eu morrer. Porque eu morro dizendo que sou da cultura”.

Tal afirmação também é defesa de hábitos, práticas, valores, autoafirmação e reconhecimento de si enquanto extensão e continuidade de outro(s). que continuaram latentes e audíveis mesmo com a repressão sofrida pelo curso hegemônico da escrita que durante os séculos foi colocado em primeiro plano nos discursos sociais das sociedades do ocidente (ZUMTHOR, 2008).

Diante dessa relação de pertencimento e compromisso de resistência para de algum modo continuar existindo como pessoa que promove o reverberar de outras vozes ancestrais, Odete de Pilar, à medida que enxerga a ciranda como “muita coisa” responsável por colocá-la em evidência e em contato com o passado, ressignificando-o, considera o coco de roda como

Devoção. O coco é uma devoção que a pessoa tem. É pra se animar, é pra se alegrar, pra espantar a tristeza. É alegria. Pra mim mesmo é. É pra ter alegria, saúde. Eu fico muito feliz cantando e dançando coco. Eu gosto de ciranda muito, mas gosto mais do coco porque ele é mais agitado e anima logo a pessoa, esquenta. Parece que o sangue corre o corpo todinho e eu só deixo quando eu partir. (ODETE DE PILAR, 2023, Depoimento)

É a noção de pertencimento que faz Odete adjetivar o coco de roda como devoção, pois ele é o elemento que canaliza e une o que ela é e o que ela foi em outros corpos-vozes que aqui se movimentaram e se fizeram ouvir. É o coco antídoto contra a tristeza e é o coco meio de obter alegria. Independente das circunstâncias pelas quais esteja a passar, aprendeu ela a manter a tradição, que sendo algo vivo, pode ser tomado como costume e salienta um modo de ser completamente interiorizado na consciência daqueles que a experimentaram. Tal fato corrobora o

poder de difusão da voz enquanto elemento incessante que resiste e persiste em proclamar uma identidade e seguir determinado preceito à risca, como exemplo deste último ela menciona o fato de que sempre começa uma apresentação com ciranda, “porque ele é fêmea e por isso deve vir primeiro.” (ZUMTHOR, 1993).

5. Voz, performance e tradição cultural nas rodas de ciranda e coco de Odete de Pilar

5.1. Voz

Ao tratar da voz, é necessário considerar que ela é aborígene de um corpo e, dessa forma, tal corpo numa civilização que desconhece as formas de registro bem como também de reprodução, dessa voz que emana, só permanece visível e tocável até o ponto em que tal voz for audível (ZUMTHOR, 1993).

Talvez, a considerar essa realidade, entenda-se o motivo pelo qual um determinado valor central estabeleça uma ligação com a voz durante muito tempo, inclusive séculos, contribuindo assim que ela permaneça no imaginário, tendo em vista a prática e a ética comum, as quais podem funcionar até como meios e formas de resgate ou manutenção dela.

Ademais, também é importante considerar que ligada à voz está o gesto, uma vez que ele é o responsável por promover e inserir o corpo no espaço performático com o propósito, justamente, de conquistá-lo ou até mesmo saciá-lo de seu movimento. Nesse sentido convém considerar que, em comparação com a palavra escrita, a palavra de forma pronunciada não existe da mesma maneira, pois ela está destituída de um contexto estritamente verbal.

Ela participa necessariamente de um processo mais amplo operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. Marcel Jousse, ao cabo de vinte anos de pesquisas e de tentativas de descer às próprias raízes da espontaneidade expressiva, colocava como indissociáveis o gesto e a palavra, num dinamismo complexo que ele chamava *verbo-motor*. (ZUMTHOR, 1993, p. 244)

Odete de Pilar em diversas ocasiões evidenciou, tanto oralmente quanto presencialmente que por mais que tente resistir, não consegue ficar parada quando participa de uma roda de coco ou quando começa a cantar um. Segundo ela:

Vem muitas vozes na minha cabeça pra eu cantar e eu canto certo e começo a sentir uma animação, um formigamento no corpo. E dançando é bom demais! Não consigo ficar parada não. Eu tento, tento, mas vou ouvindo uma música e começo a cantar o que crio na minha cabeça, porque é uma voz que fala, como se dissesse canta essa e eu já vou cantando e ali meu corpo tá mexendo e minha vontade é cantar, cantar, cantar e dançar até me acabar (risos). (ODETE DE PILAR, 2023, Depoimento).

As confissões de Odete configuram exemplo teórico e prático do que Paul Zhumtor (1993) descreve de forma categórica. Atentemos ao fato de que a ação da palavra, enquanto força suprema que tira o corpo da inércia inquietando-o sem oferecer capacidade de resistência, evidentemente, colabora para que na situação de participante, Odete sinta-se invocada à unir-se em movimento e som, com intuito de performaticamente, naquele espaço e tempo, existir em uníssono com as canções que ouve, materializa ou traduz em gestos por intermédio da voz.

Em situações práticas, Odete em poucos minutos deixa a timidez de lado e passa a integrar a roda desprovida da aura que a figura de uma senhora de 70 anos coloca no olhar dos que se deixam enganar, sem perceber que em poucos passos de coco, principalmente, ou de ciranda, uma brincante, performer, coquista mestra emergirá sem bandeira ou estandarte que denuncie sua idade, que a essa altura sequer existe e tampouco importa.

Parece tal ação ser o fio condutor que estabelece ligação direta com um espaço-tempo de outrora que sempre esteve ali guardado em comunhão cósmica e segredado pelos fios da memória a desnovelar-se expondo o passado que diante do agora mostra-se presente, vivo, forte e vibrante.

Na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho

indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de "memória popular" que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria. O discurso poético se integra por aí no discurso coletivo, o qual ele clareia e magnifica; (ZUMTHOR,

E é justamente graças a essa capacidade de resgatar o testemunho da unidade comum por meio da memória popular coletiva que à medida que surge no intelecto e materializa-se na voz com tradução dos gestos, as composições mostram-se assim ajustadas, transformadas, recriadas ou ainda que novas com algo comum proeminente a ponto de nos transportar a outro espaço-tempo. Como exemplo material do que foi dito, basta apreciarmos a letra do coco Carminha que Odete de Pilar sempre cantou nas rodas de coco e que gravou no Álbum *Acesa* (2021) da cantora Alessandra Leão.

Carminha

Eu dei um beijo em Carminha
Dei outro na irmã dela
Debaixo do cafezeiro
Apanhando café mais ela.

Eu dei um beijo em Carminha
Dei outro na irmã dela
Debaixo do cafezeiro
Apanhando café mais ela.
(ODETE DE PILAR in *Acesa*, 2021).

Sempre que perguntada a respeito da autoria, Odete assevera que a letra e música são delas, "tiradas do meu juízo e vem da minha experiência". Neste sentido, é oportuno considerarmos o que significa, no contexto, experiência e também o que significa "tirar do juízo", pois para Odete, pelo que pude constatar, é sinônimo de "tirar do juízo" o acesso à memória popular munido de força recriadora e transformadora como meio de materialização no *hic et nunc* da unidade comum. Vejamos o porquê.

O coco intitulado por Odete de Carminha pode ser classificado como sendo um canto de labor ou canto de trabalho. Não é novidade que ao longo da história, em diferentes culturas, a música se fez presente ao lado de ferramentas de trabalho em diversas ocasiões, configurando assim uma profusão dinâmica de movimentos

contínuos. Como exemplo disso, podemos citar o ato de embalar uma criança para dormir, algo tão comum desde épocas imemoriais.

Para além de algo mais doméstico, podemos citar a prática da agricultura, seja o corte da cana de açúcar, o plantio do milho, do feijão, da mandioca ou da batata, o que constituiu a realidade de diversas pessoas que se tornaram mestres e mestras ao longo do tempo.

Como meio de suportar tal processo cíclico de tarefas laborais, as cantigas aparecem como sendo instrumentos de resistência, pois passavam a ser praticadas e vistas como formas de suportar ou atenuar o cansaço, a sede, a fome, contribuindo para a sensação de aceleração do tempo. Então, a cantiga aparece como sendo um meio auxiliador que tem a capacidade de entreter à medida que se trabalhava e cumpre-se o dever necessário para adquirir em troca o sustento ou determinada recompensa a depender da realidade de cada um(a).

Usando o cotidiano como tema de composições fato é que tais cantadores e cantadoras encontravam na música um meio de projetar intelectualmente uma realidade auspiciosa, independente do lugar e da região em que estivessem, poderia ser nos roçados, nas usinas, nos engenhos, cortando cana, plantando feijão, maniva, inhame ou até mesmo arando preparando a terra.

A partir desse contexto podemos observar que tanto a dança quanto o canto, à medida que praticados passam a ser vistos como meios cruciais encontrados como forma de resistir. Em outras palavras, estamos a falar da resistência de um povo que teve que conviver com processos de opressão contando com o ato de escrever na memória memórias outras que constituíram suas biografias.

A exemplo estão desde os Vissungos - entoados pelos escravos e Pregões dos vendedores - ao canto dos carregadores de piano, café, pedra, cana; cantos de barqueiros do São Francisco; cantos dos ferreiros, fiandeiras, rendeiras, lavandeiras e Aboios, dentre outros que não se tem notícia. (GUIMARÃES, 2004, p. 13)

Em suma, os cocos de trabalho no campo ou laborais foram principiados por trabalhadores que atuavam na colheita desse fruto proveniente do coqueiro e posteriormente, tendo em vista um ajustamento do contexto e realidade de trabalho

de cada indivíduo, trabalhador ou grupo, protagonizou um movimento migratório ao interior, o que contribuiu para a associação com outras atividades, seja na roça, na construção de chão ou, principalmente, de casas de barro, como é o caso de um coco que diz: *“Pisa no massapê escorrega, quem não sabe andar leva a queda”*. Ou, ainda um outro que expressa: *“Ô, bota o barro na parede. Quero ver tapar, Ô, tira barro, bota o barro, quero ver tapar”*. Todos cantados por Odete e complementados à luz do improvisado fruto de sua experiência, de cada lugar no qual se apresenta ou de cada pessoa com quem interage ou a recepciona.

O Mestre Salustiano que foi ator, músico, compositor e artesão, considerado também como uma das maiores autoridades em cultura popular pernambucana, com mais de 50 anos de carreira, ao recordar alguns cocos que fazem emergir lembranças e vivências dele com seus progenitores, sua comunidade e companheiros de trabalho atribui ao coco que Odete intitula de Carminha o título de Debaixo do cafezeiro.

Eu dei um beijo em Carminha
Dei outro na irmã dela
Debaixo do cafezeiro
Panhando café mais ela.
(SALUSTIANO, in GUIMARÃES, 2004, p. 20)

Em analogia com a versão cantada pelo Mestre Salustiano, nota-se que Odete modifica a pronúncia da palavra “Panhando”, pois sempre ao cantar pronuncia “Apanhando”. Ademais, do ponto de vista da extensão vocal, promove considerável mudança no tom da música acentuando as sílabas paroxítonas das últimas palavras dos versos, isto é, **Carminha**, **dela**, **cafezeiro** e **ela**, o que à luz do que foi proposto por Zumthor (1993) não deixa de ser manifestação de uma capacidade recriadora a partir do acesso à unidade comum por meio da memória.

Outro achado interessante que configura mais um exemplo nítido do que Odete executa ao cantar a letra do coco em questão é a música “Se tem rabeca e zabumba¹¹” de autoria e interpretação de Maciel Salu, filho de Mestre Salustiano.

¹¹ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/maciel-salu/se-tem-rabeca-e-zabumba/>

Nas estrofes de número 9 e 10 da composição, encontramos os seguintes versos:

Eu dei um beijo em Carminha
Dei um fim na irmã dela
Eu dei um beijo em Carminha
Dei um fim na irmã dela

De baixo de um cafezeiro
Panhando um café mais ela
De baixo de um cafezeiro
Panhando um café mais ela.
(SALUSTIANO, 2018)

Nitidamente, os versos transcritos acima apresentam relação intertextual explícita com Carminha de Odete, e Debaixo do cafezeiro de Mestre Salustino, contudo, também é notória a inserção de algumas expressões que tornam a letra mais divergente quanto às dos mestres anteriores, pois comparando a Carminha com Debaixo do cafezeiro, concluímos que a diferença é mínima. Portanto, Maciel Salustino executa uma modificação mais acentuada ao alterar o sentido do verso *“Dei outro na irmã dela”* para *“Dei um fim na irmã dela”*.

Contudo, independente das recriações ou reformulações praticadas, não é possível negar que a unidade comum se mantém graças ao fato de que, para Zumthor (1993), a voz da memória, que ecoa desde o fundo da garganta, dos lábios e do sopro de um poeta ou de um padre, tem como objetivo primordial evitar rupturas irreparáveis, resguardando a integridade de uma unidade fragilizada. Ao desempenhar essa missão, ela conta apenas com duas estratégias: a integração total, absorvendo o essencial das palavras já pronunciadas entre nós, indo além dos limites do possível; ou a evasão cautelosa, censurando e negando essas palavras (ou algumas delas) através de um fingimento sutil, como se alguém comesse do zero com a inocência de uma criança.

Maria Ignez Ayla (2022), afirmou que Odete é daquelas cantoras que possui duende na voz, pois quando canta evidencia uma ancestralidade que a faz lembrar do Jazz do início do século XX, o que a deixa emocionada e feliz. Já Alessandra Leão (2021) chegou a declarar que houve Odete com o mesmo entusiasmo com que escuta

Nina Simone, pianista, cantora, compositora e ativista pelos direitos civis dos negros norte-americanos, tamanha sua presença vocal.

Para a doutora em etnomusicologia Kátiusca Barbosa (2022, p.206), o canto de Odete fascina devido a potência e extensão vocal, pois ele

sustenta o final das notas das frases melódicas de modo que lembra o canto dos aboiadores. Nas faixas do álbum, a cada instante, ela canta com muita expressão e com muita intensidade vocal, tanto nas cirandas quanto nos cocos. Sua potente forma de cantar lembra o canto da Mestra Cida. Comparando-a, contudo, com as Mestras Ana, Edite e Teca, estas [Ana, Edite, Teca] cantam as melodias de um modo mais linear, sem muitos saltos de intervalos, sem explorar um alto volume sonoro e uma intensidade vocal grande.

Mesmo não dotada de instrução musical formal, Odete consegue, sem esforços, valer-se da voz para acessar outras vozes que a depender da ordem de quem foi ouvida primeiro configura uma intertextualidade memorialística com base na referência tida até então. No caso de Barbosa, o ser aludido foi a Mestra Cida. O que dirá alguém que ao ouvir a Mestra Cida depois de ouvir primeiro a Mestra Odete? Provavelmente a mesma coisa ou algo semelhante.

Percebemos, então que Zumthor (1993) tem razão ao afirmar que a voz decerto une e só mesmo a escritura diferencia de modo eficiente entre os termos daquilo cuja análise ela permite fazer. Certamente, diante do calor das presenças simultâneas em performance, a voz poética não tem outra função, nem conta com outro poder senão o de exaltar essa comunidade, no consentimento ou na resistência. E para que melhor entendamos, é necessário observarmos o papel da performance nisso, de maneira especial, tanto pelo efeito do viés teórico, quanto pelo efeito do viés prático, levando-se em consideração as rodas de coco e ciranda como manifestação de uma tradição cultural recebida no tempo e no espaço.

5.2. Performance

Levando em consideração esse fato, constata-se que a performance se constrói pela forma que não poderá ser mantida inerte se o fato observado em

performance for apresentado como objeto científico, por conferência ou impressão. Assim sendo, etnologicamente falando, a performance pode ser compreendida como uma noção central no estudo da comunicação oral, que justifica o fato dessa palavra ser utilizada desde a década de 1950 pela linguística, sobretudo, norte-americana para relacionar-se às ações de ordem pragmáticas ou generativas (ZUMTHOR, 2008).

No entanto, é inevitável, segundo Zumthor (2008), que passemos a considerar as regras de performance à luz de seus efeitos e a partir da regência simultânea do tempo, do lugar e do objetivo da transmissão, além da ação de quem locuciona e da reação do público que a recebe. Dessa forma, estaremos a tomar uma postura distinta do habitual, pois ao procedermos quanto aos estudos literários, focando apenas do texto escrito, acabamos sendo induzidos, quase que irresistivelmente, a destituir dos aspectos gerais da obra performatizada o texto e a olharmos só para ele exclusivamente.

Em outras palavras, considerando a performance em seu cerne e completude, constata-se que é imperioso recolocarmos o texto no conjunto dos elementos formais, pois a performance contribui significativamente para a finalidade dele sem necessariamente obter privilégio ou importância superior. Assim, a performance implica competência, êxito da realização da forma.

Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo. (ZUMTHOR, 2008, p. 31)

Nesse contexto, o "ser-aí ou o ser-aí-no mundo" materializa a aceção de existência numa perspectiva heideggeriana, porque aborda a relação do ser com si próprio de forma indissociável do mundo. O *dasein*, então pode ser entendido também como o ente para o qual o ser se mostra. Em virtude de sua compreensão do ser, ainda que informal, vaga, o ser humano é ontológico (HEIDEGGER, 1927).

De acordo com essa perspectiva de entendimento, acerca do ser no mundo, compreendemos melhor o que é esse saber-ser que se materializa a partir do

mapeamento espaço-temporal e fisio-psíquico que favorece automaticamente a materialização dos valores em um corpo vivo e que só assim passa a ter noção completa de existência à luz do mundo que o circunda e dos mundos que trazem consigo se considerarmos a memória coletiva e as experiências transmitidas.

Com base em tais conceitos apresentados, podemos considerar como ilustração do que foi mencionado o fato de que do ponto de vista performático, Odete de Pilar configurou o seu *dasein* a partir das vivências, experiências obtidas com seus ancestrais de modo que lhe permitiu detalhadamente concretizar uma maneira de ser, enquanto elemento responsável por incorporar, materializar e (re)transmitir os determinados valores sem os quais ela poderia se enxergar e reconhecer como mestra. “Eu faço tudo. Só não faço repente, todo mundo fica olhando, é a mestra Odete. É eu que nasci pra cantar. É eu e canto pra recordar”. Eis a declaração, por ela própria, da posse e reconhecimento de si, como alguém que tem domínio e competência.

Em diversas ocasiões, fazendo shows, entrevistas com Odete, seja em espaços abertos ou fechados, a presenciei em seu *dasein* manifesto e em repouso. E de fato a competência performática é um adas coisas das quais ela mais se orgulha, ostenta. Entretanto, há também algo que ela segreda ou protege e que configura fonte primária dessa habilidade que de alguma maneira norteia a performance.

Papai caiu doente. A gente tudo espiando ele, aí ele dizia: “vai embora te deixar que eu não vou morrer não. Quando for morrer eu digo”. Foi dito e feito. Ele disse. Ele disse: “cadê minha neguinha?”. Aí que quando foi quase meia-noite ele bem arrastado: “Odete?” Digo: “inhô?”. “É agora”. E foi agora mesmo. Caiu as camisas dele no chão, eu apanhei. Ele caiu no chão estirado. A gente não tinha cama não que a gente era pobre demais. Foi uma gripe que deu em nele. Mas antes de morrer ele disse, Odete olha. Só tem uma cosia que eu vou dizer, minha filha. Eu vou partir agora você não deixe minha carreira. Fique com ela até morrer. Por isso que não deixo minha ciranda não, porque foi ele que entregou a eu. (ODETE DE PILAR, 2023, Depoimento)

Odete afirmou também que o que o pai lhe deixou já foi herdado de seu avô que também se chamava José. E nessa linha de transmissão do que é herdado para levar adiante, percebemos nitidamente que o compromisso encontra na ancestralidade a propulsão necessária para se lançar cada vez mais adiante. Muito além disso, existe também outra força que ela diz que a pune quando não canta ciranda e coco. Além disso, é também essa força que a guia e entrega-lhe melodias e letras que se materializam sempre que tem a vez, pois a voz já a possui.

Em ocasiões em que é convidada para determinado lugar e por determinada pessoa, ou sempre que recebe visitas, Odete mostra-se diferente daquela do cotidiano.

No cotidiano, entretanto, o ser humano se coloca como mais um entre os entes, numa relação de identidade com as coisas que o cercam, relação esta na qual a característica ontológica fica encoberta. Na cotidianidade, o Dasein se mostra como sendo mais uma pessoa entre as outras pessoas, ou seja, vive sua vida como “fulano de tal” que tem um jeito particular de ser. Este nível cotidiano, da vida como sendo mais um entre os demais, é chamado ôntico. (ROEHE & DUTRA, 2014, p. 107)

Por outro lado, quando está performando, Odete comporta-se de modo distinto, peculiar e tudo isso se manifesta não apenas na sua expressão fisionômica, mas também em seu corpo, gestos e, sobretudo, maneira como cria suas composições. Dessa forma, ela se coloca como alguém que sabe ser e que também é veículo de transmissão dessa voz-guia que fala por ela e se faz ouvir.

Em janeiro de 2019, Alessandra Leão veio até à casa de Odete para gravar o 1º episódio da Web série Acesa. Após alguns cumprimentos e interações breves, a equipe se articulou e deu início à gravação que ocorreu, enquanto Odete de Pilar caminhava pelas proximidades de sua residência de uma maneira bem espontânea. A princípio, Odete disse que estava triste, pois estava pensando em encerrar sua carreira, mesmo sabendo que não deveria. Em algum momento, durante a caminhada, após Odete dizer que estava feliz por estar recebendo aquela visita que há muito era

prometida, Alessandra disse em alto e bom som: “Eu num disse que vinha?”. Logo Odete emendou:

Eu venho de tão longe pra te ver, mas é porque Odete eu te adoro. Eu vim de tão longe pra te ver, mas é porque Odete eu te adoro. Venho trazer um boquê da minha vida mas é você que é minha querida. Venho trazer um boquê da minha vida só é você que é minha querida. (ODETE DE PILAR in Acesa, 2020).

Devido aos cortes e edições, tal trecho, acima transcrito, pode ser ouvido no início do vídeo¹². Ao que pude perceber, com base na prática do coco e da ciranda, bem como do modo como Odete os concebem e os performam, a partir daquele momento estava a voz a se apropriar da vez valendo-se de todos elementos impulsivos ali presentes como meio de obter amplificado alcance sonoro, artístico e estético para consequentemente materializar-se por intermédio da figuração da unidade comum.

O que considero a maior demonstração do que está supracitado é o fato de que, baseada em todo o contexto da visita e na situação a qual se mostrou estar, ou seja, triste, desestimulada, considerando também o público ali presente, formado por 7 pessoas apenas, além do interlocutor direto que estava ao seu lado, no caso Alessandra Leão, Odete performou¹³ uma ciranda que foi denominada de “Rosa tá dizendo”. Esta ciranda, inclusive foi gravada em parceria com a própria Alessandra no disco Acesa (2021).¹⁴ Após afirmar que “a gente não tem de guardar aquilo que a gente tem por dentro. A gente tem que desabafar”, Odete pausa um pouco e principia sua ciranda da seguinte maneira:

Rosa tá dizendo que você
Não vai deixar de cantar ciranda

Mas aquilo que eu te entreguei

¹² Link da Web Série Acesa de Alessandra Leão (2020): <https://www.youtube.com/watch?v=9sxZ-8pzMCM&t=578s>

¹³ Ver a partir do minuto 09:50.

