

O protagonismo musical feminino negro no universo do coco de roda paraibano

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: **Música, gênero, corpos e sexualidades: processos, métodos e práticas de produção sonora dos ativismos feministas decoloniais**

Erivan Silva

UFPB – erivansilva.pb@gmail.com

Eurides de Souza Santos

UFPB – euridessantos@gmail.com

Resumo. O presente texto trata de uma pesquisa de doutorado, em andamento, que objetiva compreender e discutir o papel musical e social de mulheres negras, mestras no universo do coco de roda