¹⁴ Link da música gravada no CD Acesa de Alessandra Leão: <https://www.youtube.com/watch?v=MaJghPvM0rQ>

Mas é aquilo que eu te entreguei
Sei que você não vai ter revolta

Siga o caminho que eu vou com você
Tomando conta do teu coração
Fique comigo que eu vou com você
Tomando conta de você também

Meu coração já pegou a chorar
Só de'legria quando eu te vi.
Meu coração já pegou a chorar
Só de'legria quando eu te vi.
Sodade eu tenho de dançar contigo
Ah, minha amada, minha companheira
Sodade eu tenho de dançar contigo
Ah, minha amada, minha companheira

Você não quer, mas meu coração quer
Te abraçar parte de mim também.

Valendo-se do uso de verbo na terceira pessoa do singular, e ainda mais nomeando um ser (Rosa) que transmite um recado, Odete se reconhece e mostra-se como alguém que está em relação com seu próprio ser do ponto de vista fenomenológico-existencial, assim, ao passo que performa, não só transmite, mas lhe retransmite um recado, recomendação, completamente, visível na segunda estrofe e denominado de “aquilo”, que de maneira pronominalmente demonstrativa alude a algo protegido, segredado e distante no tempo, uma vez que é passado, mas que também é presente já que se materializa-se de maneira primária no aqui e no agora.

Os versos que se sucedem apresentam recomendações, e ao mesmo tempo conforto à medida que evidencia que o ser advertido não está só. “Siga o caminho que eu vou com você / Tomando conta do teu coração / Fique comigo que eu vou com você / Tomando conta de você também.”. Posteriormente, o eu (locutor) manifesto redireciona sua voz e intenção comunicativa ao interlocutor físico direto (Alessandra) expressando a saudade (sodade) que tem de cantar e dançar em parceria.

Por fim, nos versos últimos temos uma outra ocorrência interessante. Ao dizer: “Você não quer, mas meu coração quer”, mais uma vez Odete assume uma voz ambivalente que adverte a de forma carinhosa, branda. Já em: “Te abraçar parte de mim também” demonstra o desejo da voz que se manifesta (eu lírico) em abraçar o

interlocutor, pois o considera como sendo parte de si, ou seja, com quem junto forma uma unidade, pois há uma supressão do verbo ser na segunda pessoa do singular no presente do indicativo, formando a figura de sintaxe de nominada de zeugma, pois retoma o pronome “você” e que fica melhor perceptível quando a inserimos no verso assim “Te abraçar **és** parte de mim também”, ou ainda da seguinte forma: Te abraçar **você é** parte de mim também”.

A performance realizada deixou Alessandra Leão emocionada, sem palavras e complacente. Não era para menos. Todo o conjunto simbiótico da performance executada, à luz do contexto de criação e veiculação do que foi dito, portanto, performado, *a priori*, provocou uma reação contemplativa que ao mesmo tempo nos transportou a um tempo imemorial que não sabemos quando, mas que temos a certeza de tê-lo vivido. E vivemos. Considero esse o poder da unidade comum manifesta através da competência performática da tradição da cultura oral. A isso denomino particularmente de extração imagética do eu em mim e do eu no outro em pleno consortismo. A quem devemos atribuir tal efeito performático senão à oralidade?

Afinal de contas, segundo de Zumthor (2008, p. 09), “a oralidade é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas”. Tendo em vista a minha experiência diante do que presenciei oralmente e “bebi” ali, diretamente da fonte primária, por mais que eu reveja os vídeos, gravações e a própria música concluída, mixada em estúdio e veiculada nas plataformas de streaming, por exemplo, jamais sentirei a mesma sensação tal qual senti estando ali presencialmente a ouvidos e olhos nus.

Assim como os registros escritos, os meios eletrônicos, tanto auditivos quanto visuais são semelhantes porque eliminam a presença de quem traz a voz, evadem do puro presente cronológico, haja vista que a voz que transmitem permite a reiterabilidade de forma indefinida e idêntica, e por fim porque promovem a sequenciação de manipulações que os sistemas de registro possibilitam criando assim um espaço artificial e composto com intuito de eliminar as referências espaciais da voz orgânica. Apesar disso, conforme Zumthor (2008, p.15), os meios eletrônicos de registro da voz em um ponto se diferenciam da escrita porque o que eles transmitem

é percebido pelo ouvido (e eventualmente pela vista), mas não pode ser lido propriamente, isto é, decifrado visualmente como um conjunto de signos codificados da linguagem. É então possível (e essa opinião é a mais comum) ver nos meios auditivos uma espécie de revanche, de retorno forçado da voz, e ainda mais do que a voz, porque com o filme ou tevê vê-se uma imagem fotográfica e, talvez, ainda em breve, tenha-se a percepção do volume.

Em palavras mais simples, a mediação eletrônica permite a fixação da voz e da imagem, dando origem ao material audiovisual e condicionando sua replicação e anferidade, bem como a abstração. Entretanto, ao aniquilar sua transitoriedade, furta, ao mesmo tempo, sua capacidade de ser percebida pelo “tato”. É por isso que ao ouvir as gravações, seja em áudio ou em vídeo, por mais que obtenha prazer, não encontro a taticidade da voz. E de que maneira irei encontrá-la? Na memória.

É papel da memória condicionar o acesso à unidade comum e à sensação de pertencimento a um corpo coletivo primevo que é pretérito e presente ao mesmo tempo, uma vez que é dotado de singularidade e pluralidade manifesta. Eis o que denominamos de ancestralidade, ou reverbere ancestral, materializada pela performance que é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido, segundo Zumthor, (2008), tal como o recebemos.

5.3. Tradição Cultural

Diante do exposto, não é difícil compreender que a voz e a performance atuam como instrumentos que condicionam a materialização da ancestralidade que se utiliza de diversos processos de transmissão de saberes e vivências.

Os ritos e a oralidade em si, aliados ao poder da memória, possuem uma missão essencial que permite consolidar o que denominamos de tradição cultural que privilegia "outro sistema de valores, que não aquele presente na prática educacional corrente em nossa sociedade", segundo Souza (2005, *apud* ACSELRAD, 2011, p. 9).

Odete de Pilar, na função de Mestra de coco de roda e ciranda, além de rezadeira (algo que ela evita explanar a princípio), sabe ser e à medida que sabe ser

transmite e retransmite o que aprendeu com seu pai, que já herdou do avô dela, e com outros mestres e mestras presentes nas rodas de coco e ciranda das quais participou ao longo da vida.

A tradição cultural, do latim *traditio*, é sinônimo de bens culturais que se transmite de geração em geração no seio comunitário. São os hábitos, costumes, valores e manifestações que são guardados por serem valiosos aos olhos da sociedade e que é preciso enviar às gerações futuras. É por isso que Odete repete sempre o mandamento recebido do pai: “nunca deixe a cultura morrer, Odete”. Não deixar morrer é também passar adiante, para os filhos, netos e quem mais desejar. Contudo, ser filho(a) ou parente de um(a) mestre(a) não é garantia de que a tradição continuará viva, vibrante e forte, pois

[...] há uma condição essencial para que os processos de aprendizagem na brincadeira sejam iniciados. Trata-se da existência do desejo, do interesse e da vontade que o brincador iniciante deve ter para brincar (LARANJEIRA, 2017, p. 206).

O brincante precisa escolher a brincadeira também, pois não são as relações familiares e os graus de parentescos que irão assegurar a manutenção dos valores e nem a continuidade de sua prática. Nesse aspecto, Odete afirma que fica triste pelo o fato de nenhuma de seus filhos terem demonstrado ímpeto para aprender a cantar coco e ciranda por conta de se sentirem envergonhados. Dessa maneira, em um contexto familiar, Odete se sente ilhada. Como alguns de seus filhos são evangélicos, passaram a pressioná-la para que ela parasse de cantar, mas resolveram deixá-la escolher livremente se deveria continuar ou não porque perceberam que ela ficava triste e também por perceberem certo reconhecimento dela ao chegar em outros locais, ou acessar seus conteúdos na internet através do You Tube, Instagram e Facebook, por exemplo.

Mesmo que afastada dos grandes centros, Odete de Pilar precisou apenas de sua voz para romper as barreiras físicas locais. Reconhecida a nível nacional por seu trabalho com o coco e a ciranda, Odete de Pilar já se apresentou em diversos locais do Brasil dando continuidade à missão que o Mestre José Brito lhe entregou. Foi assim que chegou à Fortaleza - CE, Brasília - DF, São Paulo - SP, para fazer shows e, em

incontáveis outros locais, de modo não físico, através de seu canto registrado em compilações e gravações de cultura popular, seja em disco ou em plataformas da internet.

Eu me sinto honrada e feliz, proque por causa da minha ciranda e do meu coco, as pessoas me conhece. Eu conheço meus fã. Eles falam comigo, me abraçam, me trata bem, pede foto. Eu sem minha ciranda era uma pessoa morta. Agora com ela eu sou viva, viva e posso ir pra todo canto. (ODETE DE PILAR, 2023, Depoimento)

De fato, Odete fica radiante diante dos carinhos recebidos e das expressões de reconhecimento e admiração de sua arte. Em novembro de 2021, Odete foi homenageada no evento Noite da Música Negra, em homenagem ao dia da consciência negra, ocorrido no teatro da FUNESC, em João Pessoa e na oportunidade ouviu sua música *Serena Serená* performada pela cantora paraibana Lays de Oyá, que, bastante emocionada, confessou ser admiradora de Odete de Pilar e fortalecida, por ela (Odete), quanto à valorização da tradição cultural e da prática do coco de roda.



Figura 17: Odete de Pilar recebendo homenagens no Festival da Música Negra Paraibana. Foto: FUNESC.



Figura 18: Laiz de Oyá, rendendo homenagens à Odete ao performar a ciranda Serena Serená no Festival da Música Negra Paraibana. Foto: FUNESC.

Meses após esse encontro Odete foi convidada para a 1ª Sambada do Coco de Oxum, ocorrida em fevereiro de 2022 na Vila do Porto, centro histórico da capital paraibana em datas bem próximas recebeu homenagem do bloco As Calungas, em março de 2022, na Casa de Cultura Mestra Vó Mera, e no mês seguinte fez participação no Show Acesa de Alessandra Leão também na Vila do Porto, conforme ilustram as imagens a seguir.



Figura 19: Odete e Laiz de Oyá na 1ª Sambada de Coco de Oxum na Vila do Porto. Foto: Ana Moraes.



Figura 20: Odete de Pilar entre os brincantes do bloco As Calungas. Foto Divulgação As Calungas Oficial.



Figura 21: Odete e eu, juntamente com integrantes do coco de roda Novo Quilombo com Alessandra Leão e integrantes de sua banda e produtores. Foto: Juliana Godoy.

Em 2022, fomos convidados por Alessandra Leão para cumprir uma agenda de shows e participações em outros eventos em São Paulo – SP. Na oportunidade, fomos auxiliados pela Arueira Produções e as apresentações ali realizadas de maneira solo e em parceria configurou um ápice significativo na vida de Odete enquanto artista.

Eu comecei a tocar coco com meu pai muito pequenininha. Ele foi embora, mas me ensinou muitas coisas. Sair de tão longe e vir cantar nesse lugar é muito bom eu fico muito feliz. É como se eu tivesse voando. Porque as pessoas de tão longe gosta de me ver cantar!?

(ODETE DE PILAR, 2022, Depoimento)

Além de muita receptividade, carinho e admiração, Odete realizou apresentações na Casa Natura Musical em parceria com Alessandra Leão e banda, no Galpão Cru com banda constituída por Raffa Nepomuceno, Mestre Nico e Abuhl Júnior, na Casa do Bloco Axé Coco na Vila Madalena, gravou material audiovisual para o SESC Sorocaba e participação no disco Apneia de Livia Mattos, com a música de sua autoria, intitulada de Falta de ar¹⁵, e deixou registrado em estúdio um extenso material gravado que constituirá um disco a ser lançado no futuro. Infelizmente, algumas apresentações tiveram que se canceladas por questões de saúde, mas na medida do possível, pode Odete e o público constituir uma atmosfera simbiótica e contagiante marcada pela força de sua tradição cultural que ela traz consigo desde menina com a missão de levar adiante.

As fotografias a seguir configuram um recorte de alguns momentos de Odete nesse momento tão atípico em sua carreira de mestra, mas que assinala o seu reconhecimento e importância cultural e artística.



Figura 22: Odete de Pilar e Alessandra Leão durante a passagem de som na Casa Natura Musical em São Paulo - SP. (Arquivo Pessoal)

¹⁵ Link da canção: <https://www.youtube.com/watch?v=sLoB-TUFkSo>



Figura 23: Bastidores do show *Acesa* na Casa Natura Musical em São Paulo. Da esquerda para direita: Cabrália, Josyara, Alessandra Leão, Odete, Tamiris Silva e Guilherme Kastrup. (Arquivo Pessoal).



Figura 24: Odete de Pilar e Alessandra Leão performando a ciranda *Rosa tá dizendo* na Casa Natura Musical, São Paulo - SP. (Arquivo pessoal)



Figura 25: Abuhl Júnior, Raffa Nepomuceno, Mestra Odete e Mestre Nico no camarim do show realizado no Galpão Cru, São Paulo. (Arquivo Pessoal)



Figura 26: Odete de Pilar, Raffa Nepomuceno, eu e demais admiradoras após o show no Galpão Cru, São Paulo. (Arquivo Pessoal).



Figura 27: Odete de Pilar em estúdio de gravação seu disco, ainda em fase de produção, São Paulo, 2022. (Arquivo Pessoal).



Figura 28: Odete de Pilar e Livia Mattos gravando a música Falta de Ar, São Paulo. (Arquivo Pessoal).

Atualmente Odete de Pilar, tem sido conceituada como uma das principais vozes paraibanas e tem influenciado o repertório de músicos e artistas tais como Alessandra Leão, A Barca, Seu Pereira, Juçara Marçal, Luana Flores, Rafaela Nepomuceno, Lays de Oyá, dentre outros.

Recentemente teve sua história contada no livro *Na Embolada do Coco*¹⁶(2023), escrito por Jessyca Barbosa Marins e Marcela de Oliveira Muccillo e organizado por Dina Farias com patrocínio da BV Financeira e lançado pela Atua Editora. O livro conta a história de vida de 11 mestras da cultura popular paraibana e teve seu lançamento em 30 de junho deste ano na Usina Cultural Energisa. O evento foi bastante significativo, pois reuniu as principais mestras de cultura em atividade em solo paraibano.



Figura 29: Dina Farias (em pé) e as mestras Têca, Odete, Ana, Senhorinha, Cida, Zefinha, Penha, Cícera, Edite, Vó Mera e Lindalva no palco do evento de lançamento do livro *Na Embolada do Coco* em 30 de junho de 2023. Foto: Fabi Veloso.

¹⁶ Link do livro digital e do audiobook: <https://www.atuacomunicacao.online/naemboladadococo>



Figura 30: Livro Na Embolada do coco e cartões-postais com fotos das mestras homenageadas. (Arquivo Pessoal).

Dia 16 de julho do ano em curso Odete retornará à Usina Cultural Energisa para receber homenagem no evento da 11ª edição do julho das Pretas, organizado pela Abayomi, Coletiva de Mulheres Negras na Paraíba, fundado em 2016 e que luta contra o racismo, a violência e pelo bem-viver. Em seguida, Odete de Pilar se preparará para o show que realizará no dia 13 de agosto de 2023 no Viva Usina, evento produzido Atua Comunicação Criativa.com patrocínio da Energisa e realizado pelo Ministério da Cultura. Na oportunidade, Odete irá estrear o show “Odete de Pilar: ela está no meio de nós” que marca seu retorno aos palcos após um período afastada devido aos problemas de saúde já superados. O show foi aprovado em edital público e terei a honra de fazer, além da direção, a coprodução e concepção de figurino.

6. Metodologia

Neste capítulo, serão apresentados os procedimentos metodológicos que foram utilizados para a investigação e busca de respostas às questões explicitadas, de maneira que todo o percurso traçado foi visto como uma possibilidade para tornar

concreta a reflexão em torno do que o projeto de pesquisa se propôs a cumprir. Por conseguinte, considero imperioso apresentar as informações que compuseram a caracterização da pesquisa, os participantes envolvidos, bem como os instrumentos utilizados como forma de geração de dados e a maneira que pretendemos realizar a análise dos dados obtidos.

6.1 Tipo de pesquisa

O presente trabalho se utilizou de uma pesquisa etnográfica de natureza aplicada. A pesquisa etnográfica configura um método do campo das ciências sociais que possui como objeto principal de estudo a cultura e a forma de comportamento de certos grupos sociais. Destarte, podemos compreender que a pesquisa de viés etnográfico promove uma abordagem que consiste na análise cultural e comportamental de grupos sociais selecionados.

Do ponto de vista denotativo, a etnografia é sinônimo de descrição cultural de um povo. Vale salientar que ela não deixa de ser um tipo de análise de cunho qualitativo, visto que representa um enfoque dotado de técnicas diversas à luz das intenções promovidas pelo pesquisador. Por ser um tipo de pesquisa qualitativa, a etnografia visa entender, compreender, bem como também conseguir explicar os diferentes fenômenos de natureza social e também cultural protagonizados pelos indivíduos e pelos os grupos sociais dos quais eles fazem parte e sobre os quais eles atuam.

Segundo Angrosino (2009), está cada vez mais difícil encontrar uma definição precisa e comum a respeito da pesquisa qualitativa que seja aceita pela maioria das abordagens e também dos pesquisadores situados no campo. Assim, é possível afirmar que a pesquisa se desenvolveu, cresceu e para além de uma pesquisa não quantitativa passou a apresentar uma identidade própria.

Esse tipo de pesquisa visa abordar o mundo "lá fora" (e não em contextos especializados de pesquisa, como os laboratórios) e entender, descrever e, às vezes, explicar os fenômenos sociais "de dentro" de diversas maneiras diferentes:

Analisando experiências de indivíduos ou grupos. As experiências podem estar relacionadas às histórias biográficas ou às práticas (cotidianas ou profissionais), e podem ser tratadas analisando-se conhecimento, relatos e histórias do dia a dia.

Examinando interações e comunicações que estejam se desenvolvendo. Isso pode ser baseado na observação e no registro de práticas de interação e comunicação, bem como na análise desse material.

Investigando documentos (textos, imagens, filmes ou música) ou traços semelhantes de experiências ou interações. (ANGROSINO, 2009, p.08)

É interessante destacar que essas abordagens possuem em comum o objetivo de buscarem detalhar o modo como as pessoas constroem o mundo ao seu redor. Neste sentido, saber o que tais pessoas estão fazendo, bem como o que está acontecendo em seu meio, possibilita a obtenção de uma visão proveitosa e nítida em relação a tais detalhes. Dessa maneira, tanto as informações quanto os documentos são considerados como constructo de processos e artefatos de cunho sociais. Desta feita, essas abordagens configuram maneiras alternativas de construção de sentido, de modo que:

podem ser reconstruídas e analisadas com diferentes métodos qualitativos que permitam ao pesquisador desenvolver modelos, tipologias, teorias (mais ou menos generalizáveis) como formas de descrever e explicar as questões sociais (e psicológicas) (ANGROSINO, 2009, p.09).

Entretanto, a partir do exposto, convém responder à seguinte questão: Por que fazer uma pesquisa qualitativa? Pois bem, para responder a tal questão é importante destacarmos que a pesquisa de cunho qualitativo se abstém de estabelecer um conceito bem definido que se estuda, bem como também de formular hipóteses iniciais para em seguida comprová-las ou não, pois, ao contrário disso, os conceitos formulados ou até mesmo as hipóteses, desde que usadas, passam por um processo de desenvolvimento e refinamento à medida que a pesquisa evolui.

A pesquisa qualitativa de natureza aplicada, mediante as propostas de procedimentos que se pretende adotar faz com que a mesma seja caracterizada como uma pesquisa-ação de caráter intervencionista, uma vez que pesquisador e

participantes da pesquisa estarão em contato direto de interação e o pesquisador buscará compreender e interpretar os dados que serão produzidos em decorrência desse processo.

Para Godoy (1995),

(...) a pesquisa qualitativa tem o ambiente natural como fonte direta de dados e o pesquisador como instrumento fundamental. Os estudos denominados qualitativos têm como preocupação fundamental o estudo e a análise do mundo empírico em seu ambiente natural. (GODOY, 1995, p.62).

Compreendendo que segundo a afirmação de Godoy (1995), a pesquisa qualitativa se preocupa com o estudo e análise de conhecimentos presentes no mundo empírico, é possível perceber o quão vasto pode ser esse campo de atuação também denominado pelo autor de ambiente natural, tal ambiente pode oferecer ao pesquisador inúmeras oportunidades de geração de dados, dessa forma ratifico a afirmação do autor ao pontuar que o pesquisador é um instrumento fundamental. Podemos dizer que como instrumento fundamental desse processo o mesmo estabelece uma relação entre os participantes da pesquisa, o objeto pesquisado e os resultados alcançados, traçando um elo entre os registros coletados e a análise dos dados.

Vale salientar que para Minayo (2009), a pesquisa qualitativa responde às questões muito particulares com um nível de realidade que não pode ou não deveria ser quantificado, sendo assim, cabe ao pesquisador adentrar nessa realidade para buscar compreender seus fenômenos, pois a autora afirma ainda que, tal pesquisa trabalha com um universo de significados, dotado de crenças, valores e atitudes, portanto a realidade precisa ser interpretada pelos próprios pesquisadores.

Retornando ao detalhamento da pesquisa qualitativa com viés etnográfico, como afirma Angrosino (2009, p. 16):

É importante entender que a etnografia lida com gente no sentido coletivo da palavra, e não com indivíduos. Assim sendo, é uma

maneira de estudar pessoas em grupo organizados, duradouros, que podem ser chamados de comunidades ou sociedades. O modo de vida peculiar que caracteriza um grupo é entendido como sua cultura. Estudar cultura envolve um exame dos comportamentos, costumes e crenças aprendidos e compartilhados em grupo (ANGROSINO, 2009, p. 16).

É em grupo que Odete de Pilar estabeleceu contato com o coco de roda e ciranda desde sua infância e ao se apropriar dos saberes compartilhados por uma tessitura de vozes, ela passou a ser também a porta-voz dessa voz ancestral que atravessou gerações e reside em corpos-mentes que a propagam e a lançam às outras pessoas, promovendo interações e conexões com outros corpos-mentes para além do espaço e do tempo.

O método etnográfico passou a ser praticado no final no século XIX e início do século posterior, tendo em vista o estudo de grupos humanos, pois acreditava-se que as abordagens acadêmicas dos filósofos sociais eram inadequadas para compreender como as pessoas reais viviam. Assim sendo, os antropólogos passam a considerar que só mesmo em campo é que um pesquisador poderia encontrar a verdadeira dinâmica da experiência humana vivida de forma prática. Nesse contexto:

A partir da Inglaterra (e de outras partes do Império Britânico, mais tarde Comunidade Britânica, como Austrália e Índia), pesquisadores desenvolveram uma forma inicial de pesquisa etnográfica. Ela refletia o seu trabalho de campo em áreas ainda então sob controle colonial, tais como as sociedades na África ou no Pacífico que pareciam estar preservadas em suas formas tradicionais (ANGROSINO, 2009, p. 16).

É possível compreender como o encontro colonial promoveu transfigurações em muitas daquelas sociedades, no entanto, para Angrosino (2009), há cerca de um século atrás não era ainda possível observá-las e considerá-las como sendo inatingíveis pelo mundo externo. Algo que começou a mudar depois de os britânicos criarem um estudo das instituições duradouras da sociedade por meio de um procedimento que ficou conhecido como antropologia social. Esse procedimento contribuiu para destacar o trabalho de dois antropólogos sociais mais influentes da escola britânica: A.R. Radcliffe-Brown e Bronislaw Malinowski, conforme McGee e Warmes (2003 apud Angrosino 2009).

Ainda segundo Bogdan e Biklen (2003, apud Angrosino, 2009), a partir da década de 1920, sociólogos da Universidade de Chicago realizaram adaptações nos métodos de pesquisa etnográfica de campo dos antropólogos ao estudo de grupos sociais em comunidades modernas nos EUA.

Nesse sentido, a influência exercida pela escola de Chicago se estendeu a outras áreas como, por exemplo, educação, negócios, saúde pública, enfermagem e comunicação. Após isso, ao passo que o método etnográfico se difundiu para outras disciplinas e áreas do conhecimento, ele ficou relacionado a uma considerável variedade de orientações de ordem teórica, tais como funcionalismo, interacionismo simbólico, feminismo, marxismo, etnometodologia, teoria crítica, estudos culturais e pós-modernismo.

Tendo em vista a natureza desta pesquisa, consideramos imprescindível destacar a relação do método etnográfico com duas orientações de ordem teóricas citadas no parágrafo anterior, ou seja, feminismo e estudos culturais.

Angrosino (2009) é categórico ao afirmar que a abordagem do conhecimento feminista ganhou relevância nos últimos 20 anos em todas as ciências sociais, bem como nas ciências humanas de forma geral. Mesmo ligado ao movimento de cunho social e político que lutava pelos direitos das mulheres, o feminismo acadêmico não está ligado apenas às mulheres pesquisadoras, pois ele representa uma abordagem de cunho geral visando o estudo da condição humana. Neste sentido, vários princípios essenciais evidenciam as características específicas do feminismo no que toca ao contexto da ciência social moderna, são eles:

- a suposição de que todas as relações sociais são de gênero, o que significa que uma consciência de gênero é um dos fatores elementares que determinam o status social de uma pessoa;
- a sugestão (não universalmente compartilhada entre feministas, cumpre ressaltar) de que há um certo tipo de "essência" feminina caracterizada pelas qualidades fundamentais de atenção, carinho e uma preferência pela cooperação acima da competição. Esta essência é expressa de diferentes maneiras em diferentes culturas, mas é reconhecida de alguma forma em todas as sociedades. A razão de esta sugestão não ser universalmente aceita é que há uma proposição contrária, qual seja:
- os comportamentos considerados típicos de um ou de outro gênero são mais socialmente adquiridos do que biologicamente herdados; isso não os torna menos importantes nem influentes na maneira como as pessoas agem e pensam, mas muda o foco da investigação da biogenética para a perspectiva sociocultural. Não

importa se o gênero é "essencial" ou socialmente adquirido, existe a percepção de que há

- uma assimetria sexual universal; mesmo naquelas raras sociedades nas quais os homens e mulheres são vistos como mais ou menos parceiros, há um reconhecimento de que homens e mulheres são diferentes uns dos outros, seja por causa da biologia inata ou por causa de processos diferenciais de socialização (as maneiras como aprendemos a incorporar os comportamentos que nossa sociedade nos diz que são apropriados).

Ao realizarmos uma abordagem feminista, é fundamental observarmos e atentarmos para algumas especificidades, tendo em vista a realização da pesquisa etnográfica. Inicialmente, foi necessário rejeitarmos a separação tradicionalista entre o pesquisador e os seus informantes. Isso é importante, porque tal distinção configura reflexos das categorias científicas tradicionais que, embora seja dito o que for em seu benefício, vêm sendo utilizada há muito tempo como uma forma de estabelecer opressão. Isso é algo totalmente compreensível, sobretudo quando atentamos para o fato de que a pesquisa científica internacional com foco em testes, definições de natureza operacionais, escalas e normas, serviram também aos interesses dos que estão no poder, os quais, de forma expressiva não incluem mulheres.

O pesquisador neutro em controle de todos os elementos de um projeto de pesquisa era símbolo de autoridade por excelência, e seu poder só era reforçado pelo cumprimento das normas de objetividade e neutralidade na condução da pesquisa. Os feministas buscam descentralizar esta relação através de uma identificação mais próxima com a comunidade em estudo. O ideal científico da neutralidade valorativa é rejeitado pelos feministas, pois buscam ativamente e explicitamente promover os interesses das mulheres. (ANGROSINO, 2009, p. 22)

É por essas questões que a pesquisa etnográfica com abordagem feminista almeja e possibilita uma ação que permita a empatia, subjetividade e o diálogo com o propósito de melhor explorar os mundos interiores das mulheres, até o ponto de ajudá-las a expressar e também superar sua opressão. Dessa forma, a entrevista tradicionalista, por colocar o entrevistador em papel de poder é refutada, pois o objetivo primeiro é o estabelecimento de um diálogo mais igualitário, com foco na história de vida na qual a pessoa é estimulada a contar à sua maneira com o menor

número de interrupções possíveis e nesse sentido é crucial conservarmos a natureza e essência de sua linguagem (ANGROSINO, 2009).

Tal processo é fundamental, pois é uma forma de conceder voz e vez as pessoas historicamente colocadas às margens da sociedade.

Outro modo de teoria crítica que surgiu nos últimos anos como o importante domínio no que se refere ao estudo é a abordagem de estudos culturais trata-se de um campo de pesquisa que procure examinar como a vida das pessoas são moldadas por estruturas que são repassadas de forma histórica de geração para geração.

Neste sentido, os especialistas em estudos culturais preocupam-se com textos culturais, bem como as instituições, tais como os meios de comunicação e manifestações da cultura popular que representam convergências e afinidades entre história, ideologia e experiências subjetivas. O propósito da etnografia em relação aos textos culturais é diferenciar como aquilo o que é “público” se relaciona a tais textos, além de determinar como os significados de cunho hegemônicos são originados, difundidos e consumidos.

Angrosino (2009) acredita que uma importante característica dos estudos culturais é esperar que os pesquisadores sejam autorreflexivos. Isso significa que eles estão preocupados com quem eles são, seja em relação ao gênero, raça, etnicidade, classe social, orientação sexual, idade e assim por diante, como fator significativo e também determinante de como eles enxergam a cultura e a sociedade e o quanto estão com os artefatos da cultura e a sociedade em si.

O campo de estudos culturais é por definição interdisciplinar e assim seus métodos derivam da antropologia, sociologia, psicologia e história. Essa escola foi criticada por favorecer a "teoria" - por introduzir suas análises à base de quadros conceituais abstratos em vez de fazer trabalho de campo. Embora isso possa ser verdade em alguns casos, também é verdade que métodos fundamentais de observação, entrevista e pesquisa em arquivos, que podem ser usados por qualquer outro pesquisador social, também fazem parte da caixa de ferramentas dos especialistas em estudos culturais. (ANGROSINO, 2009, p. 29).

Não obstante, fato é que estes últimos métodos se encontram ligados a outros na teoria crítica ao insistirem que eles sejam colocados a serviço de um contínuo esforço de desafiar a condição normativa do *status quo* social e cultural.

Neste sentido, diante do que foi exposto, utilizamos tais abordagens etnográficas como forma de atender aos objetivos propostos, tendo em vista a natureza da pesquisa e seus propósitos preestabelecidos.

6.2. Trabalho de campo

Com a intenção de realizar uma pesquisa qualitativa de caráter intervencionista, vale ressaltar que segundo Tripp (2005), a pesquisa-ação requer ação, tanto nas áreas da prática quanto da pesquisa, tal estudo apresenta “características tanto da prática rotineira quanto da pesquisa científica”, visando proporcionar a compreensão de sua importância no contexto científico e social, onde o autor ainda chega a afirmar que o conhecimento que a referida pesquisa produz deveria ser incorporado ao conteúdo acadêmico, pois produz muito conhecimento baseado na prática, valorizando aspectos científicos e sociais adquiridos através dessa relação de interação. Corroborando com tais afirmações, Thiollent (2009) acrescenta que:

[...] a pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos [...]. (THIOLLENT, 2009, p. 16).

Portanto, ambos autores afirmam que a pesquisa-ação é baseada na ciência, o que de certa forma torna a pesquisa um instrumento de produção do conhecimento científico e que possui interação entre seus participantes, o que pode acarretar em benefícios, pois de acordo com Thiollent (2009) sua realização é capaz de buscar a resolução de problemas coletivos, o que pode ser considerado uma forma relevante

de enxergá-la em um de seus principais objetivos, uma vez que pode gerar benefícios para todos os envolvidos.

Vale salientar que, o autor ainda reforça que “a pesquisa-ação pode ser concebida como método, isto quer dizer um caminho ou um conjunto de procedimentos para interligar conhecimento e ação, ou extrair da ação novos conhecimentos (THIOLLENT, 2009).

Tais conhecimentos adquiridos através das ações, agregam certamente ao trabalho do professor um somatório de aprendizados muito importante e que contribuem de maneira significativa no aperfeiçoamento de sua prática pedagógica, conforme salienta Tripp (2005). Afinal, a pesquisa-ação educacional é principalmente uma forma estratégica de tornar exequível o desenvolvimento de professores e pesquisadores de modo que eles possam utilizar suas pesquisas para aprimorar seu ensino e, em decorrência, o aprendizado de seus alunos, contribuindo assim para o desenvolvimento da aprendizagem dos alunos que será sempre o ponto principal que todo educador busca alcançar.

6.3. Participantes da pesquisa

Esta dissertação resultou de uma proposta estudo desenvolvida com alunos do 7º ano do ensino fundamental II de uma turma pertencente à Escola Estadual de Ensino Fundamental Maria Alves de Brito, por sua vez situada na cidade de Pilar-PB. A escolha por essa turma justificou-se pelo fato de ser nesse estabelecimento de ensino que o pesquisador realiza suas atividades profissionais. Dessa forma, em razão da necessidade do estabelecimento de contato direto com os alunos para o desenvolvimento de todas as etapas da pesquisa desenvolvida, foi pertinente a escolha de uma turma ao invés de duas ou mais, haja vista a necessidade de melhor acompanhamento e análise das ações praticadas, bem como das leituras e interpretações dos dados obtidos.

6.4. Local da pesquisa

A presente dissertação é produto de uma pesquisa realizada em uma escola localizada na comunidade de Jacaré, zona rural do município de Pilar-PB e pertencente à rede pública estadual de ensino do Estado da Paraíba.

Pilar é um município brasileiro do estado da Paraíba, fica situado na Região Geográfica Imediata de João Pessoa. Segundo o IBGE, a população local estimada no ano de 2022 é de 12.311 habitantes que por sua vez encontram-se distribuídos em uma área de 101.262km². Fundada em 1758, a cidade possui 265 anos de emancipação política.

A Escola Estadual de Ensino Fundamental Maria Alves de Brito está localizada na comunidade rural de Jacaré, por sua vez, pertencente à cidade de Pilar-PB e inserida na região que estabelece ligação com a área limítrofe da cidade de Itabaiana/PB. A escola foi fundada em 22 de janeiro de 1949, com o nome de Escola Estadual de Jacaré sob a direção da professora Maria Alice, passando a se chamar em 1987 de Escola Estadual Maria Alves de Brito. Atualmente, é oferecido nesta Unidade Escolar o Ensino Fundamental I e II e o EJA (Educação de Jovens e Adultos).

A escola conta com um número total de 82 discentes, distribuídos da seguinte forma:

MATUTINO	VESPERTINO	NOTURNO	TOTAL
31	26	25	82

A referida unidade escolar funciona nos três turnos (matutino/vespertino/noturno) atendendo todos os 82 (oitenta e dois) estudantes oriundos da localidade e de comunidades circunvizinhas. Por sua vez, o corpo discente é bastante heterogêneo e sua faixa etária é compatível, em sua maioria, com a média de idade requerida pelo respectivo grau de escolaridade. As classes sociais a que pertencem os alunos são, majoritariamente, os menos favorecidos. A tabela a seguir ilustra a quantidade de alunos distribuída de acordo com as diferentes modalidades de ensino.

ENSINO FUNDAMENTAL I	ENSINO FUNDAMENTAL II	EJA
26	31	25

A equipe técnico-administrativa e pedagógica da referida Unidade Educacional é composta por: 01 diretor geral, 01 secretário escolar, 01 coordenadora do Programa Integra PB, 9 professores, sendo 2 efetivos e os demais admitidos em caráter temporário, 0 técnicos administrativos de nível médio e 08 funcionários de apoio/nível fundamental, os quais exercem suas funções em caráter temporário. Os respectivos funcionários do quadro de apoio atuam nos três turnos realizando atividades nas áreas de segurança, higiene, secretaria, alimentação e biblioteca.

6.5. O Projeto Político Pedagógico Escolar: nuances teóricas e realidade prática

O Projeto Político Pedagógico (PPP) 2022 da Escola Estadual de Ensino Fundamental Maria Alves de Brito, teoricamente, encontra-se está embasado na realidade social, econômica e política da comunidade de Jacaré, bem como do município no qual está inserido, Pilar, e do próprio Estado, ou seja, Paraíba. O presente documento é apresentado como resultado de diversos estudos e pesquisas que vêm sendo desenvolvidos ao longo dos anos com intuito de se edificar uma escola pública gratuita, justa, de boa qualidade e altamente comprometida com a efetivação da democratização do ensino, proporcionando também novos olhares e perspectivas no que se refere às escolas que se situam no campo.

Como um dos fatores mais significativos, é visado sempre o incentivo ao protagonismo, a autonomia e o conhecimento através de atividades que abrangem processos formativos voltados à educação básica e complementar, ao progresso no trabalho e à educação permanente. (PPP EMAB, 2023, p. 06)

O projeto político pedagógico da escola evidencia que com o intuito de se atingir os objetivos desejados, tendo como foco tal protagonismo e promoção do conhecimento por meio de processos formativos voltados à educação básica e de natureza complementar, foi desenvolvido um plano de trabalho com propósito de avaliar e refletir a realidade da unidade escolar para adquirir conhecimentos necessários que possibilitassem a exata compreensão de como criar os conceitos norteadores de toda a proposta político-pedagógica em si, os quais encontram-se

fundamentados numa prática de ensino e aprendizagem à luz da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB).

Embora seja tratado como instrumento da esfera coletiva, coeso e coerente à medida que também democrático, por considerar o homem, enquanto ser social, a escola enquanto instituição com função educacional, o aluno, o currículo de modo geral e o processo de ensino e aprendizagem como preceitos fundamentais para a formação do ser humano, enquanto cidadãos, nesse contexto, o que chamou a minha atenção, documentalmente, foi o fato de que, na teoria,

Com o objetivo de estabelecer um conjunto de ações e fundamentar uma identidade para a EEEF MARIA ALVES DE BRITO (EMAB), em reunião com a presença dos gestores escolar, do corpo docente, representante de pais de alunos, representantes de alunos e da comunidade escolar como um todo, foi elaborado o PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO 2022 da escola (doravante PPP), com o objetivo principal de criar um ambiente propício ao desenvolvimento cognitivo, afetivo e crítico no corpo discente da escola. (PPP EMAB, 2023, p. 07)

Todavia, do ponto de vista prático, o referido projeto político e pedagógico da instituição foi referendado e aprovado em um dia da semana dedicada ao planejamento pedagógico com a presença apenas de alguns professores, excluindo-se outros representantes da comunidade escolar, tais como pais de alunos, representantes de alunos e funcionários, os quais apenas, a posteriori foram convidados a assinar a ata de aprovação do documento sem conhecimento notório do que se tratava, nem de seu efeito prático.

Ademais, outro fator relevante observado e pertinente de ser considerado para efeito de construção da proposta pedagógica, bem como do entendimento da realidade observada, foi a maneira que a cultura é abordada no documento. Segundo ele,

O grande desafio da escola é investir na superação da discriminação e dar a conhecer a riqueza representada pela diversidade etnocultural que compõe o patrimônio sociocultural brasileiro, valorizando a trajetória particular dos grupos que compõem a sociedade. (PPP EMAB, 2023, p. 07)

De acordo com tal entendimento, entende-se que a escola deve buscar, com muito empenho, a valorização dos diversificados saberes e experiências trazidos por parte dos educandos, bem como, possibilitar uma abertura de espaço para momentos de discussões que viabilizem uma reflexão acerca das múltiplas realidades vivenciadas dentro e fora de seu espaço físico, construindo assim, uma teia de relacionamentos onde se possa ensinar e aprender ao mesmo tempo, assim, como também, estabelecer uma real associação e fusão entre os saberes curriculares, diversidade cultural e as experiências sociais trazidas no currículo oculto de sua rica e variada clientela.

Entretanto, para minha surpresa, Odete de Pilar, enquanto mestra de coco de roda e ciranda, uma das maiores representantes da cultura popular do nosso estado e dotada de reconhecimento a nível nacional não encontra “colo” no documento analisado e, dessa forma, tem sua existência e legado artístico e cultural ignorados pela proposta política e pedagógica da instituição escolar que encontra-se situada em uma zona rural na qual cantou pela primeira vez em uma roda de coco e ciranda.

A primeira ciranda que eu cantei foi “Na chã de Jureminha”. Jureminha é um sítio que fica perto de Itabaiana. Quando cheguei mais meu pai, eu peguei o bombo e comecei a cantar assim: “Na chã de Jureminha não tem mais ciranda, proque a cirandeira lá não vai. Só quem vai lá é Sebastião Valente, namorar com toda gente, levar um balai de gaia (ODETE DE PILAR, 2023, Depoimento).

Assim sendo, com base no que está supracitado, é evidente que Odete enquanto mulher negra e artista da cultura popular tem sua existência ignorada, embora, do ponto de vista teórico o documento proponha ações interventivas que a deveriam colocá-la no rol das personalidades e grupos consideradas pela instituição quando faz alusão à diversidade de saberes e grupos sociais. Fato é que nas festividades comemorativas, alguns grupos juninos são convidados, além de grupos de xaxado, porém quando questionados sobre a ciranda e o coco de roda, a maioria dos profissionais e em especial a gestão considera que é algo arcaico e que pode ser confundido com outras práticas culturais, tal como o candomblé, evidenciando assim mais um preconceito instituído, bem como notável indício de intolerância religiosa e desrespeito à prática cultural considerada não canônica, até porque as práticas litúrgicas cristãs acontecem sem que haja lucubrações e ponderações proporcionais quando o assunto é ciranda e coco.

6.6. Instrumentos / Procedimentos de geração de dados

Com o propósito de atingir os objetivos propostos, promovemos uma organização, tendo em vista a implementação de ações estratégicas, bem como determinados métodos investigativos.

6.6.1. Revisão Bibliográfica

Primeiramente, foi realizada uma revisão bibliográfica, pois segundo Alves-Mazzotti (2004) ela é essencial à construção do objeto de pesquisa, deixando de ser uma exigência burocrática e passando a ser algo fundamental na produção do conhecimento. A autora apresenta algumas informações importantes sobre a revisão bibliográfica:

Dois aspectos são tradicionalmente associados a revisão da bibliografia pertinente a um problema de pesquisa: a) análise de pesquisas anteriores sobre o mesmo tema e / ou sobre temas correlatos e b) a discussão do referencial teórico. [...] É importante esclarecer também que toda pesquisa supõe dois tipos de revisão de literatura: a) aquela que o pesquisador necessita para seu próprio consumo, isto é, para ter clareza sobre as principais questões teórico-metodológicas pertinentes ao tema escolhido, e b) aquela que vai, efetivamente, integrar o relatório do estudo. (ALVES-MAZZOTTI, 2004 p.171).

Conforme apresentado pela autora, podemos perceber o quanto a revisão bibliográfica é um elemento importante no projeto de pesquisa, pois através da análise de pesquisas anteriores sobre o tema, e abordagens de teóricos que discorrem sobre o assunto, é possível obter informações e conhecimentos a respeito do que se pretende pesquisar. Porém, vale ressaltar que nem tudo o que foi consultado na revisão bibliográfica serviram à pesquisa, o que denota, segundo a autora, que parte do estudo é apenas para o consumo próprio do pesquisador como forma de enriquecer e expandir seus conhecimento, como também responder questões teórico-metodológicas relacionadas ao tema escolhido, já outra parte do que é revisado serve para integrar o relatório de estudo, o que torna este procedimento um dos elementos essenciais no desenvolvimento das atividades que compõem as etapas metodológicas selecionadas pelo pesquisador.

Segundo Garcia (2016), a revisão bibliográfica é muitas vezes confundida com a pesquisa bibliográfica, porém vale destacar que a revisão bibliográfica é uma parte muito importante de toda e qualquer pesquisa, pois é a fundamentação teórica, que também pode ser considerada como estado da arte do assunto que está sendo pesquisado. O autor destaca ainda que toda pesquisa, qualquer que seja o seu delineamento ou classificação em termos metodológicos, deverá ter uma revisão bibliográfica, contribuindo para dar fundamento científico ao trabalho ou pesquisa desenvolvida.

6.6.2. Observação participante

Outro procedimento utilizado na geração de dados foi a observação participante. Para Gil (2006), a observação participante consiste na participação real do conhecimento, pois o pesquisador pode assumir, até um determinado ponto, o papel de um membro do grupo. O autor define a observação participante “como a técnica pela qual se chega ao conhecimento da vida de um grupo a partir do interior dele mesmo.”.

A partir de um outro ponto de vista, Vianna (2003), afirma que, pelo fato de o pesquisador estar envolvido no processo, sua percepção pode ser afetada ou condicionada pelo contexto, para o autor, as pessoas tendem a ver aquilo que efetivamente desejam ver, criando, portanto, um certo viés sistemático e gerando uma percepção.

Considerando que o ambiente da sala de aula é um ambiente bastante familiar ao pesquisador, Vianna (2003), afirma que algumas vezes observamos o que realmente desejamos ver, mas que em outras situações simplesmente ignoramos ou deixamos de ver aquilo que não queremos enxergar e que essa é uma realidade que o pesquisador, pode vivenciar ao observar fatos do dia a dia, o que exigirá dele um olhar ainda mais atento e criterioso.

Sobre a maneira de se realizar a observação, Vianna (2003) enfatiza que o pesquisador não vai lembrar de tudo que observou, embora muitas vezes possa

pensar que sim, por isso deve realizar os registros de suas observações e recorrer a eles sempre que necessário. O autor ainda acrescenta que:

O observador precisa desenvolver um método pessoal para fazer suas anotações, para não ser traído por sua memória e, além disso, deve fazer um registro de natureza narrativa de tudo que foi constatado no período da observação. (VIANNA, 2003, p. 59).

Pensando nas considerações apresentadas por Vianna (2003) sobre a importância de anotar as informações, para construir um registro das atividades *in loco*, que permitisse descrever os passos e as notas de campo, utilizei um caderno de anotações. Para Lüdke e André:

A observação direta permite também que o observador chegue mais perto da “perspectiva dos sujeitos”, um importante alvo nas abordagens qualitativas. Na medida em que o observador acompanha *in loco* as experiências diárias dos sujeitos, pode tentar apreender a sua visão de mundo, isto é, o significado que eles atribuem à realidade que o cerca e às suas próprias ações. (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p.26).

O caderno de anotações serviu como um diário de bordo, e configurou um instrumento importante no registro das experiências diárias dos sujeitos, uma vez que a observação direta possibilitou tal aproximação, conforme mencionado pelos autores.

6.6.3. As Oficinas Pedagógicas

Com base na realidade observada, procedemos quanto à produção de oficinas pedagógicas, que constituíram o produto final didático final planejado como forma de contribuição no que se refere à abordagem da literatura popular em sala de aula, em especial a ciranda e o coco de roda, como possibilidades de trabalho com a Literatura no Brasileira no Ensino Fundamental II.

Tais articulações foram necessárias porque a integração entre a teoria e a prática, de fato, é um desafio em diversas áreas, não apenas na educação. Dessa forma, como meio de atender aos objetivos propostos, procuramos elaborar estratégias que capazes de alinhar abordagens teóricas e práticas. E neste sentido, a oficina pedagógica constitui um modo de construção do conhecimento que

possibilita a execução de ações práticas sem que a teoria fique em segundo plano ou torne-se irrelevante.

De acordo com as considerações de Paviani e Fontana (2009, p. 78):

Uma oficina é, pois, uma oportunidade de vivenciar situações concretas e significativas, baseada no tripé: sentir-pensar-agir, com objetivos pedagógicos. Nesse sentido, a metodologia da oficina muda o foco tradicional da aprendizagem (cognição), passando a incorporar a ação e a reflexão.

Ou seja, as oficinas pedagógicas propiciam a apropriação e a construção de conhecimentos teórico-práticos, tanto de forma ativa, quanto de forma reflexiva, à medida que condiciona a experimentação de situações reais e relevantes ocasionando também a transfiguração da perspectiva habitual do aprendiz.

Quanto à intencionalidade convém salientarmos que a oficina tem como propósitos a articulação de conceitos, além de pressupostos e noções providas de ações materiais que o aprendiz vivencia e condicionar a obtenção de experiências e execução de atividades em equipe, o que desencadeia a apropriação seguida da construção de saberes de modo coletivo (PAVIANI & FONTANA, 2009).

Com base nessas considerações, é extremamente importante destacar que

O professor ou coordenador da oficina não ensina o que sabe, mas vai oportunizar o que os participantes necessitam saber, sendo, portanto, uma abordagem centrada no aprendiz e na aprendizagem e não no professor. Desse modo, a construção de saberes e as ações relacionadas decorrem, principalmente, do conhecimento prévio, das habilidades, dos interesses, das necessidades, dos valores e julgamentos dos participantes. (PAVIANI & FONTANA, 2009, p. 79)

Para condicionar tal realidade, basta que assim como qualquer outra atividade educacional, o planejamento seja realizado, mas é essencial que durante a sua realização seja dada prioridade às oficinas, pois só assim ela não será confundida com as abordagens tradicionais baseadas no professor e apenas no conhecimento racional.

Ademais, convém esclarecer que o planejamento inicial se caracteriza pela flexibilidade, adaptando-se às situações-problema apresentadas pelos participantes

com base em suas experiências e situação real. Através de uma negociação presente em todas as sessões da oficina, são propostas tarefas para resolver problemas ou dificuldades existentes, o que acaba incluindo o planejamento de projetos de trabalho, a criação de materiais didáticos, a implementação desses materiais em sala de aula e também apresentação do produto final dos projetos, seguidos de reflexão crítica e avaliação. Os processos técnicos e os métodos utilizados são muitos, incluindo trabalhos em duplas e em grupo para promover a interação entre os participantes, sempre com foco em atividades de notabilidade e natureza práticas (PAVIANI & FONTANA, 2009).

6.7. Análise dos dados

Uma das etapas mais importantes na realização de um projeto de pesquisa é a análise dos dados que foram gerados durante o processo, pois é através desta análise que o pesquisador terá a oportunidade de encontrar as respostas das hipóteses que foram levantadas no momento inicial, portanto, exige um olhar atento e criterioso do pesquisador, pois é através dessa análise que é possível chegar a reflexões e conclusões que serão muito valiosas para o desenvolvimento de práticas e ações futuras.

Como forma de analisar os dados gerados no processo da presente pesquisa, foi utilizada uma análise baseada na triangulação de métodos. Acerca desse método, Triviños (1987), afirma que:

A técnica da triangulação tem por objetivo básico abranger a máxima amplitude na descrição, explicação e compreensão do foco em estudo. Parte de princípios que sustentam que é impossível conceber a existência isolada de um fenômeno social, sem raízes históricas, sem significados culturais e sem vinculações estreitas e essenciais com uma macrorrealidade social. Tais suportes teóricos, complexos e amplos, não tornam fáceis os estudos qualitativos. (TRIVIÑOS, 1987 p.138)

Refletindo a respeito das afirmações de Triviños (1987), é possível destacar que a compreensão do contexto social no qual o objeto de estudo está inserido é essencial para que possa se chegar ao melhor nível de compreensão dos dados

coletados, uma vez que o próprio autor afirma que é impossível imaginar a existência de um fenômeno social de forma isolada, portanto é a partir dos elementos que compõem o contexto, que o pesquisador poderá descrever, explicar e compreender o foco em estudo e o método por triangulação permitirá que se possa promover um delineamento entre o contexto social, os dados empíricos e o conhecimento científico baseado em estudos anteriores de outros cientistas e pesquisadores.

Ampliando essa compreensão, Marcondes e Brisola (2014), destacam que na análise por triangulação de métodos, acontece uma articulação de três aspectos para se realizar a análise do fato, afirmando que:

[...] o primeiro aspecto se refere às informações concretas levantadas com a pesquisa, quais sejam, os *dados empíricos*, as narrativas dos entrevistados; o segundo aspecto compreende o *diálogo com os autores* que estudam a temática em questão; e o terceiro aspecto se refere à *análise de conjuntura*, entendendo conjuntura como o contexto mais amplo e mais abstrato da realidade. (MARCONDES; BRISOLA, 2014).

A articulação mencionada por Marcondes e Brisola (2014), pode ser compreendida como a essência do método por triangulação de dados, uma vez que sintetiza os pontos essenciais que compõem essa análise. Tal articulação pode ser exemplificada conforme mostra a figura 32.

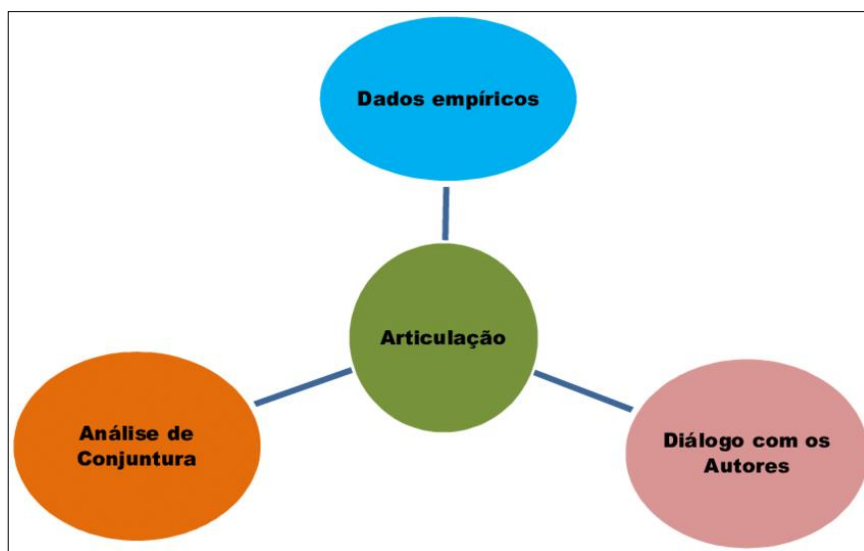


Figura 31: Análise por Triangulação de Métodos

Através da figura 32, temos a visão concreta de como o método por triangulação deve acontecer, cabendo ao pesquisador fazer o delineamento de cada um dos pontos com olhar atento e criterioso, buscando fazer com que a distância entre os aspectos articulados seja minimizada ao máximo, o que vai refletir em um resultado mais próximo da realidade, proporcionando uma reflexão mais contundente com uma riqueza maior de interpretações. Marcondes e Brisola (2014), acrescentam que:

A opção pela *Análise por Triangulação de Métodos* significa adotar um comportamento reflexivo-conceitual e prático do objeto de estudo da pesquisa sob diferentes perspectivas, o que possibilita complementar, com riqueza de interpretações, a temática pesquisada, ao mesmo tempo em que possibilita que se aumente a consistência das conclusões. (MARCONDES; BRISOLA, 2014).

Esse olhar, sob diferentes perspectivas, citado pelas autoras, é o que contribuiu para se chegar às interpretações e reflexões que conduziram as conclusões consistentes citadas pelas autoras e tão almejadas pelos pesquisadores.

6.8. Riscos e benefícios

A presente pesquisa não acarretou riscos consideráveis que não o fato de alguns estudantes que se sentiram retraídos ou até mesmo inibidos ao responder o questionário e algumas indagações ao longo das aulas e das oficinas. Tais inibições e possíveis retrações foram minimizados, tendo em vista o fato de que a sala de aula, apesar de ser um espaço público, também é local relativamente familiar, haja vista que muitos discentes já se conhecem desde os anos anteriores. Ademais, a presença do docente também contribuiu para minimização desse risco, possibilitando assim o diálogo e ensinando técnicas que permitem e facilitam a exposição de opiniões, críticas, entre outras coisas, sem ofensas porém, caso tivesse ocorrido riscos mais expressivos ou de outra natureza, teríamos tomado as devidas providências, de forma a garantir a preservação da integridade de todos os participantes envolvidos no processo.

Os benefícios esperados consistiram na melhoria dos processos de ensino-aprendizagem relacionados ao ensino de língua portuguesa a partir da ciranda e do coco de roda enquanto produtos artístico-literários importantes quanto ao ensino de literatura brasileira e rompimento com a colonialidade do saber e do poder, pois contribuem para o distanciamento do pensamento eurocêntrico universalizado para dar vez a vozes e conhecimentos que foram inferiorizados, deturpados e apagados pela história elitista, intolerante, preconceituosa e excludente.

7. Proposta didática e pedagógica

Para elaborar uma proposta didática e pedagógica, certamente, o professor deve considerar os sujeitos enquanto seres reflexivos. E desprovido de autoritarismo deverá priorizar a interação com o discente visando garantir o sucesso educacional e, portanto, a efetivação do ensino e aprendizagem.

Embora, como professores, estejamos cientes e repletos de materiais que salientam a imprescindibilidade de considerar o aluno como um sujeito atuante e dotado de vivências e experiências inúmeras em contextos diversos com o propósito de assegurar o estímulo pelo conhecimento, promover uma organização didática e uma práxis educativa à luz das realidade de vida dos alunos e até mesmo da escola configura um desafio bastante considerável.

Há 5 anos atuando como professor efetivo em escolas públicas estaduais, tendo lidado nesse tempo, tanto com alunos do ensino fundamental quanto com alunos do ensino médio, passei a perceber que, do ponto de vista prático, realizar as aplicabilidades dos conhecimentos teóricos significa romper intempéries, obstáculos e, inclusive combater, arduamente, uma pedagogia abortiva, oferecida quase que diariamente através de atitudes e acontecimentos que se materializam como algo rotineiro, cotidiano e natural.

Nesse contexto, fica evidente que não basta absorver teorias e conhecimentos tais, pois a certeza de sucesso considerável sem que haja adiante um caminho íngreme é falsa e cruel. Quando atuava como técnico administrativo em uma escola da rede estadual de ensino, escola esta a qual concluí os meus estudos de nível

fundamental e médio, e também leciono atualmente, discordei de maneira ferrenha para evitar que Odete de Pilar fosse “homenageada” por uma aluna, sob orientação e supervisão de um professor” através de um black face em um evento em alusão ao dia da consciência negra. O motivo? Não considerei adequada a abordagem estereotipada, irresponsável e racista que estava sendo apresentada como algo promissor e capaz de construir conhecimento e aprendizagem acerca da cultura popular e das manifestações culturais de matriz africana. Felizmente, Odete negou o convite e não quis ir até a instituição de ensino para acompanhar tal episódio fatídico.

Em razão do movimento do “carrossel do tempo” estou eu, docente de uma escola pública da rede estadual de ensino situada no campo, com a missão de possibilitar o ensino de literatura brasileira a partir da abordagem da ancestralidade, da oralidade e da performance de Odete de Pilar, enquanto Mestra de cultura popular. A Odete coquista. A Odete cirandeira. Lembro-me de imediato de uma ciranda que ela sempre canta para mim: *“Oh, cirandeira, você é a melhor. Cadê a caixa de pó, que teu namorado deu? Oh, cirandeira o teu nome tá na lista. Amanhã vou à Paulista, creio que não volto mais”*. E aí não tenho dúvidas. De fato, Odete é a melhor opção em meio a uma infinidade de conteúdos e imprescindibilidades.

O tempo é outro, o espaço também. Não sou mais técnico administrativo, mas um professor de Língua Portuguesa que agora tem a vez de promover algo distinto do que critiquei tempos atrás. Mas como agir? Como pensar e estruturar as ações? As respostas para tais perguntas não seriam possíveis sem análise e conhecimento da realidade, dos discentes e seus pais, da escola e da comunidade. A construção de um laço intimista é algo que a ciranda cobra para acontecer em um espaço-tempo onde os integrantes da roda unem-se em um movimento proeminente, mas brando, suave, paciente constituindo um rito sagrado.

Sendo assim, valendo-se dos momentos de complacência, pesquisas e aprimoramento, procurei, a princípio, construir uma relação mais próxima com os alunos e seus responsáveis como estratégia para obter melhores condições de conhecer um pouco mais sobre suas realidades, valores e pensamentos. Será que algum deles não conheciam a ciranda como uma manifestação artística, dança, brincadeira ou entretenimento? Certamente sim. Porém, eu precisava de certezas.

Então, considerando os propósitos iniciais e tendo em vista o desenrolar cronogramático das atividades propostas pelo projeto interventivo escolar com o qual todos os professores devem contribuir, apresentei meu projeto didático-pedagógico à direção escolar e com ações estruturadas conforme o quadro a seguir.

7.1. Quadro Descritivo das Ações Interventivas

Proposta Didático-pedagógica: Da ancestralidade, da oralidade e da performance presentes no coco de roda e na ciranda de Odete de Pilar: um caminho para o estudo da literatura brasileira no ensino fundamental				
EEEF Maria Alves de Brito			Docente: Joan Saulo do Monte	
Oficina 1	Envolvidos	Intervenção 1		
Realizar uma sondagem diagnóstica com os pais e a escola, através do contato com os professores de outras disciplinas, inclusive do ensino fundamental I, da gestão e apreciação do PPP.	Docentes; Gestora escolar; Pais dos alunos;	O que será feito?	Por que será feito?	Como será feito?
		Um café literário com os pais; Aplicação de questionário com professores e a gestora da instituição;	Com objetivo de averiguar como a comunidade local e a escola pensa a cultura popular.	O café literário com os pais destituído do papel fiscalizador de boletins e notas será um momento crucial para interação, aproximação e entendimento de realidades externas à sala de aula. O questionário será entregue ao professor para que ele possa responder em algum momento durante o trabalho, sendo permitido que levem para casa.

Oficina 2	Envolvidos	Intervenção 2		
Roda de conversa para apreciação musical e fruição estética e aplicação de uma atividade sobre a ciranda e o coco de roda.	Docentes; Discentes.	O que será feito?	Por que será feito?	Como será feito?
		Os alunos participação de uma roda de conversa com intuito de interagir e compartilhar suas preferências musicais e em seguida será realizada a apreciação das músicas apontadas por cada participante.	Para obter maiores informações acerca das preferências musicais de cada um, visando entender a partir como eles foram construídos.	Realização de roda de conversa com aplicação de uma atividade didática que ajudará no tocante à concretização do diagnóstico inicial.
Oficina 3	Envolvidos	Intervenção 3		
A Cultura Popular x cultura de massa: preconceito em nome de quem?	Docentes; Discentes.	O que será feito?	Por que será feito?	Como será feito?
		Apreciação de textos literários de gêneros distintos e aportes teóricos curtos que embasam a temática abordada pelos gêneros literários apreciados.	Com intuito de apresentar como a noção de popular passou a ser vista como algo passível de repressão devido ao preconceito instituído e inferioridade internalizada e a diferenciar da cultura de massa	Os alunos, em grupos, realizarão atividades após a apreciação dos textos apresentados após terem acesso a uma pergunta provocadora gerada a partir da temática vigente.
Oficina 4	Envolvidos	Intervenção 4		
A ciranda: história e acontecimento	Docentes; Discentes.	O que será feito?	Por que será feito?	Como será feito?
		Apresentação de documentário que abordem	Para conceder possibilidades de apreciação da ciranda	Com auxílio da TV da própria sala de aula e com suporte de

		a história da ciranda.	enquanto manifestação dotada de enriquecimento sociocultural e histórico.	aplicativo de mensagens para o envio de links e arquivos que contribuam quanto à obtenção dos objetivos propostos em cada oficina.
Oficina 5	Envolvidos	Intervenção 5		
O coco de roda: uma forma de resistência	Docentes; Discentes.	O que será feito?	Por que será feito?	Como será feito?
		Leitura de material escrito sobre o coco de roda de produção do Sonora Brasil.	Para que os alunos possam compreender como o coco de roda surgiu enquanto manifestação cultural e artística que aludem à ancestralidade e à atividade laboral, tendo em vista uma forma de resistência, performance e entretenimento.	Os alunos receberão o material a ser trabalhado e depois serão convidados a comparar a genealogia de alguns cocos com sua localidade e realidade de trabalho dos seus pais e antepassados, como avós, bisavós, avôs, etc. a depender da realidade de cada um. Depois, todos os dados coletados serão compartilhados em sala.
Oficina 6	Envolvidos	Intervenção 6		
O coco de roda, a ciranda e ela: a Mestra Odete	Docentes; Discentes; Gestão escolar e demais funcionários.	O que será feito?	Por que será feito?	Como será feito?
		Realização de uma oficina e um momento de vivência com a presença da	Com propósito de possibilitar uma experiência prática dos alunos com o	Em sala de aula com auxílio de equipamentos eletrônicos, propiciando

		Mestra Odete de Pilar.	coco de roda e a ciranda, tendo em vista a voz, performance e expressão das experiências compartilhadas pela Mestra Odete.	assim a interação entre alunos e a mestra, tendo em vista os conhecimentos adquiridos.
--	--	------------------------	--	--

8. Caderno Pedagógico: uma ferramenta didática

Os cadernos pedagógicos são ferramentas primorosas e muito úteis para o trabalho didático em sala de aula, pois oferece ao aluno e ao professor apoios necessários no ato de obtenção dos conhecimentos científicos, a considerar as áreas de conhecimentos e as competências e habilidades previstas pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC), ainda mais quando a escola conta com poucos recursos didáticos à disposição.

É importante trazer à lume que, antes de se caracterizar como um documento meramente descritivo, é importante pensá-lo como ferramenta pedagógica que facilita, no mesmo ritmo que condiciona, o protagonismo docente, seja para tomada de decisão, recuos, avanços e demais modificações que considerar necessárias em seu planejamento didático, por sua vez, feito com base no contexto real de atuação, dos docentes, bem como da comunidade escolar.

Ao invés de idealizações estanques, superficiais ou demasiadamente utópicas, julga-se necessário que o professor use desse protagonismo benéfico e estimulante para a confecção de um material que realmente derive das análises, percepções, lucubrações e debates das necessidades reais dos alunos. Desse modo, o resultado terá significado expressivo.

Também é importante destacar que ao elaborar um caderno pedagógico, o docente terá a oportunidade de providenciar uma espécie de reparo em relação à alguma ausência que seja constatada ou sentida, sobretudo, nos livros didáticos que configuram uma das principais ferramentas disponibilizadas aos alunos pela escola.

E no caso da literatura, não podemos, nem devemos omitir que, conforme Ferreira & Freitas (2019, p. 50), afirmam:

Durante muito tempo, a literatura de certa forma colaborou para retratar estereótipos que refletiam o racismo, e sabe-se que ela auxilia na formação do caráter social, a começar da infância. A leitura e a inclusão dos estudos sobre cultura são ferramentas valiosas para que, desde pequenas, as pessoas se reconheçam como cidadãos e estabeleçam o verdadeiro sentido de sua identidade.

Tal entendimento, respalda as cogitações a respeito da influência da literatura na formação social do indivíduo. Graças a ela, à escola chegam traumas, conflitos, dúvidas e demais situações que mesmo postas à mostra pelo fio da ficção, ou não, criam cenários contemplativos que permite reflexões e formação de opiniões sobre as diferentes nuances sociais. Por essa ótica, não podemos hesitar, pois é indeclinável conceber a escola como um lugar

de eliminação de conflitos, de valorização de tradições culturais e das características dos diversos grupos, tendo o papel fundamental de combate ao racismo e discriminação, papel de reeducar para a relação étnico-racial, criar práticas pedagógicas que combatam os preconceitos e que fortaleçam entre os afrodescendentes e demais etnias a consciência do respeito mútuo (FERREIRA & FREITAS, 2019, p. 50)

Dessa forma, como dito antes, não é possível hesitar diante da oportunidade de entender e considerar - de fato e verdade - a literatura como uma das ferramentas competentes para combater, por exemplo, a intolerância, o preconceito de raça, cor, cultura, etc., uma vez que tem potencial para promover o fortalecimento da identidade do indivíduo.

À vista disso, a criação de um caderno pedagógico foi concebida como ideal diante da realidade observada porque, além de garantir a instrumentalização didática do professor, suprimindo o que estava ausente, (ainda mais frente a uma realidade insatisfatória concernente à escassez de livros didáticos para os alunos), o tomamos como instrumento facilitador para trabalhar atividades planejadas com objetivo de

combater a perpetração de algumas convicções sobre as manifestações culturais veiculadas no corpo social como naturalmente aceitáveis.

As manifestações culturais tida como “populares”, embora muitas vezes presentes como as encontradas, como as encontradas nas ruas da cidade, são geralmente tratadas “apenas” como folclore ou apenas como “manifestação cultural”, em seu sentido mais simples, reducionista... (SOUZA & RODRIGUES, 2020, p. 79).

É preciso e urgente, portanto, um pensamento oposto, pois há lugar na escola para as manifestações culturais sim. Os alunos podem, enquanto protagonistas, refletir a respeito dos motivos, circunstâncias, da manutenção de práticas, costumes e valores, além de suas origens e entender o porquê de tais expressões ainda estarem cada mais presentes em nosso meio. Logo, a literatura popular brasileira apresenta-se como um significativo condicionante da inclusão social, à medida que também é caminho para concretização da humanização do indivíduo, assim como afirma Antônio Candido (1989).

9. Discussão dos Dados Obtidos

As discussões aqui apresentadas resultaram das observações e experiências obtidas durante as aplicações das propostas interventivas ocorridas na escola. Destarte, com a intenção de ser o mais didático possível, procederei quanto ao relato descritivo das ações correlacionando-o com os debates pertinentes aos acontecimentos sucedidos.

9.1. Relato e discussão da Oficina 1

No que toca aos acontecimentos ocorridos antes da aplicação das oficinas pedagógicas propriamente ditas, consideramos destacar avultar que assim que a proposta foi apresentada em uma reuniões de planejamento escolar, comuniquei que em se tratando de um mestrado profissional, seria preciso executar uma proposta didática interventiva e esta seria também um meio de estabelecer um trabalho

integrado com um projeto de intervenção pedagógica que a escola trabalha todos os anos.

A reação dos professores, bem como da gestão, diante do projeto exposto não foi de reprovação, entretanto foi de indagação no que se refere à forma com que os alunos e os seus pais reagiriam, pois se tratando de cultura popular e sobretudo do coco de roda e a ciranda - de autoria de uma mestra analfabeta, negra, pobre, da zona rural do próprio município onde a escola está situada – “eles poderiam estranhar”.

Não de modo expressivo e direto, porém em tom de “brincadeira”, foi possível notar o preconceito insuficientemente camuflado ao se tratar de uma literatura não considerada canônica. Na verdade, o riso e expressão de surpresa tinha o propósito de coibir-me e induzir-me, a mudar de ideia. No entanto, pude nesse sentido, perceber mais uma vez o quanto desenvolver pesquisa docente, tanto do ponto de vista teórico, quanto prático constitui um desafio, conforme já mencionado, que pode ocasionar desestímulo e retrações. Realmente, conforme Fanon (1968, p. 26): “a descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é, está visto, um programa de desordem absoluta.”

Diante da intenção inicial de sondar a comunidade escolar através do contato mais próximo com os pais, bem como também com os próprios professores de outras disciplinas e, inclusive professores do ensino fundamental I, que trabalham no horário oposto, todavia são eles que lidam com os alunos antes que eles cheguem ao ensino fundamental eu vi que estava no caminho certo, pois fazer uma análise diagnóstica inicial representava também formas condições de obter um panorama ou espécie de retrato da realidade observada e na qual encontrava-me inserido como docente. Dessa forma, foi possível observar os entraves que, de alguma maneira, condicionava a normalização de certos pensamentos preconceituosos e excludentes em relação à cultura popular e suas formas de manifestação.

Dando prosseguimento às etapas processuais estipuladas para que a primeira oficina pudesse acontecer, solicitei que os pais ou responsáveis dos discentes fossem comunicados acerca do meu desejo de estabelecer uma conversa mais intimista com eles, entretanto eu não esmiucei o que iria acontecer no dia do encontro, até porque nos moldes do que é habitual e corriqueiro eu estava ciente de que à medida que fosse intimados eles iriam se sentir compelidos a se fazerem presente à escola tendo

a certeza de que o motivo do convite seria o comportamento ou desempenho dos alunos no que se refere a alguma ação praticada ou nota obtida.

Mas que isso, conhecendo um pouco a comunidade para além dos muros da escola, principalmente, no que se refere aos afazeres domésticos e laborais, também estava ciente de que talvez não iria ser possível conversar ao mesmo tempo com todos os responsáveis, mas como se tratava de uma turma pequena, com apenas 15 alunos, conseguindo pelo menos a metade disso já seria de grande valia para que eu pudesse senão na totalidade, uma boa parte das minhas intenções de construir o diagnóstico iniciático para o prosseguimento das ações posteriores. Assim, eu coloquei o encontro para as primeiras horas da manhã de uma sexta-feira por uma razão simples, não induzir de alguma forma que, sobretudo, as mães apresentassem como justificativa não poder comparecer devido ao preparo do almoço ou algo semelhante. Além disso, disponibilizamos o ônibus escolar para facilitar a chegada de todos no mesmo horário e de maneira mais confortável, pois alguns alunos residem em áreas bem distantes da escola.

Então, eu combinei com a gestão e os outros professores, tendo em vista o fato de que neste dia também haveria uma reunião de alinhamento pedagógico, para que compreendessem a necessidade de ausentar-me da reunião para desenvolver tal momento com os pais dos estudantes dada a importância dessa ocasião para o andamento da minha pesquisa. Além do mais, também intencionei que os outros professores pudessem responder um questionário que elaborei em algum momento durante a reunião de alinhamento, enquanto eu estava justamente com os pais dos alunos realizando o que eu chamei de café literário.

Chegado o dia, assim que os pais chegaram à escola a sala já estava preparada para recebê-los com o café da manhã à mesa e disponível para todos que se fizeram presentes, algo que configurou para eles uma surpresa, costumeiramente, reuniões dessa natureza eram realizadas no pequeno pátio do qual a escola dispõe. Resolvi conceder um tempo a mais a esperança de que mais alguém chegasse.

Outrossim, enquanto eles ficaram aguardando direcionei-me rapidamente até à sala onde estava acontecendo a reunião pedagógica, antes que a gestora iniciasse os trabalhos, e pedi a colaboração de todos no que se refere à contribuição para a

pesquisa que eu estava desenvolver. “As respostas obtidas propiciarão um dos nortes para que eu possa ter êxito na pesquisa”, pontuei. E realmente, tais respostas seriam importantes para compreender melhor como determinados pensamentos são instituídos na escola e me possibilitaram aperfeiçoar as atividades didáticas trabalhadas com a turma.

De imediato, todos os professores se disponibilizaram, ou seja, disseram que participariam houve quem perguntou se tinha muitas perguntas e também se poderia responder por WhatsApp ou e-mail. No entanto, achei procedente dizer que a maneira de participação seria justamente respondendo de forma manuscrita.

Ao retornar à sala para o café literário, iniciei dando boas-vindas a cada um, agradecendo-lhes pela presença e externando justamente as minhas intenções no que se refere à obtenção de uma conversa mais próxima, desprovida do papel fiscalizador e de uma postura vigiativa e punitiva no que se refere aos comportamentos e nota obtidas na disciplina de língua portuguesa.



Figura 32: Café literário com os responsáveis pelos alunos

Nitidamente alguns pais mostraram-se aliviados, uma vez que, a princípio, tinham certeza de que o filho ou filha tinha feito algo de errado e por isso estavam ali, pois nunca tinha sido convidados, exceto em situações de eventos festivos, para uma reunião sem que não fosse para ouvir alguma reclamação ou para saber como estava justamente o comportamento escolar dos filhos.

Procedi justamente quanto a minha apresentação, enquanto o professor da disciplina de língua portuguesa, externei o desejo de interagir com eles fazendo-lhes algumas perguntas relacionadas às características da comunidade local e às mudanças ocorridas ao longo do tempo.

Para estimulá-los, utilizei uma espécie de dinâmica com o objetivo de aguçar a espontaneidade para a interação. Ainda assim, dois deles não quiseram sentar junto conosco. Um é funcionário da escola e tinha que supervisionar a bomba que permitia o enchimento da caixa d'água e o outro disse que tinha pouco tempo e teria que colocar ração para o gado da fazenda para a qual trabalha. Então, teria que sair.

Antes de distribuir uma folha de ofício para cada pessoa, reforcei o desejo de que todos se sentissem à vontade como se estivessem em suas casas e pedi justamente que socializassem, interagissem da melhor forma possível, pois estávamos em uma conversa e o diálogo de veria acontecer sem receios, vergonhas. Ademais, solicitei também que todos se servissem sem retaliações à medida que reunião acontecia naturalmente.



Figura 33: Momento de socialização com os responsáveis pelos alunos.

Algo a pontuar é que percebi que à medida que a reunião se sucedia, de forma frequente, algumas pessoas que compõem a gestão entravam na sala sem motivo expresso, creio que na expectativa de sondar ou verificar o que estava de fato

acontecendo e como as coisas estavam ocorrendo. O que eu estaria falando? O que eu estaria ouvindo? Apesar disso, considerando o contexto político local em uma escola que funciona também como forma de favores político no que toca ao oferecimento de empregos, compreendi as intenções das visitas desavisadas e frequentes.

No que se refere à folha distribuída para cada pessoa a começar pela esquerda eu solicitei que cada um contasse um pouco sobre a sua vida, infância, vivência na comunidade local ou de onde eram provenientes e, se possível fosse, dos sonhos, realizados ou não, além da expectativa no que se refere ao efeito da escola e das ações que elas desempenham, enquanto instituição formadora, na vida dos seus filhos e conseqüentemente nas famílias. Foi dessa maneira que pouco a pouco pude colher informações a respeito de realidades de outrora, que já não são tão comuns, de outras bem típicas, e também de sonhos que não realizados, por meio da ação daquele corpo que o projetou, no presente almeja que, de algum modo, seja possível se realizar no corpo dos que são, agora, extensão daquele.

Dentre tantas outras informações obtidas através das interações dialógicas, em relação à ciranda e ao coco de roda, foi dito que eles eram muito comuns há muito tempo na comunidade local, sobretudo em épocas juninas e em festas de cachimbadas (batizados), contudo deixaram de ser praticados porque os mais velhos foram descontinuando a prática e não tiveram quem a mantivesse ativa e frequente no local. Tal descontinuidade se sucedeu por diferentes motivos. Forma apontados: morte de mestres ou brincantes mais ativos, partidas para residir em áreas urbanas ou em outras cidades e estados, seja por questões familiares ou de trabalho, e também devido a determinados arranjos sociais que, em decorrência dos efeitos das ações de instituições religiosas locais e /ou próximas instauraram novos comportamentos concorrendo para o abandono de costumes tradicionais.

Tais confissões permitiram a reflexão a respeito do que podia os alunos e dizer a respeito da ciranda e do coco de roda já que os agentes e elementos tidos como referência e capazes de promover a manutenção e retransmissão dessas culturas, de certo modo, encontravam-se ausentes ou silenciados.

Após a fala de cada uma das mães (os pais antes presentes tivera que se ausentarem por motivos já expressos), eu colhi justamente a bola de papel que se

formou à proporção que cada participante falava, pois o primeiro falante foi invocado a amassar a folha de papel e passá-la aos seguintes que colocando a bola recebida dentro de sua folha de papel, ainda intacta, ajudava a formar justamente uma bolinha maior. Cada folha era a metáfora de um sonho, desejo, expectativa em relação ao efeito da educação escolar na vida dos alunos e seus familiares. Antes de finalizar o encontro os responsáveis pelos alunos, recolhi a bolinha de papel e evidenciei a somativa de sonhos ali representados e a missão da escola em relação às contribuições significativas no tocante à formação social do indivíduo.

Finalizado o encontro com os pais fui me dirigir à sala onde estava a acontecer a reunião com os professores e a gestão com a esperança de encontrar os questionários respondidos, entretanto isso não foi possível em razão das demandas do dia afirmaram os professores e a gestora. Sendo assim, restou-me concordar que os questionários fossem enviados por e-mail para que, com determinado prazo, os professores pudessem responder e devolver-me depois.

Por mais que o e-mail tenha sido enviado aos colegas, com exceção de um professor da disciplina de história, que acusou apenas o recebido, os demais ignoraram e não tocaram no assunto. Ainda assim, lembrei novamente de que iria precisar das respostas, mas ainda assim o silêncio persistiu. Ao que pude perceber, os docentes ficaram receosos de responder às questões propostas talvez por considerar que eu ia expor os nomes e de algum modo prejudicar eles ou a escola. Vale salientar que são professores prestadores de serviço e temem alguma retaliação, o que motiva o seu intelecto a projetar situações até mesmo fantástico-fantasiosas. De resto, divergências entre políticos da localidade acirram anualmente a disputa por alunos com outra escola pertencente à Prefeitura Municipal o que favorece a pusilanimidade quase que generalizada.

9.2. Relato e discussão da Oficina 2



Figura 34: Aula externa

A segunda oficina foi realizada em dois momentos distintos, com o objetivo de melhor socializar com os alunos de uma maneira mais dinâmica aproveitando o espaço escolar de uma forma mais descontraída. Então, orientei que todos me seguissem em direção a uma árvore que fica localizada na parte posterior da escola e que os alunos muito utilizam como local de recreação uma vez que a instituição não conta com o pátio que permita de forma satisfatória uma circulação considerável de pessoas e também não conta com quadra esportiva.

Independentemente de qualquer coisa, a árvore do tamarindo possibilita uma sombra bastante satisfatória e, portanto, é um local bastante arejado servindo, nos dias de sol e bons ventos de abrigo confortável e opção bem satisfatória em relação à sala de aula, sem ar condicionado e ventiladores silenciosos.

Posicionados em círculo, debaixo do tamarineiro, iniciei a oficina 2 evidenciando aos alunos que iríamos fazer uma atividade de fruição e apreciação musical, porém antes de passarmos ouvir as músicas eu solicitei que eles respondessem a um questionário que foi realizado com base em um texto poético de Conceição Evaristo, o poema “Vozes-mulheres”. Mas também, entreguei a eles um outro questionário para que pudessem responder com base em suas experiências pessoais.

No que se refere à leitura do texto poético Vozes-mulheres de autoria da Conceição Evaristo os alunos tiveram um pouco de dificuldade para compreender o

que seria essas vozes-mulheres da qual o eu poético fala. Tive então que elucidar o valor substantivo “mulheres” como elemento adjetivador do substantivo “Vozes” para que eles pudessem compreender a intencionalidade e afirmações do eu lírico no texto. Então, de certo modo, tais ações contribuíram para que eu tivesse uma concepção das dificuldades no que se refere à leitura e ao letramento literário dos alunos.



Figura 35: Momento de apreciação musical

No dia seguinte, dei início ao momento de fruição e apreciação musical, seguindo a ordem das pessoas que estavam acomodados no círculo e com auxílio do smartfone, pedi que um a um escolhessem uma música evidenciando o cantor(a) ou banda, justificando o porquê de o terem escolhido e como construíram ou obtiveram tal preferência musical.

Apesar de ter presenciado momentos em que durante os eventos escolares, fundos musicais traziam letras consideradas inadequadas para alunos de certa idade e, até mesmo para uma instituição, fiquei bastante surpreso não com os conteúdos das letras das músicas apontadas como preferidas, porém como os alunos utilizaram e se utilizam de plataformas de rede social, como Tik Tok e o Kawai, por exemplo, como fonte de apropriação cultural e construção do gosto estético musical.

Com base no questionário respondido pelos alunos eu esperava que algum discente apresentasse como razão para seu gosto musical o convívio com algum familiar, vizinho ou o fato de terem viajado, frequentado algum local, ou assistido a algum programa de TV, rádio, etc. No entanto, percebi que essas mídias não são vistas como tão atraentes, mediante ao poder atrativo de aplicativos que a olhos

desatentos são considerados como ineficazes quanto ao poder de influência em termos mais profundos.

O TikTok, por exemplo, eu o via como sendo um aplicativo que permite apenas o entretenimento no que se refere à construção de vídeos curtos, bem como também memes. Entretanto, para minha surpresa, tive que reformular minha opinião e meu julgamento, pois em diversas oportunidades, tanto ele quanto o Kawai, em menor número, o Instagram, foram apontados como sendo espaços virtuais que permitem o contato e influenciam de alguma maneira a opinião e o gosto dos alunos. Inclusive, um dos alunos que aqui irei denominar de A1, afirmou o seguinte:

A gente aprende muita coisa no TikTok. Não tem o que fazer! Aí, a gente fica brincando no TikTok, passando os vídeos e fazendo também. Quando pensa que não, a gente aprende a fazer *trend*, passinho e é por isso que a gente aprende coisa que a gente gosta também como música que tem lá e a gente escuta e acha bom e fica ouvindo direto. Todos cantor que gosto eu conheci lá bem dizer e no Kawai. (A1 – 7º ano, 2023).

Se os conteúdos são adequados ou não isso é outra história fato é que examinando as constatações feitas eu pude entender um pouco como determinadas apropriações acontecem.

Depois de cada aluno ter escolhido suas músicas expondo o motivo de seus gostos, pude constatar também que a maioria das escolhas feitas se repetiram. O que me levou a crer que tal público possui um gosto parecido por serem influenciados pelas mesmas fontes ou agentes influenciadores. Músicas como “Toma toma vapo vapo” (Zé Felipe e MC Danny), “Parecia Tempestade” (MC Danny), “Malvadão 3” (Xamã) e “Vacilão” (Igow-Igow, Zé Felipe, Safadão) foram bastante mencionadas pelos alunos da turma. Ao ouvir as músicas os alunos também repetiam movimentos coreográficos de forma sincronizada como se todos tivessem ensaiado antes.

Chegou a minha vez de escolher uma música para reprodução. Na oportunidade, pus para tocar a música Serena Serená, de autoria de Odete de Pilar e gravada pela cantora paraibana Eleonora Falcone em 2008 em um disco intitulado Pedaco de Sol. O disco conta com um repertório de músicas de autoria de

compositores paraibanos. Intencionalmente sequer falei o nome de Odete. Solicitei apenas que os alunos prestassem atenção ao ouvir a letra e procurando justamente compreender do que ela trata, o que ela relata, para que pudessem contar a história abordada na canção.

Quase metade dos alunos disseram que entenderam muitas coisas, entretanto, a princípio, alguns evitaram externar o que acharam. Alguns ficaram envergonhados. Diante desse fato, eu tive que pensar em estratégias para evitar que isso acontecesse futuramente. Logo, após o primeiro momento de interação em relação à música que eu escolhi para reproduzir, eu pedi para que os alunos respondessem em uma folha avulsa se escolheriam tal música para escutar em um momento de lazer, entretenimento ou não, e também cobrei que dissessem o motivo de apresentação da resposta, seja ela positiva ou negativa. Satisfeito em relação aos dados necessários para proceder quanto à análise e redirecionar as propostas seguintes a acontecer em tempo futuro, encerrei a oficina, haja vista que as ações programadas foram cumpridas. Dentre as respostas obtidas, destaco as seguintes:

Eu entendi na letra da música é que ela fala que nos braços do seu amor ela morre sem dor. E para mim isso é uma forma de amor verdadeiro e etc.

(A2 – 7º ano, 2023).

Eu achei que a música é de amor e tem uma conexão de harmonia.

(A3 – 7º ano, 2023).

Chamou muito minha atenção o ritmo da música. Fala sobre uma mulher,
Serena, muito interessante.

(A4 – 7º ano, 2023).

Essa música, pra mim, ela fala de uma pessoa que realmente ama outra
pessoa. Também podemos perceber isso quando a música fala que a mulher
tem olhos lindos e que vale tudo. É uma música que fala de amor.

(A5 – 7º ano, 2023).

Considerando que as músicas foram apreciadas em um local que, por mais confortável que fosse quanto ao clima, não favorecia a propagação do som de modo preciso, sobretudo um som reproduzido em um aparelho celular, constata-se que as respostas dadas pelos alunos abordaram, em sua maioria, a temática da letra da canção e os aspectos que remetem à diegese que a letra suscita: amor confesso, amor verdadeiro, beleza da mulher, etc. Todavia, há umas colocações interessantes, pois alguns alunos apontaram que a música possui uma “*vibe* boa”, “conexão e harmonia”. Eis um sinal de que, por mais que tenha havido uma certa mudança na versão apresentada pela Eleonora Falcone, ainda assim, em essência, o ritmo da ciranda até certo ponto foi preservado. Tal ritmização primitiva é de autoria de Odete de Pilar, pois foi ela que concebeu a letra e a melodia com base em sua força criadora e capacidade inventiva de composição. Isso foi um bom sinal, mas será que garante que irão reconhecer Odete como compositora da ciranda apreciada? Adiante saberemos.

9.3. Relato e discussão da Oficina 3

No que se refere à realização da oficina de número 3, no início do encontro, apresentei aos alunos uma questão provocadora para que eles pudessem justamente refletir a sós antes em vez de apresentar-me uma resposta imediata. Tendo em vista a apresentação de vídeos propostos considerei que depois da exibição deles, os discentes poderiam conceder uma outra resposta mais contundente.

Conjecturando a realidade dos alunos e de suas famílias, sobretudo no que se refere à lida com agricultura de subsistência e demais formas de trabalho em um ambiente rural, formulei a seguinte pergunta: **O que você acha mais importante? Aprender algo com seus pais e avós ou se entreter no TikTok?** Estipulei um tempo de 5 minutos para que os alunos pensassem antes de formular uma resposta para que pudesse apresentar depois. Passados os 5 minutos, atribuí mais 3 minutos para que eles pudessem registrar no papel a resposta de forma mais clara possível.

Enfim apresentei o primeiro vídeo escolhido para ser exibido durante o nosso encontro. Escolhi um vídeo intitulado “cultura popular x cultura de massa - o que podemos afirmar?”. O vídeo foi veiculado em um canal no YouTube intitulado Elaborando Projetos Sociais e Culturais. De modo geral, o vídeo traz definições de cultura e mostra algumas especificações detalhando os cinco segmentos de culturas imateriais, destacando as tradições e expressões orais, incluindo idioma de cada nação, as expressões artísticas, as práticas culturais rituais e atos festivos, os conhecimentos e práticas relacionadas à natureza e ao universo e, por fim, as técnicas artesanais.



Figura 36: Vídeo Cultura Popular x Cultura de Massa - O Que Podemos Afirmar?

Escolhi a exibição desse vídeo com objetivo de possibilitar que os alunos, através da visualização e entendimento, pudessem chegar a alguma definição sobre cultura popular e cultura de massa, para depois confrontar as respostas dadas após o vídeo com as respostas que foram concedidas antes da apresentação dele.

Dessa maneira, assim que o vídeo terminou eu convoquei pedi que respondessem, uma vez mais, à pergunta feita no início. Assim, foi possível comparar as respostas e solicitar que cada um expusesse o porquê de terem mantido ou modificado a resposta dada inicialmente.

Dos alunos presentes, dois disseram que aprender coisas com seus pais e familiares era muito importante, porque ajudaria a lembrar deles no futuro quando eles não estivessem mais aqui e ter forma de se sustentar sozinho.

Cinco afirmaram que quase não aprendem coisas com os familiares, porque todos trabalham na lavoura e ele não quer trabalhar na lavoura. Ao contrário disso, almejam ter um emprego e uma profissão que não tenham que lidar com dificuldades do trabalho na roça.

Os oito restantes afirmaram, cada um à sua maneira, que é mais prazeroso se entreter no Tik Tok, porque também aprendem coisas novas, interessantes como *trends*, jogos, séries e músicas legais, além de outras coisas mais como se vestir, fazer maquiagem e como conseguir seguidores.

Ao conferir todas a resposta dada anteriormente com a resposta construída após a exibição do material audiovisual, de modo oral, os alunos passaram a discutir e concluíam que por gostarem do Tik Tok, Kawai, usarem muito o Instagram e por muitos deles seguirem influencers digitais e desejarem se tornar um com objetivo de melhorar de vida e ficar famoso, então eles gostam de cultura de massa e não de cultura popular. Logo lancei a seguinte pergunta: O que vocês acham da cultura popular, nesse sentido, de acordo com esse entendimento que agora vocês estão tendo? Não demorou para uma das alunas afirmar que: “cultura popular é algo que é antigo, dos mais velhos e por isso os jovens não gosta porque o tempo dos mais velhos já passou.”

Essas convicções são resultantes da falta de transmissão dos saberes ancestrais de modo prático em razão de uma fissura cultural que se explica pelo

contato desses jovens com a cultura de massa como entretenimento único que substituem todas as suas viciias e práticas cotidianas. Como disse Bauman (2015, sp.): “não há como voltar à situação em que o professor é o único conhecedor, a única fonte, o único guia” e com efeito, pode-se deduzir que também não há como voltar ao tempo em que as heranças culturais familiares eram transmitidas como algo inquestionavelmente valioso e necessário de ser mantido e propagado. É como se houvesse um lapso brusco que rompesse o antigo do novo, de modo que esse “antigo” configura agora um “problema” que denota conspiração ou demérito latente.

Outro aluno asseverou que a cultura popular tem esse nome (popular) porque é algo do povo e que não é tão bom, “porque se é popular então é de pouco valor, é pixote (fraco). A partir disso, passamos a delinear o entendimento que eles possuíam a respeito da do termo cultura e do termo popular. Certamente, para eles, a junção de tais termos serviria para prenunciar algo sem valor, desinteressante.

Alguns alunos não quiseram se expressar verbalmente e apenas acompanharam as discussões em sala. Em determinado momento, rompendo o silêncio, uma aluna pediu para opinar e emendou:

a cultura popular um dia pode acabar porque os mais jovens não se interessam. Por isso que ninguém vê muito mais essas coisas de ciranda, brincadeira antiga, porque as pessoas gostam mais de assistir coisas na internet, no YouTube ou ficar nas redes sociais ou jogar free fire no lugar de ver histórias antigas até porque as crianças de hoje não são como de antigamente elas não gostam mais de histórias bestinhas de faz de conta, de se esconder, coisa de tempo antigo. (A8 – 7º ano, 2023)

Apesar de não aparecer, as respostas dadas são fortes o bastante e possibilitam diversos entendimentos no que se refere ao modo como um certo preconceito com a cultura popular se constrói e se difunde tendo em vista um contexto de apropriação da cultura de massa tão presente e veiculada por recursos tecnológicos e midiáticos da atualidade. Nesse sentido, é preciso questionar como que tais pensamentos são enraizados no corpo social.

Desse modo, passamos a compreender como na dinâmica de famílias formadas, em sua maioria, por agricultores e trabalhadores rurais com tradição em rezas, cirandas, e demais práticas culturais orais, os valores e tradições dos antepassados não estão sendo repassados, em decorrência de uma nova forma de

apropriação de costumes que estão sendo importados por intermédio do aparelho de celular e, sobretudo, pela ideia de que evolução social é sinônimo de apagamento da memória coletiva e cultural de um povo. Apaga-se o passado e deseja-se um futuro que, de acordo com essa nova visão a respeito do que é tradição cultural, não tem raízes, nem memória. Parodiando Frantz Fanon (2008), a epidermização da inferioridade é algo fenomenologicamente cruel.

Sem que percebam, tem essas famílias seus territórios culturais invadidos, e suas vivências ancestrais implodidas e lançadas para além ao “lixo” em prol de uma cultura de massa que, tacitamente, apaga a memória do que é popular e a substitui pela memória daquilo que é massivo e sinônimo de moderno e mais atraente. Como contribuir para o despertar do senso crítico? Como condicionar momentos de perquisições conscientes com base nas realidades de cada aluno? De que modo agir para ajudar a formar socialmente mentes que questionam? O desafio está à vista.

Diante de tais constatações, resolvi realizar a oficina 4 abordando algum texto que condicionassem uma percepção mais crítica em relação ao contexto de vida da comunidade e experiências dos alunos. A minha intenção inicial era apresentar uma entrevista concedida por Odete ao canal do You Tube Rodando a Baiana em 2016. Tal entrevista é episódio de uma série lançada pelo canal e denominada Mulher Arte é Poder. No entanto, vi que não era o momento.

9.4. Relato e discussão da Oficina 4

Iniciei esta oficina com a apresentação da biografia do autor do texto que foi trabalhado, isto é, “Nordestino, sim; Nordestinado, não!” de autoria de Patativa do Assaré. Tal poema permite a percepção a respeito das representações do nordestino em oposição ao discurso popular de Patativa do Assaré através da materialização do eu lírico que define o nordestino como ele é visto aos olhos da sociedade e posteriormente toma partido, haja avista que se impõe e evidencia ao nordestino as causas de seu sofrimento, instigando-os então a lutar, deixar o ócio e a passividade que torna o sofrimento algo divinamente natural.

Após a leitura do poema, levantei algumas questões para que pudéssemos debater a temática abordada. Vejamos:

1. Há alguma palavra (s) que você desconhece o significado? Sem sim, qual ou quais?
2. De quem o poema fala?
3. Com quem o eu lírico fala e como é a postura dele diante da interação com o interlocutor?
4. O que o eu lírico quer expressar ao dizer que "Deus o autor da criação/ Nos dotou com a razão/ Bem livres de preconceito?
5. Você gosta de ser nordestino? Que valores da cultura nordestina você valoriza?
6. Você já presenciou ou passou por alguma situação de preconceito?

Após a resolução dos questionários, utilizei a TV disponível na sala de aula para exibir dois documentários curtos e disponíveis no You Tube. O primeiro é intitulado de “Baracho: a história da ciranda” e constitui o único registro audiovisual sobre o mestre de maracatu rural e cirandeiro Baracho, ou melhor, mestre Antônio Baracho, o rei da ciranda, produzido pela TV VIVA.

A posteriori, fiz a apresentação do documentário “Serena Serená: os caminhos do coco e da ciranda na Paraíba” (2006) como trabalho de conclusão do curso de jornalismo de Lorena Travassos (UFPB). Por fim, apresentei a entrevista que Odete de Pilar concedeu à Diana Reis em 2016 para o canal Rodando a Baiana.

O objetivo da apresentação dos vídeos foi promover um contato dos alunos com a ciranda em sua forma mais tradicional e evidenciar também o contato com alguns mestres de ciranda e coco de roda de Pernambuco e Paraíba, em especial Odete de Pilar.

Aliás, é a música de autoria de Odete que dá título ao documentário Serena Serená. Além disso, nele é possível ouvir trechos da voz de Odete performando tal ciranda que é configura a mesma música que coloquei para tocar na oficina, só que com a interpretação de Eleonora Falcone.

Nos momentos de discussão e observação, após a exibição dos vídeos tenho a destacar como pontos interessantes a ser debatido o fato de que, mesmo ouvindo Odete cantar a mesma música que Eleonora e por mais que eu tenha evidenciado a quem pertencia a voz que é possível ouvir no início do vídeo, seis dos quinze alunos não relacionaram Odete como possível autora.

Visando inquietá-los para essa percepção, chamei atenção para que percebessem que o documentário foi gravado em 2006 e o CD de Eleonora Falcone foi gravado em 2008, ou seja, dois anos depois do documentário. Novamente perguntei quem eles achavam que era a autora da ciranda Serena Serená. Dessa vez, dois dos quinze alunos evidenciaram que achavam que a música era de autoria de Eleonora porque ela falava mais explicado e era de outra cidade.

No que se refere ao espanto pelo fato de Eleonora ser de outra cidade, percebemos o modo reducionista como os alunos enxergam determinadas localidades rurais, tendo em vista a faixa etária deles, até que isso não é espantoso, porém, quando eles destacar que Eleonora fala mais explicado, e que por isso acham que ela é a autora da ciranda, temos aqui uma marca evidente de uso da variante linguística como subterfúgio para medir a capacidade intelectual de alguém. Se falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura, segundo Fanon (2008), algum dispositivo internalizado ao indivíduo atribuiu à cultura de Odete a condição de inferior, incapaz. E a culpa é de quem? Verdadeiramente o imperialismo deixa marcas.

Um grupo de alunos, meio que eufóricos, como se estivessem feitos um enorme descoberta, admirados, também relataram que achavam que a música poderia ser de autoria de Odete, mas estavam sem acreditar que ela tivesse criado uma ciranda que foi regravada por outra pessoa em um disco. Aguardaram a minha validação para eliminar da consciência os últimos “quilos” de dúvidas e desconfianças, que foram postos em suas mentes por mecanismos fleumáticos de inferiorização do outro. Diante da eliminação da dúvida, perplexos ficaram.

Tal acontecimento serve de base para observarmos como o complexo de inferioridade automática se institui, promovendo julgamentos e juízos de valor sem fundamentos. O estereótipo, a aparência é quem dita as convicções a serem construídas. Assim, para aqueles alunos, o fato de Odete ser negra, residente em uma zona rural, tão similar ao local que eles vivem a coloca na situação de incapaz o insuficiente para produzir uma canção. É por isso que a reprodutora, Eleonora Falconi, passou a ser vista como autora. Com base no preconceito estrutural instituído ela passa a ser considerada capaz ou adotada de qualidades artísticas que lhe permitam ser verdadeira compositora da letra. E de acordo com tais ditames, não há lugar para Odete ali. São a partir de constatações como essas que o professor percebe que está

no caminho certo e também passa a ter ciência do desafio didático e da necessidade de desempenhar essa intervenção haja vista o cenário encontrado.

Com o desígnio de concluir a 4ª oficina e como ele quer os alunos que iríamos apreciar as respostas em relação ao poema de Patativa do Assaré. Esta oficina contribuiu para que os alunos se enxergassem como pessoas que de forma frequente são também tratadas com o mesmo olhar com que eles olharam Odete através do documentário a ponto de não a considerar capaz de ser autora da letra e da ciranda que estava a cantar.

Nesse contexto, de maneira simples e breve, evidenciei como no ponto de vista de Frantz Fanon, o preconceito é assimilado e colocado para nós como algo natural normal e que deve ser automático, obviamente sem jargões científicos. Sem embargo, deixar de convidá-los a refletir sobre como essa ideia de inferioridade de si e do outro nasce em nossa consciência.

Seria através dos instrumentos de comunicação, convívio familiar? Quem são os elementos e fatores responsáveis por incutir em nossa mente a ideia de que ser negro, mulher, analfabeto, pobre, é sinônimo de ser inferior?

O momento de discussão e análise poética permitiu o colhimento de algumas considerações interessantes. A única palavra desconhecida dos alunos foi “padecer” e “providência”. No que toca à temática e interlocutor, os alunos não apresentaram dificuldades de identificá-los. Quero chamar a atenção para algumas respostas dadas às questões de 4, 5 e 6. Os alunos responderam de forma bastante similar a cada uma dessas questões, embora com palavras distintas. As respostas que irei destacar aqui justificam-se como exemplos de reflexões que contribuíram para que a turma como um todo obtivesse clarividência em relação à proposta as propostas das oficinas desenvolvidas.

4. O que o eu lírico quer expressar ao dizer que "Deus o autor da criação/ Nos dotou com a razão/ Bem livres de preconceito?"

Ele tá dizendo que Deus fez os nordestinos sem preconceito nenhum, então a gente não tem preconceito com ninguém e ninguém deve ter conosco.

(A11 – 7º ano, 2023).

Como é possível apurar, tal resposta faz luzir a certeza de que, quando colocados na situação de sujeitos que, de algum modo padece devido aos padrões instituídos com os quais o corpo social lhes estigmatiza, os alunos assumiram uma postura distinta de quem passam a ter consciência de uma coletividade com a qual se identificam e a qual pertencem, ou seja, os nordestinos. Logo, em face da realidade desse grupo, assumem a posição de alguém que não pratica o preconceito. Por algum motivo ou razão, o contato com o poema de Patativa do Assaré acarretou o reconhecimento de si no outro (eu lírico).

5. Você gosta de ser nordestino? Que valores da cultura nordestina você valoriza?

Eu mesmo amo ser nordestina, porque eu tenho orgulho do lugar onde eu nasci e do modo de vida da gente. Aqui no Nordeste tem forró, cuscuz, comida de milho, buchada de bode, muita fartura e outras coisas.

(A15 – 7º ano, 2023).

O modo como tal resposta é construída, de forma veemente, coloca a autora na posição de quem defende seu lugar à medida que apresenta suas virtudes. Assim, as manifestações culturais como o forró, a culinária, passam a ser ostentados como riqueza, elementos que viabilizam o pertencimento étnico-cultural.

6. Você já presenciou ou passou por alguma situação de preconceito?

Eu não, mas meu primo passou. Ele saiu dessa escola e foi estudar em Itabaiana. Só que ele voltou pra cá porque um colega descobriu que ele morava no sítio e ele ficou com vergonha de dizer que mora no sítio porque todo mundo ia dizer que ele era fraco porque também estudou em escola do sítio.

(A 7 – 7º ano, 2023).

Ao conceder a resposta para a 6ª questão, embora o caso não tenha ocorrido com ele, mas com um familiar, o estudante ilustrou um caso muito comum que ocorre com pessoas que residem em áreas interioranas e distantes dos grandes centros urbanos. A vergonha sentida pelo primo, nasce do fato dele residir em uma área rural e de ter estudado em uma escola do campo. Assumir que reside em uma comunidade rural é o mesmo que assumir a identidade do fraco. Afirmar que estudou na escola na qual leciono e onde meus alunos estudam é sinônimo de admitir que é fraco. Qual identidade irá colher para si? Como se impor?

O que denominamos “nossas identidades” poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos “viver”, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente (HALL, 2000).

É imperioso que, cautelosamente, percebamos que nesse contexto, é a identidade um ponto de choque entre os discursos e as práticas que tentam questionar, comunicar-se e invocar o indivíduo para que venha assumir seu lugar enquanto sujeito social dotado de discurso particular. Entretanto, é necessário que percebamos os processos que originam subjetividades que nos construirá essa pessoa como sujeito elementos dos quais se pode falar.

Para Stuart Hall (2000), as identidades dos sujeitos devem ser pensadas e construídas representativamente, por intermédio da cultura, pois resultam de um

processo sistemático de identificação que norteia nossas posturas com base nos preceitos que nos são oferecidos pelos discursos culturais. Dessarte, a subjetividade do indivíduo será produzida de forma tanto discursiva quanto dialógica. Eis o caminho para uma identidade fragmentada. Considerando o sujeito pós-moderno, e as condições que tornam sua identidade instável e provisória, consideramos então que ele irá assumir identidades diferentes em diferentes situações sem que haja uma unidade ao redor de um eu coerente (HALL, 2006)

Dessa forma, tendo em vista as realidades evidenciadas pelos alunos e as interações realizadas de forma social, fiquei satisfeito com os dados coletados e as discussões realizadas, pois de algum modo a minha provocação deu certo, uma vez que os colocaram na mesma situação de Odete de Pilar e enquanto sujeitos críticos, percebendo que estavam a replicar um preconceito que eles mesmos, ou alguém próximo, de algum modo, em algum tempo sofre ou sofreram.

9.5. Relato e discussão da Oficina 5



Figura 37: Material expositivo do Sonora Brasil sobre o Mestre Salustino (SESC)

A quinta oficina foi elaborada com o propósito de trabalhar um material didático intitulado “Sonora Brasil: labores e brinquedos – Mestre Salustiano e grupo” que aborda a cultura dos diversos tipos de coco de roda. O material é fruto do programa Sonora Brasil, projeto de expansão musical do SESC e está pautado na difusão de toda a diversidade cultural possível que existe no acervo produtivo elaborado pela humanidade ao longo de sua história conhecida.

O material, a partir da apresentação do mestre Salustiano e seu grupo expõe diversos conceitos e curiosidades acerca do coco de roda enquanto manifestação popular. Mais que isso, explica não apenas as suas origens, formas diferentes de composição e estilo bem como o porquê de suas nuances diferenciativas, à medida que exemplifica cocos de vários tipos e que ao longo do tempo foram repassadas de geração em geração (GUIMARÃES, 2004).

Repassei o material aos alunos com intuito de possibilitar o contato deles com a história do coco de roda, o que lhes concedeu o entendimento acerca dos motivos pelos quais os cocos recebem nomes distintos no que se refere as suas formas de composição e origem, o que explica como eles eram utilizados em situação de trabalho na construção, na roça, nos campos de colheita e como formas de resistência, assim como da preservação da memória e transmissão de tradições culturais

Além disso, a partir do que foi exposto solicitei que os alunos realizassem uma breve pesquisa a nível familiar com o objetivo de identificar se alguém sabia ou conhecia algumas dessas letras ou outra que estivesse relacionada às práticas laborativas no campo ou no trabalho em geral. Dias antes da oficina 6 orientei e coletei os relatos dos alunos em relação à atividade proposta a partir do material exposto distribuído previamente.

Para minha surpresa, todos os alunos trouxeram algo referente ao canto como forma de resistência e entretenimento durante a atividade laborativa. Outros alunos afirmaram que na família havia parentes que sabiam da prática do canto da ciranda e até mesmo de algumas rezas ou excelências, mas que já tinham falecido e tiveram justamente evidência disso a partir do contato com seus, pais, avós e tios. A partir dessa oficina passamos justamente a discorrer a respeito de como as manifestações populares estão por toda parte, embora não enxerguemos como riquezas culturais a serem valorizadas, seja por falta de alguém que nos apresente ou por um preconceito instituído que nos impede de ter acesso e apreciá-las enquanto arte capaz de promover a inclusão social e ser utilizada como ferramenta de combate ao preconceito e ao racismo, por exemplo.

Tais considerações explicam o fato de os alunos se referirem à sua comunidade, as práticas de agricultura e até o trabalho que os seus respectivos pais

desenvolvem para garantir o sustento familiar como sendo algo inferior que causa vergonha e de certo modo os colocam à margem do corpo social elitizado que busca privilégios pautados em uma forma eurocêntrica de viver e pensar o mundo.

9.6. Relato e discussão da Oficina 6



Figura 38: Exibição de documentário sobre a Mestra Odete de Pilar

A presente oficina foi pensada, tendo em vista um conceito de vivência e, portanto, contato mais intimista que possibilitasse a interação e a experiência de relação entre a mestra e o público-alvo da proposta interventiva. Isto posto, para além de evidenciar alguns aspectos de sua vida de coquista e cirandeira, procurei destacar sua carreira artística que já conta com mais de 50 anos dedicados à cultura.

Tal abordagem foi pautada na necessidade de providenciar aos alunos possibilidades de contato com a mestra Odete não só enquanto cantadora de coco ciranda, mas também enquanto percussionista. No entanto, por questões de saúde tendo em vista o fato de que a mestra passou por um procedimento cirúrgico, busquei meios de poupá-la quanto a determinados esforços como, por exemplo, manuseios de instrumentos de forma física e entonação de canções que pudessem forçar demasiadamente sua garganta. Infelizmente, adaptações foram necessárias.

Sendo assim organizei a oficina tendo como instrumento didático um videodocumentário que dirigi, em 2020, sobre a mestra para o programa “Meu Espaço”, idealizado pela Secretaria de Cultura do Estado da Paraíba, e que tem o

seguinte título: O coco, a ciranda e eu: a Mestra Odete. O documentário foi apresentado no canal da FUNESC durante o período da pandemia de COVID-19.

Como forma de complementação, usei também alguns trechos de vídeos em que a Odete concede entrevistas e performa algumas suas composições. À medida que fui exibindo o filme, passei a promover breves interrupções, para que Odete de Pilar pudesse se expressar à luz de sua vivência e experiência, compartilhando assim aquilo que sabe o que sente.



Figura 39: Exibição do documentário O coco, a ciranda e ela: a Mestra Odete

Foi a primeira vez que Odete de Pilar esteve presente como convidada em uma escola, para falar de sua voz, performance e tradições que guarda consigo desde menina, o que explica o fato dela a princípio se mostrar um tanto tímida. O ambiente que ela não pode escolher quando criança devida às dificuldades da vida na roça e na vida que convidou a ser adulta antes do tempo, no que se refere à obtenção de meios para contribuição com o sustento familiar, estava agora de portas abertas para ouvi-la enquanto professora e mestra da arte e da cultura popular.

Após a apresentação dos vídeos, os alunos foram convidados a promover interações, seja por meio de afirmações ou indagações relacionadas ao coco, à ciranda e formas de acompanhamento musical. E alicerçados nas exposições feitas

por Odete e nas performances de algumas canções por ela apresentadas, tiveram a chance de estabelecer contato com algo “novo”, mas que de algum modo nunca saiu daquele lugar. Então, reforço que a intencionalidade desta oficina foi, de fato, propiciar uma situação mais prática e menos teórica. Procuramos priorizar o contato *oju koju* no mesmo espaço-tempo para que a voz e a performance figurassem de forma proeminente.

Como ato final e tomando como referência os saberes construídos, apliquei apenas uma atividade que denominei de diagnóstico final para colher informações no que se refere aos objetivos atingidos tendo em vista o conjunto de todas as oficinas realizadas até então, bem como também levando em consideração a realidade encontrada no pretérito e a realidade do presente.



Figura 40: Registro da oficina 6.

Ao que foi possível concluir, em linhas gerais o momento propiciado pela oficina 6 foi muito proveitoso não só pela interação, mas também pelo posicionamento e interação dos alunos evidenciando que passaram a pensar diferente e a enxergar a cultura popular como algo valoroso que permite a expressão do pensamento, socio

interação, o combate ao preconceito e valorização da tradição cultural de determinado povo ou comunidade.

Durante o encerramento da oficina 6 também realizei a entrega do livro *Na Embolada do Coco* (2023), lançado em 30 de junho do ano em curso, como forma de contribuição para a difusão e propagação da cultura popular por meio do conhecimento das histórias de vida das 11 mestras homenageadas na obra. Por fim, Odete de Pilar performou uma de suas cirandas que serviu como uma luva com base no que a levou até ali. *“Eu vim aqui foi pra mostrar a cultura, que num conhece chora vendo Odete cantar.”* A essa altura, já não há quem duvide.



Figura 41: Momento de entrega do livro *Na Embolada do Coco* que aborda a história de 11 mestras de cultura popular paraibana.

À luz das atividades interventivas realizadas, algo que despertou nossa atenção foi a curiosidade de saber a opinião da turma a respeito de Odete e suas composições, já que agora passaram a conhecê-la em corpo e voz. Será que aquela imagem de antes, a respeito da mestra, havia sido desconstruída? Em caso de resposta afirmativa, como se sucedeu tal processo de desconstrução?

Eu amei conhecer ela, como é que se diz? A mestra Odete, porque ela é cantora e olhando assim nem parece que ela é uma cantora que é conhecida em outros lugares que gosta de ciranda e coco de roda, né? Interessante.

(A15 – 7º ano, 2023).

A afirmação acima representa, em síntese, o que toda a turma compartilhou, haja vista que todos demonstraram surpresa ao saber que Odete é a compositora das letras que eles acharam que teriam sido criadas por outra pessoa. Nesse sentido, percebe-se de forma evidente que tal sensação de surpresa é fruto da visão arraigada de que alguém com o perfil de Odete não teria condições de compor uma canção ou ser uma artista, ou ainda, mestra em seu ofício. Dessarte, é nítido que ainda há muito o que compreender para que assim possamos desmistificar por meio de quais processos tais visões se naturalizam a ponto de promover uma espécie de choque sistemático em quem experimenta a oportunidade de presenciar algo que de algum modo ou razão algum sistema de forças afirma que não deve ser possível nem existir, pois configura algo naturalmente inferior desde a epigênese.

10. Considerações Finais

No ato de desenvolvimento da pesquisa, me comprometi a preservar a privacidade, a confidencialidade e o anonimato integral dos sujeitos cujos dados foram coletados mediante a aplicação de atividades sequências durante o desenvolvimento das oficinas pedagógicas e da observação participante em instituição de ensino pública da rede estadual da cidade de Pilar, Paraíba; o que garantiu que as informações obtidas na pesquisa fossem utilizadas única e exclusivamente para a finalidade prevista no protocolo da pesquisa, portanto todos os dados coletados ficaram mantidos em poder do responsável pela pesquisa. Como forma de validar tais

compromissos, assinei o termo de confidencialidade e sigilo que consta no Apêndice D, como parte integrante do trabalho apresentado.

Apresente pesquisa representa uma contribuição no que se refere ao reconhecimento e valorização e diversificação da cultura popular brasileira. Desse modo, o cerne deste trabalho é constituído pela abordagem sistemática da ancestralidade da oralidade e da performance presentes no corpo de roda e na ciranda de autoria de Odete de Pilar como caminhos e meandros possíveis para o estabelecimento de práticas de ensino de literatura brasileira no Ensino Fundamental.

Para que um maior entendimento acerca das práticas da ciranda e do coco de roda como formas de manifestação da cultura popular de tradição oral fosse factível, foi realizado um levantamento de cunho bibliográfico com o propósito de materializar uma análise panorâmica da ciranda, enquanto arte popular praticada por adultos, à luz dos periódicos e demais postulados teóricos pioneiros obtidos, e dos cocos de roda enquanto heranças culturais que além de exemplo de arte popular atua como um instrumento espaço-temporal de veiculações de vozes de resistência aos processos sociogênicos usados pela política imperialista colonial para expansão dos domínios culturais, e potencialização dos dispositivos sociais fabricados para promoção da exclusão e marginalização do ser humano sob o estigma de naturalmente inferiores.

O trabalho empírico desenvolvido durante os anos de vivência, acompanhamento e participação, como produtor cultural e integrante, no grupo que acompanha Odete de Pilar, possibilitou-me chegar à compreensão de que a ancestralidade e oralidade, bem como os elementos performáticos utilizados por Odete de Pilar no ofício de Mestra de cultura contribuem para o desenvolvimento de suas manifestações artísticas e de práticas culturais, ao passo que evidencia a natureza antropológica e fenomenológica dela como sinônimo de um ser-saber no usufruto de seu *dasein*.

A concepção do embasamento teórico que permitiu chegar às conclusões aqui apresentadas tiveram como ponto de partida um panorama antropológico das formas de manifestações das culturas orais primárias à luz da conceito e estudo da performance, manifestação do corpo e da voz, como formas de compreensão a respeito dos processos de acesso, resignificação, valorização e preservação das heranças ancestral que configuram a memória coletiva que torna concreta a

possibilidade da construção de uma unidade comum pautada na identidade de um sabe-ser que assinala sua competência e responsabilidade ao realizar da performance que, por sua vez, garante a materialização clarividente do reconhecimento de algo virtual como atual e presente no espaço-tempo acessível graças à preservação da memória e ações de resistência como antídoto contra o memoricídio cultural.

Do ponto de vista procedimental, utilizamos do método de pesquisa qualitativa de viés etnográfico para o estreitamento das vivências com a mestra Odete de Pilar como recursos de construção do conhecimento científico e prático quanto aos saberes transmitidos pela música e demais elementos que caracterizam a sua performance.

Durante a realização da pesquisa de campo, por mais que tivesse dotado de determinados conhecimentos a respeito do contexto analisado, percebi as possibilidades de obtenção de conhecimentos a partir de uma experiência mais intimista que permitiu-se aprofundar a aprendizagem no tocante à prática da ciranda e do coco para além de uma brincadeira, e sim como veículos de transmissão de vozes e corporeidades ancestrais ressignificadas performaticamente e dotadas de potencialidades condicionantes de uma educação antirracista e do rompimento com o colonialismo.

Por meio dos métodos investigativos e de observação participante, pude comprovar que a Mestra Odete de Pilar, ao dar continuidade às práticas de cultura popular que lhes foram ensinadas desde a infância por seu pai, Mestre José Brito, ressignificou a tradição do coco de roda e da ciranda por meio das formas de preservação das heranças culturais, da arte popular e das vozes precursoras, atuando como uma espécie de portal não hermético que possibilita o acesso e materialização de um espaço-tempo que através da memória, voz e performance materializa-se em seu *dasein*.

Nesse contexto, tendo como público-alvo uma turma de alunos de 7º ano do Ensino Fundamental II de uma escola pública estadual situada no Povoado de Jacaré, zona rural do município de Pilar-PB, à luz da realidade insatisfatória observada, tais aprendizagens obtidas nortearam significativamente a proposta de produção de um conjunto de seis oficinas didático-pedagógicas, por meio das quais foram postas em prática as ações interventivas, estrategicamente planejadas como instrumentos

facilitadores do processo de apropriação da literatura popular, enquanto linguagem viabilizadora dos processos de inclusão e formação social do indivíduo humano.

Essa dissertação só se materializou em razão do convívio de quase oito anos com a Mestra Odete atuando como produtor cultural, membro de sua banda e admirador de sua arte. Tais experiências obtidas, aliadas ao redirecionamento que recebi da professora Moama durante o curso contribuíram significativamente para que eu pudesse principiar a vislumbrar caminhos possíveis, o que foi potencializado a partir das orientações do professor Sávio.

Diante das considerações realizadas nesta ao longo desta pesquisa, como contribuição, evidencio que a prática cultural da ciranda e do coco de roda para que seja compreendida em seu cerne deve correlacionar-se com a performance, voz e demais conjuntos de tradições que constituem os saberes preservados e (re)transmitidos, tais como o canto, a memória, a dança, a história e os fatores de cunho socioculturais.

A ciranda e o coco são músicas da coletividade, sendo a brincadeira e demais acontecimentos cotidianos cruciais para a materialização da performance artístico-cultural. A ressignificação e (re)transmissão de tais manifestações culturais, não apenas visam a manutenção da tradição, como a constituição da defesa de valores territoriais do espaço-tempo, do corpo, da memória e das vozes que no ato de constituição de toda uma ancestralidade, outrora construída e passada de geração em geração, faz-se simbolicamente singular e plural diante da oportunidade de estabelecimento de interações sociais, por meio das trocas de experiências de vida, vivências e demais ações cooperativas.

Do ponto de vista artístico e literário, apesar de possuir peculiaridades que permitam definir a ciranda e o coco como letras de canção, destituídos de sua música, os considero deturpados de sua forma original primária, pois, eles possuem (sobretudo o coco) uma complexidade sonora elementar que, em conjunto com outras particularidades, como modos de exercer o canto, instrumentos utilizados, natureza melódico-rítmica e espaço-tempo condicionam as nuances distintivas de tais manifestações em relação ao seu contexto de produção e recepção, por conseguinte não devemos ocupar um lugar embrionário de percepção,

Portanto, é imprescindível a continuidade de pesquisas na área da cultura e literatura popular, com intuito de que se amplie os conhecimentos no que concerne às especificidades da ciranda e do coco de roda enquanto instrumentos facilitadores do letramento literário. O campo é amplo e fértil e, certamente, os estudos pósteros poderão contribuir significativamente com a área de estudos literários da cultura popular brasileira. Para isso, é necessário que o preconceito epistemológico em relação ao que é popular seja destruído.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. **A Transmissão de Saberes no Contexto das Culturas Populares e Tradicionais**. In: DANÇA: CONTRAÇÕES EPISTÊMICAS, 2., 2011, Pernambuco. Anais do encontro nacional de pesquisadores em dança, Pernambuco: UFPE, 2011.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneyda Alvarenga, 2. ed. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. Prep. introd. notas Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): INL, Fundação Pró-Memória, 1984, p. 347.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Juditth; GEWANDSZNAJDER, Fernando. **O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

AYALA, Marcos; NOVAIS, Maria Ignez (Orgs.). **Cocos: alegria e devoção**. Natal: EDUFRN, 2015.

BÁEZ, Fernando. **História universal da destruição dos livros: das tábuas da Suméria à guerra do Iraque**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. 438 p.

BENJAMIM, Roberto Emerson Câmara. **Folgedos e danças de Pernambuco** – Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989. (Coleção Recife, LV) 2ª edição.

BARBOSA, Katiusca Lamara dos Santos. **“Da brincadeira a resistência”: defendendo o território e a territorialidade através da festa do coco de roda no Quilombo do Ipiranga, município do Conde / PB**. 2022. 239f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

BAUMAN, Zigmunt. Zigmunt Bauman: **"Há uma crise de atenção"**, Fronteiras, 2015. Disponível em: <https://www.frenteiras.com/leia/exibir/zygmunt-bauman-ha-uma-crise-de-atencao>

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**. Educação é a Base. Brasília, MEC/CONSED/UNDIME, 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_publicacao.pdf

CALLOU, Dinah; LEITE, Yonne. **Iniciação à fonética e fonologia**. 11.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DINIZ, Jaime. **Ciranda: roda de adultos no folclore pernambucano**. Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística. Recife, 1960.

DOLZ, Joaquim; NOVERRAZ, Michele; SCHNEUWLY, Bernard. **Sequências didáticas para o oral e a escrita**: apresentação de um procedimento. In: SCHNEUWLY, Bernard.; DOLZ, Joaquim. e colaboradores. Gêneros orais e escritos na escola. [Tradução e organização: Roxane Rojo e Gláís Sales Cordeiro]. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2004.

DUTRA, Elza. ROEHE, Marcelo Vial. **Dasein, o entendimento de Heidegger sobre o modo de ser humano**. Avances en Psicología Latinoamericana, vol. 32(1), pp. 105-113. doi: [dx.doi.org/10.12804/apl32.1.2014.07](https://doi.org/10.12804/apl32.1.2014.07)

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Jeane Patrícia da Silva. FREITAS, Sávio Roberto Fonseca de. **Literatura afro-brasileira de autoria feminina: um caminho para o letramento literário na escola regular** in SANTOS, Luciana Alves. MARQUES, Moama Lorena de Lacerda. **Práticas de ensino em literatura: vivências do PROFLETRAS**. Editora: UFPB, João Pessoa, 2019. pp. 49-71.

FONTANA, Niura Maria. PAVIANI, Neires Maria Soltadelli. **Oficinas pedagógicas: relato de uma experiência**. Conjectura, v. 14, n.2, maio/ago.2009.

GARCIA, Elias. **Pesquisa bibliográfica versus revisão bibliográfica-** uma discussão necessária. v.17, n. 35, 2016. ISSN 1981-4755. Disponível em:<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/13193>

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5.ed. 7. Reimpressão – São Paulo: Atlas, 2006.

GODOY, A. S. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. Revista de Administração de Empresas. São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63 Mar. Abri. 1995.

GUIMARÃES, Sonia. **Mestre Salustiano e grupo**. In: Sonora Brasil: Labores e Brinquedo. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2004.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação e Realidade. v. 22, n. 2. jul./dez. 1997. p. 15-46.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Aprender o que não foi ensinado: processos educacionais no Cavalo Marinho pernambucano**. Revista Rebento, São Paulo, n. 6, p. 204-220, mai. 2017.

LUDKE.M; ANDRÉ, M.E.D.A. **Pesquisa em Educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MARCONDES, Nilsen Aparecida Vieira; BRISOLA, Elisa Maria Andrade. **Análise por triangulação de métodos: um referencial para pesquisas qualitativas**. Revista Univap – São José dos Campos-SP-Brasil, v. 20, n. 35, jul.2014. ISSN 2237-1753. Disponível em: <https://revista.univap.br>

MARINS, Jessyca Barbosa, MUCCILLO, Macela de Oliveira. FARIA, Dina (Org.). **Na embolada do coco**. Atua Editora, João Pessoa, 2023.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 28 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

PILAR, Odete de. **Serena Serená: cocos e cirandas de Odete de Pilar**. Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo Programa BNB de Cultura Edição 200. Pilar, 2008.

RABELLO, Evandro. **Ciranda: dança de roda, dança da moda**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1979.

ROMANOWSKI, Joana Paulin; ENS, Romilda Teodora. **As pesquisas denominadas do tipo "Estado da arte" em educação**. Diálogo Educacional. Curitiba, v. 6, n. 19, p. 37-50, set./dez.2006.

SEVERINO, Antônio Joaquim Dimensão ética da investigação científica. *Práxis Educativa (Brasil)* [en linea]. 2014, 9(1), 199-208[fecha de Consulta 17 de Julio de 2021]. ISSN: 1809-4031. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=89430148011>.

SOUZA, Manuela Xavier Ribeiro de. RODRIGUES, Hermano de França. **Literatura como fonte do ser e do saber: reflexões identitárias na escola** in RODRIGUES, Hermano de França. SANTOS, Luciane Alves. MARQUES, Moama Lorena de Lacerda (Orgs.). **Teorias em debate, sujeitos em ascensão: experiências de letramento literário**. Editora: UFPB, João Pessoa, 2020. pp. 79-91.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. Cadernos de Seminótica Aplicada. Vol. 1, nº 2, dezembro de 2003. Disponível em: file:///C:/Users/joans/Downloads/CASA20032-elem-cancao_sala+de+aula.pdf

TATIT, Luiz. O que é canção por Luiz Tatit. Digestivo Cultural. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1567&titulo=O_que_e_cancao_por_Luiz_Tatit.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 17. ed. São Paulo: Cortez, 2009

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 18. ed. São Paulo: Cortez, 2011

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005.

TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VIANNA, Heraldo Marelim. **Pesquisa em Educação: a observação**. Série Pesquisa em Educação, vol. 5. Brasília: Plano Editora, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz: A "literatura" medieval**. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICE A - Carta de anuência para autorização de pesquisa



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS APLICADAS E EDUCAÇÃO - CCAE
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS - PROFLETRAS
Responsável pelo projeto: Joan Saulo Ramos do Monte
Mestranda do PROFLETRAS pela UFPB – Campus IV

CARTA DE ANUÊNCIA PARA AUTORIZAÇÃO DE PESQUISA

Declaramos para os devidos fins que o projeto de pesquisa intitulado **“Da ancestralidade, da oralidade e da performance presentes no coco de roda e na ciranda de Odete de Pilar: um caminho para o estudo da literatura brasileira no ensino fundamental”** a ser desenvolvido sob orientação do Professor **Joan Saulo Ramos do Monte**, com a participação dos (as) alunos (as) do 7º ano dos anos finais do Ensino Fundamental poderá ser realizado nesta Instituição de Ensino. O objetivo geral do estudo observar quais as contribuições do gênero textual canção, em especial, o coco de roda e a ciranda enquanto elementos literários da cultura popular no processo de ensino e aprendizagem da leitura e escrita nas aulas de Língua Portuguesa, tendo, ainda, os seguintes objetivos específicos: Promover a investigação da contribuição e possível influência do gênero letra de canção, a partir do coco de roda e ciranda, no processo de ensino e aprendizagem da leitura e escrita, analisar a função da letra de canção no âmbito escolar e compreender como os alunos reagem ao ouvir letras de coco de roda e ciranda, estimular os discentes para que valorizem os bens culturais produzidos pela comunidade, respeitando as histórias e tradições a partir do sentimento de pertença à comunidade e da identidade cultural., promover o contato dos discentes com a literatura popular de autoria negra e feminina como forma de incentivo à leitura literária de autoria afro-brasileira como forma de atendimento ao que preceitua a Lei 10.639/03 que determina a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana no ensino fundamental e no ensino médio nas escolas públicas brasileiras e apresentar uma Proposta de Intervenção Pedagógica (PIP) com atividades que possam contribuir para o ensino de Língua Portuguesa a partir do gênero letra de canção, com foco no coco de roda e na ciranda enquanto

instrumentos didáticos, o que resultará em um caderno pedagógico virtual e interativo com propósito de contribuir para os estudos da área.

Pilar-PB, 07 de fevereiro de 2023.


Gestor Imediato

Taylla M. Alexandre Lourenço
Gestora Escolar
Matr: 186030-5

APÊNDICE B - Termo de Assentimento Livre e Esclarecido



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS APLICADAS E EDUCAÇÃO - CCAE
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS - PROFLETRAS
Responsável pelo projeto: Joan Saulo Ramos do Monte
Mestrando do PROFLETRAS pela UFPB – Campus IV

TERMO DE ASSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TALE
(Orientação para alunos e alunas)
(Elaborado de acordo com a Resolução CNS/CONEP nº 466/2012)

Caro aluno e cara aluna,

Você está sendo convidado (a) a participar como voluntário (a) da pesquisa intitulada **“Da ancestralidade, da oralidade e da performance presentes no coco de roda e na ciranda de Odete de Pilar: um caminho para o estudo da literatura brasileira no ensino fundamental”**, do mestrando **Joan Saulo Ramos do Monte**, sob a orientação do Prof. Dra. Sávio Roberto Fonseca de Freitas, do Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS.

O objetivo geral deste estudo é observar quais as contribuições do gênero textual canção, em especial, o coco de roda e a ciranda enquanto elementos literários da cultura popular no processo de ensino e aprendizagem da leitura e escrita nas aulas de Língua Portuguesa, tendo, ainda, os seguintes objetivos específicos: Promover a investigação da contribuição e possível influência do gênero letra de canção, a partir do coco de roda e ciranda, no processo de ensino e aprendizagem da leitura e escrita, analisar a função da letra de canção no âmbito escolar e compreender como os alunos reagem ao ouvir letras de coco de roda e ciranda, estimular os discentes para que valorizem os bens culturais produzidos pela comunidade, respeitando as histórias e tradições a partir do sentimento de pertença à comunidade e da identidade cultural., promover o contato dos discentes com a literatura popular de autoria negra e feminina como forma de incentivo à leitura literária de autoria afro-

brasileira como forma de atendimento ao que preceitua a Lei 10.639/03 que determina a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana no ensino fundamental e no ensino médio nas escolas públicas brasileiras e apresentar uma Proposta de Intervenção Pedagógica (PIP) com atividades que possam contribuir para o ensino de Língua Portuguesa a partir do gênero letra de canção, com foco no coco de roda e na ciranda enquanto instrumentos didáticos, o que resultará em um caderno pedagógico virtual e interativo com propósito de contribuir para os estudos da área.

A sua forma de atuação na pesquisa consiste em, voluntariamente, participar de atividades organizadas e planejadas em forma de sequência didática, nas quais serão desenvolvidas habilidades no intuito de contribuir com o desenvolvimento da leitura e da escrita dos participantes.

A pesquisa não apresentará riscos, pois além de ser convidado a participar de forma voluntária, você terá plena liberdade de se recusar a cooperar com a investigação. Além disso, o estudo será realizado por meio de atividades desenvolvidas na própria escola, durante as aulas, sem haver modificação no seu horário e rotina de estudos.

No decorrer da pesquisa você terá a garantia: a) de esclarecimento e resposta a qualquer pergunta; b) de liberdade para abandonar a pesquisa a qualquer momento, mesmo que seu pai, sua mãe, seu/sua responsável ou seu/sua representante legal tenha consentido sua participação, sem penalização alguma e sem prejuízo de qualquer natureza; c) e da manutenção do sigilo absoluto do seu nome, assim como de todos os dados que lhe identifiquem antes, durante e após o término do estudo.

Não haverá gastos financeiros para você nem para o seu pai, mãe, responsável ou representante legal, e não estão previstos, na pesquisa, ressarcimentos ou indenizações.

São esperados os seguintes benefícios por meio de sua participação na pesquisa: Conhecimento dos gêneros coco de roda e ciranda aliada ao contexto da sala de aula no que se refere ao ensino e aprendizagem de língua portuguesa, valorização dos bens culturais produzidos pela comunidade, respeitando as tradições e incentivando o sentimento de pertença e identidade cultural, além da apropriação dos conhecimentos acerca da história e literatura afrodescendente.

Desde já, agradecemos a sua colaboração e colocamo-nos à disposição para esclarecer suas dúvidas e/ou prestar maiores informações. Seguem os dados

profissionais da professora responsável pela pesquisa: a) ENDEREÇO: Escola Estadual de Ensino Fundamental Maria Alves de Brito, Povoado de Jacaré, SN, Pilar-PB, CEP: 58338-000; b) E-MAIL: joanmestrandoufpb@gmail.com c) Telefone: (83) 98147-2836.

Eu,

_____, fui informado (a) a respeito dos objetivos, justificativa, riscos e benefícios desta pesquisa, de maneira clara e detalhada, e tive a oportunidade de ler este documento com o auxílio do meu responsável ou representante legal e esclarecer as informações as quais não compreendi. Sou consciente de que a qualquer momento poderei solicitar novas informações ou desistir do estudo sem qualquer prejuízo, assim como o/a meu/minha pai, mãe, responsável ou representante legal poderá modificar a decisão de ter autorizado a minha participação se assim o desejar. Estando o Termo de Consentimento do/da meu/minha pai, mãe, responsável ou representante legal já assinado, declaro que dou meu assentimento para dela participar e para a publicação dos seus resultados, assim como para o uso de minha imagem nos *slides* destinados à apresentação do trabalho final da pesquisadora. Estou ciente de que receberei uma cópia deste Termo de Assentimento, assinado pela professora responsável e por mim, com a primeira e segunda páginas rubricadas por ambos, visto que o documento contém três páginas.

Pilar /PB, 07 de fevereiro de 2023.

Assinatura do (a) Participante

Assinatura do Pesquisador Responsável

Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba, Campus I, Cidade Universitária – 1º Andar – CEP 58051-900 – João Pessoa/PB. Telefone: (83) 3216.7791. E-mail: eticaccsufpb@hotmail.com

APÊNDICE C – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS APLICADAS E EDUCAÇÃO - CCAE
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS - PROFLETRAS
Responsável pelo projeto: Joan Saulo Ramos do Monte
Mestrando do PROFLETRAS pela UFPB – Campus IV

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE
(Orientação para Pais, Mães ou Responsáveis)
(Elaborado de acordo com a Resolução CNS/CONEP nº 466/2012)

Caro (a) pai, mãe, responsável ou representante legal,

O (a) seu (sua) filho (a)-dependente está sendo convidado (a) a participar como voluntário (a) da pesquisa intitulada **“Da ancestralidade, da oralidade e da performance presentes no coco de roda e na ciranda de Odete de Pilar: um caminho para o estudo da literatura brasileira no ensino fundamental”**, do mestrando **Joan Saulo Ramos do Monte**, sob a orientação do Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas, do Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS.

O objetivo geral deste estudo é observar quais as contribuições do gênero textual canção, em especial, o coco de roda e a ciranda enquanto elementos literários da cultura popular no processo de ensino e aprendizagem da leitura e escrita nas aulas de Língua Portuguesa, tendo, ainda, os seguintes objetivos específicos: Promover a investigação da contribuição e possível influência do gênero letra de canção, a partir do coco de roda e ciranda, no processo de ensino e aprendizagem da leitura e escrita, analisar a função da letra de canção no âmbito escolar e compreender como os alunos reagem ao ouvir letras de coco de roda e ciranda, estimular os discentes para que valorizem os bens culturais produzidos pela comunidade, respeitando as histórias e tradições a partir do sentimento de pertença à comunidade e da identidade cultural., promover o contato dos discentes com a literatura popular

de autoria negra e feminina como forma de incentivo à leitura literária de autoria afro-brasileira como forma de atendimento ao que preceitua a Lei 10.639/03 que determina a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana no ensino fundamental e no ensino médio nas escolas públicas brasileiras e apresentar uma Proposta de Intervenção Pedagógica (PIP) com atividades que possam contribuir para o ensino de Língua Portuguesa a partir do gênero letra de canção, com foco no coco de roda e na ciranda enquanto instrumentos didáticos, o que resultará em um caderno pedagógico interativo com propósito de contribuir para os estudos da área.

Solicitamos a colaboração do seu (sua) filho (a)-dependente para participar das aulas que ministraremos, participando de atividades organizadas e planejadas em forma de sequência didática, nas quais serão desenvolvidas habilidades no intuito de contribuir com o desenvolvimento da leitura e escrita dos/das participantes.

Pleiteamos, ainda, sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área da Linguística Aplicada e publicá-los em revista científica (se for o caso). Enfatizamos que, por ocasião da publicação dos resultados, o nome do (da) seu (sua) filho (a)-dependente será mantido em sigilo, assim como de todos os dados que lhe identifiquem antes, durante e após o término do estudo.

Esclarecemos que a participação do (a) seu (sua) filho (a)-dependente no estudo é voluntária e, portanto, ele/ela não é obrigado (a) a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pela pesquisadora. Caso decida não participar do estudo, ou resolva a qualquer momento desistir, não haverá nenhum dano ou prejuízo de qualquer natureza para ele/ela.

Destacamos que a pesquisa visa ao aperfeiçoamento de um procedimento metodológico e não oferece riscos, não havendo gastos financeiros para o (a) seu (sua) filho (a)-dependente nem para você, nem a previsão de ressarcimentos ou indenizações.

Declaro que fui devidamente esclarecido (a) e dou o meu consentimento para que o/a menor _____ participe desta pesquisa, assim como para a publicação dos seus resultados. Estou ciente de que receberei uma cópia deste Termo de Consentimento, assinado pela professora responsável e por mim, com a primeira página rubricada por ambos, visto que o documento contém duas páginas.

Assinatura do (a) Participante

Assinatura do Pesquisador Responsável

Contato da Pesquisadora Responsável:

Caso necessite de maiores informações sobre o estudo, entrar em contato com a pesquisadora: **Joan Saulo Ramos do Monte**. Telefone: (83) 98147-2836.

Endereço (Setor de Trabalho): Escola Estadual de Ensino Fundamental Maria Alves de Brito. Povoado de Jacaré, SN, Pilar – PB, CEP: 58338-000. **OU**

Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba Campus I - Cidade Universitária - 1º Andar – CEP 58051-900 – João Pessoa/PB.

3216-7791 – E-mail: eticaccsufpb@hotmail.com

Obs.: O sujeito da pesquisa e o pesquisador responsável deverão rubricar todas as folhas do TCLE apondo suas assinaturas na última página do referido Termo.

APÊNDICE D – Termo de Confidencialidade e Sigilo



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS APLICADAS E EDUCAÇÃO CCAE
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS - PROFLETRAS
Responsável pelo projeto: Joan Saulo
Ramos do Monte
Mestrando do PROFLETRAS pela UFPB –
Campus IV

TERMO DE CONFIDENCIALIDADE E SIGILO

Eu, **Joan Saulo Ramos do Monte**, mestrando em Letras, telefone (83) 9 8147-2836, e- mail joanmestrando@gmail.com . como, responsável pelo projeto de pesquisa intitulada **“Da ancestralidade, da oralidade e da performance presentes no coco de roda e na ciranda de Odete de Pilar: um caminho para o estudo da literatura brasileira no ensino fundamental”**, declaro cumprir todas as implicações abaixo:

- a) Preservar a privacidade, a confidencialidade e o anonimato integral dos sujeitos cujos dados serão coletados mediante a aplicação de sequência didática e a observação participante em instituição de ensino pública da rede municipal da cidade de Pilar, Paraíba;
- b) Que as informações obtidas na pesquisa serão utilizadas única e exclusivamente para a finalidade prevista no protocolo da pesquisa;
- c) Não utilizar as informações em prejuízo das pessoas e/ou comunidades, inclusive em termos de autoestima, de prestígio e/ou benefício econômico – financeiro;
- d) Desenvolver a pesquisa conforme prevê os termos da Resolução CNS 466/2012;
- e) Todos os dados coletados serão mantidos em poder do responsável pela pesquisa;
- f) Assino esse termo para salvaguardar os dados da pesquisa e os direitos dos participantes.

Pilar /PB, _____de_____de 2023.

Joan Saulo Ramos do Monte
Pesquisador Responsável

APÊNDICE E – Parecer Consubstanciado

CENTRO DE CIÊNCIAS DA
SAÚDE DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA -
CCS/UFPB



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: DA ANCESTRALIDADE, DA ORALIDADE E DA PERFORMANCE PRESENTES NO COCO DE RODA E NA CIRANDA DE ODETE DE PILAR: UM CAMINHO PARA O ESTUDO DA LITERATURA BRASILEIRA NO ENSINO FUNDAMENTAL

Pesquisador: JOAN SAULO RAMOS DO MONTE

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 68864323.6.0000.5188

Instituição Proponente: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.087.211

Apresentação do Projeto:

A cultura popular, enquanto conjunto de saberes instituídos e frutos da interação entre indivíduos, configura um aglomerado de elementos que atua na composição da sociedade. O coco de roda e a ciranda são manifestações culturais que permitem a participação dos brincantes de forma ativa, seja cantando ou dançando. É nesse contexto que Odete de Pilar, enquanto mestra da cultura popular se destaca, visto que é dona de uma voz que promove a valorização do coco e da ciranda na Paraíba, à medida que contribui para manutenção das heranças culturais, bem como das tradições populares e das vozes ancestrais. Desde 1992 que os cocos e cirandas de Odete encantam as pessoas que os escutam. Residente na zona rural de Pilar-PB, Odete passou a se destacar no cenário artístico-cultural paraibano a partir de 1992, após os registros e memórias da cultura popular realizados por Ignez Ayala e Marcos Ayala (1992-2000). Dona de uma voz inconfundível, Odete tem influenciado diversos artistas com suas composições. A partir disso, surgiu a necessidade de estudar a voz-mulher de Odete enquanto difusora de sua arte. Destarte, enxergamos a necessidade de realizarmos uma análise acerca da influência do coco de roda e da ciranda para o

Endereço: Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária

CEP: 58.051-900

UF: PB

Município: JOAO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791

Fax: (83)3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

Continuação do Parecer: 6.087.211

desenvolvimento das habilidades e competências

de leitura e escrita nas aulas de língua portuguesa, possibilitando o contato do discentes com a literatura popular em atendimento ao que preceitua a

Lei 10.639/03. A pesquisa terá como participantes os discentes do 8º ano do Ensino Fundamental e é dotada de uma abordagem qualitativa de cunho intervencionista. Para fundamentarmos nossa pesquisa, levamos em conta as contribuições de Andrade (1984), Ayala (2015), Bortoni-Ricardo (2008), Koch e Elias (2014), entre outros

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Identificar quais as contribuições do gênero textual canção, em especial, o coco de roda e a ciranda enquanto elementos literários da cultura popular no processo de ensino e aprendizagem da leitura e escrita nas aulas de Língua Portuguesa.

Objetivo Secundário:

Promover a investigação da contribuição e possível influência do gênero letra de canção, a partir do coco de roda e ciranda, no processo de ensino e aprendizagem da leitura e escrita; Analisar a função da letra de canção no âmbito escolar e compreender como os

O coco de roda e a ciranda enquanto arte popular configura uma herança cultural que atravessou gerações, mas que têm sofrido drasticamente um processo de apagamento e desvalorização muito expressivos nos últimos tempos, sobretudo em razão da descontinuidade de práticas festivas e culturais em prol desses produtos artísticos nas comunidades, atividades estas que foram as responsáveis por tornarem conhecidas as qualidades artísticas e poéticas de diversos mestres e mestras da cultura popular ao longo do tempo. A Paraíba constitui um território rico no que toca à arte de canto e dança do coco e da ciranda. Muitos mestres e mestras podem ser encontradas em lugares diferentes do Estado, inclusive em regiões interioranas. Neste sentido, vale salientar que no caso dos cocos há muitas variações. No livro intitulado Os Cocos, Mário de Andrade abordou a dificuldade de nomear com exatidão algumas vertentes de cocos cantados por alguns mestres. Pois, o coco dá nome para muita coisa diferente e

Endereço: Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária

CEP: 58.051-900

UF: PB

Município: JOAO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791

Fax: (83)3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

pelo emprego popular da palavra em si há dificuldade de sabermos o que é coco de maneira exata. Trata-se de algo que ocorre de forma similar com outras vertentes, tais como moda, samba, maxixe, catira, tango, cateretê, martelo, embolada etc. Destarte, o fato de o coco também ser utilizado com um sentido vago chega a se confundir com toada e moda, por exemplo, o que faz com que muitas toadas sejam consideradas cocos (ANDRADE, 1984). Na cidade de Pilar-PB, o coco que tem se destacado tem sido o coco de roda. Diferente do coco de embolada que possui outros aspectos métricos, rítmicos e temáticos e no qual os emboladores ou coquistas apresentam-se para o público dissociados da dança e promovendo desafio à medida que improvisam seus versos utilizando-se de instrumentos percussivos, tais como pandeiro ou o ganzá para fazer marcação rítmica, o coco de roda está mais associado à dança e não centram-se na disputa que almeja a preferência do público que assiste. Até mesmo porque não há presença neste tipo de coco, da ironia e do grotesco, elementos inerentes aos cocos de embolada, por sua vez acompanhados por pandeiro. Nos cocos dançados predomina o coletivo: para que haja a dança é preciso gente para (a) tirar os cocos e para responder dentro da roda de dançadores, gente que toque os instrumentos, gente que saiba os passos que caracterizam a dança e esteja disposta a entrar na roda. (AYALA, 2015, p. 31) Neste sentido, percebemos o quanto a coletividade é importante, assim como acontece com a ciranda, outra manifestação da cultura popular paraibana que assim como o coco de roda constitui forma de manifestação artístico-cultural muito presente nas comunidades. Geralmente, as festividades iniciam-se com a ciranda e depois da meia-noite os cocos passam a ser cantados. Para Ayala (2015), o fato dos cocos estarem ocultos em outra dança (a ciranda) possibilita considerar que em alguma época a brincadeira do coco pode ter sido reprimida e ao serem incutidos em outra dança, estariam os cocos a driblar a repressão ou discriminação, recurso parecido com o utilizado pelos rituais afro-brasileiros que se desenvolveram sob a fachada do catolicismo. Tanto o coco de roda quanto a ciranda, enquanto manifestações artísticas e culturais passaram por um processo de desmonte e desvalorização ao longo dos últimos anos, e dessa forma tais produtos

Endereço: Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária

CEP: 58.051-900

UF: PB

Município: JOAO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791

Fax: (83)3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

culturais praticamente sumiram das comunidades rurais cedendo lugar a outros tipos de canções frutos da pós modernidade, o que inclusive estimulou um sentimento de vergonha para com as raízes ancestrais agora encontradas apenas nas memórias de pessoas mais velhas que, presas a um passado não muito distante, evidenciam como aconteciam as festividades que antes enchiam os adros das casas de pessoas a pontos de romperem noites com cantos e danças que moveram gerações.

Introdução:

Data de Submissão do Projeto: 17/04/2023 Nome do Arquivo: PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2110030.pdf Versão do Projeto: 1
Página 2 de 5

alunos reagem ao ouvir letras de coco de roda e ciranda; Estimular os discentes para que valorizem os bens culturais produzidos pela comunidade, respeitando as histórias e tradições a partir do sentimento de pertença à comunidade e da identidade cultural; Promover o contato dos discentes com a literatura popular de autoria negra e feminina como forma de incentivo à leitura literária de autoria afro-brasileira como forma de atendimento ao que preceitua a Lei 10.639/03 que determina a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana no ensino fundamental e no ensino médio nas escolas públicas brasileiras.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

O risco se restringe ao fato de o estudante se sentir retraído ou até mesmo inibido ao responder o questionário ou ao interagir com os colegas nas rodas de conversas e oficinas. Tais inibições e possíveis retrações serão minimizados, tendo em vista o fato de que a sala de aula, apesar de ser um espaço público, também é local relativamente familiar, haja vista que muitos discentes já se conhecem desde os anos anteriores. Ademais, a presença do docente também contribui para minimização desse risco, possibilitando assim o diálogo e ensinando técnicas que permitam e facilitem a exposição de opiniões, críticas, entre outras coisas, sem que haja ofensas.

Endereço: Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária

CEP: 58.051-900

UF: PB

Município: JOAO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791

Fax: (83)3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

CENTRO DE CIÊNCIAS DA
SAÚDE DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA -
CCS/UFPB



Continuação do Parecer: 6.087.211

Benefícios:

Ao participar da pesquisa, o aluno terá possibilidade de promover o diálogo respeito de assuntos de seu interesse, expondo opiniões, pontos de vistas, aprendendo assim, a agir criticamente e a transformar o mundo a sua volta. Além disso, poderá desenvolver as competências e habilidades de leitura, escrita e exposição do pensamento. Destarte, ao fazermos isso, estaremos a contribuir significativamente quanto ao estímulo da construção de valores democráticos inerentes a cidadãos atuantes na sociedade. É de bom alvitre salientar também que o campo das ciências, das letras e dos estudos literários pode se beneficiar desse experimento que promove a investigação acerca das possibilidades de um método didático e pedagógico de prática da oralidade, leitura e escrita literária.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Projeto de Pesquisa do mestrando Joan Saulo Ramos do Monte apresentado ao Programa de Mestrado Profissional em Letras - Profletras, da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, Campus IV - Mamanguape, na área de concentração Linguagens e Letramentos, na linha de pesquisa Estudos Literários, sob orientação do Prof. Dr. Sávio Roberto Fonsêca de Freitas, com uso de metodologia qualitativa de cunho etnográfico e trabalho de campo formatado como pesquisa-ação. O coco de roda e a ciranda enquanto arte popular configura uma herança cultural que atravessou gerações, mas que têm sofrido drasticamente um processo de apagamento e desvalorização muito expressivos nos últimos tempos, sobretudo em razão da descontinuidade de práticas festivas e culturais em prol desses produtos artísticos nas comunidades, atividades estas que foram as responsáveis por tornarem conhecidas as qualidades artísticas e poéticas de diversos mestres e mestras da cultura popular ao longo do tempo. A Paraíba constitui um território rico no que toca à arte de canto e dança do coco e da ciranda. Muitos mestres e mestras podem ser encontradas em lugares diferentes do Estado, inclusive em regiões interioranas. Neste sentido, vale salientar que no caso dos cocos há muitas variações. No livro intitulado Os Cocos, Mário de Andrade abordou a

Endereço: Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária

CEP: 58.051-900

UF: PB

Município: JOAO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791

Fax: (83)3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

CENTRO DE CIÊNCIAS DA
SAÚDE DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA -
CCS/UFPB



Continuação do Parecer: 6.087.211

difficuldade de nomear com exatidão algumas vertentes de cocos cantados por alguns mestres. Pois, o coco dá nome para muita coisa diferente e pelo emprego popular da palavra em si há dificuldade de sabermos o que é coco de maneira exata. Trata-se de algo que ocorre de forma similar com outras vertentes, tais como moda, samba, maxixe, catira, tango, cateretê, martelo, embolada etc. Destarte, o fato de o coco também ser utilizado com um sentido vago chega a se confundir com toada e moda, por exemplo, o que faz com que muitas toadas sejam consideradas cocos (ANDRADE, 1984). Na cidade de Pilar-PB, o coco que tem se destacado tem sido o coco de roda. Diferente do coco de embolada que possui outros aspectos métricos, rítmicos e temáticos e no qual os emboladores ou coquistas apresentam-se para o público dissociados da dança e promovendo desafio à medida que improvisam seus versos utilizando-se de instrumentos percussivos, tais como pandeiro ou o ganzá para fazer marcação rítmica, o coco de roda está mais associado à dança e não centram-se na disputa que almeja a preferência do público que assiste. Até mesmo porque não há presença neste tipo de coco, da ironia e do grotesco, elementos inerentes aos cocos de embolada, por sua vez acompanhados por pandeiro. Nos cocos dançados predomina o coletivo: para que haja a dança é preciso gente para (a) tirar os cocos e para responder dentro da roda de dançadores, gente que toque os instrumentos, gente que saiba os passos que caracterizam a dança e esteja disposta a entrar na roda. (AYALA, 2015, p. 31

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

atende a solicitação

Recomendações:

vide campo conclusões pendências ou lista de inadequações

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

não foram observados óbices éticos

Considerações Finais a critério do CEP:

Certifico que o Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade

Endereço: Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária

CEP: 58.051-900

UF: PB

Município: JOAO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791

Fax: (83)3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

**CENTRO DE CIÊNCIAS DA
SAÚDE DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA -
CCS/UFPB**



Continuação do Parecer: 6.087.211

Federal da Paraíba – CEP/CCS aprovou a execução do referido projeto de pesquisa. Outrossim, informo que a autorização para posterior publicação fica condicionada à submissão do Relatório Final na Plataforma Brasil, via Notificação, para fins de apreciação e aprovação por este egrégio Comitê.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2110030.pdf	17/04/2023 01:26:26		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO_DE_PESQUISA.pdf	17/04/2023 01:23:50	JOAN SAULO RAMOS DO MONTE	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	CARTA_DE_ANUENCIA.pdf	17/04/2023 01:13:37	JOAN SAULO RAMOS DO MONTE	Aceito
Outros	TERMO_DE_ASSENTIMENTO.pdf	17/04/2023 01:02:35	JOAN SAULO RAMOS DO MONTE	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	17/04/2023 01:01:58	JOAN SAULO RAMOS DO MONTE	Aceito
Folha de Rosto	FOLHA_DE_ROSTO.pdf	17/04/2023 00:45:44	JOAN SAULO RAMOS DO MONTE	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

JOAO PESSOA, 29 de Maio de 2023

Assinado por:

**Eliane Marques Duarte de Sousa
(Coordenador(a))**

Endereço: Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária

CEP: 58.051-900

UF: PB

Município: JOAO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791

Fax: (83)3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

APÊNDICE F – Caderno Pedagógico



[https://drive.google.com/drive/folders/1zuyBYAwVo0r7NGHnW_vNfm4oDOvDF8Ca?
usp=drive_link](https://drive.google.com/drive/folders/1zuyBYAwVo0r7NGHnW_vNfm4oDOvDF8Ca?usp=drive_link)

APÊNDICE G – Questionário do Professor

QUESTIONÁRIO

- 1. Como você concebe a cultura popular no contexto educacional de sala de aula?**
- 2. É possível dizer que o Projeto Político Pedagógico da escola aborda as manifestações culturais populares à luz do universo no qual a instituição está inserida?**
- 3. Você conhece Odete de Pilar? Se sim, de que modo passou a conhecê-la?**
- 4. Tendo em vista o histórico de trabalho e representação figurativa de Odete de Pilar para a Cultura Popular Paraibana, é possível dizer que ela, enquanto artista local, é desvalorizada?**
- 5. Em um cenário educacional contemporâneo, teria Odete de Pilar, enquanto mulher negra e Mestra de coco de roda e ciranda, espaço no universo escolar como ferramenta didático-pedagógica para o ensino de cultura afrodescendente, arte, leitura e escrita literária?**
- 6. Como educador(a), como você enxerga a ciranda e coco de roda?**
- 7. Na sua opinião, a escola atende de forma satisfatória o que preceitua a Lei Nº 10.639, DE 9 DE JANEIRO DE 2003 (que Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996) que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.**
- 8. A inserção da cultura popular através da literatura de Odete de Pilar no currículo escolar, como forma de atendimento à Lei 10. 639/2003 seria algo fácil de ser executado? Haveria alguma resistência, se sim, da parte de quem? Qual seria a forma ideal.**

APÊNDICE H – Poema de Conceição Evaristo

Vozes-Mulheres

Conceição Evaristo

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoar versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

(In: Poemas de recordação e outros movimentos, 3.ed., p. 24-25)

APÊNDICE I – Patativa do Assaré

Poema “Nordestino, sim; Nordestinado, não!”, de Patativa do Assaré

Nunca diga nordestino
Que Deus lhe deu um destino
Causador do padecer
Nunca diga que é o pecado
Que lhe deixa fracassado
Sem condições de viver
Não guarde no pensamento
Que estamos no sofrimento
É pagando o que devemos
A Providência Divina
Não nos deu a triste sina
De sofrer o que sofremos
Deus o autor da criação
Nos dotou com a razão
Bem livres de preconceitos
Mas os ingratos da terra
Com opressão e com guerra
Negam os nossos direitos
Não é Deus quem nos castiga
Nem é a seca que obriga
Sofrermos dura sentença
Não somos nordestinados
Nós somos injustiçados
Tratados com indiferença
Sofremos em nossa vida
Uma batalha renhida
Do irmão contra o irmão
Nós somos injustiçados
Nordestinos explorados

Mas nordestinados não
Há muita gente que chora
Vagando de estrada afora
Sem terra, sem lar, sem pão
Crianças esfarrapadas
Famintas, escaveiradas
Morrendo de inanição
Sofre o neto, o filho e o pai
Para onde o pobre vai
Sempre encontra o mesmo mal
Esta miséria campeia
Desde a cidade à aldeia
Do Sertão à capital
Aqueles pobres mendigos
Vão à procura de abrigos
Cheios de necessidade
Nesta miséria tamanha
Se acabam na terra estranha
Sofrendo fome e saudade

Mas não é o Pai Celeste
Que faz sair do Nordeste
Legiões de retirantes
Os grandes martírios seus
Não é permissão de Deus
É culpa dos governantes
Já sabemos muito bem
De onde nasce e de onde vem
A raiz do grande mal
Vem da situação crítica
Desigualdade política
Econômica e social
Somente a fraternidade

Nos traz a felicidade
Precisamos dar as mãos
Para que vaidade e orgulho
Guerra, questão e barulho
Dos irmãos contra os irmãos
Jesus Cristo, o Salvador
Pregou a paz e o amor
Na santa doutrina sua
O direito do banguero
É o direito do trapeiro
Que apanha os trapos na rua
Uma vez que o conformismo
Faz crescer o egoísmo
E a injustiça aumentar
Em favor do bem comum
É dever de cada um
Pelos direitos lutar
Por isso vamos lutar
Nós vamos reivindicar
O direito e a liberdade
Procurando em cada irmão
Justiça, paz e união
Amor e fraternidade
Somente o amor é capaz
E dentro de um país faz
Um só povo bem unido
Um povo que gozará
Porque assim já não há
Opressor nem oprimido.

<https://gilvander.org.br/site/poema-nordestino-sim-nordestinado-nao-de-patativa-do-assare/>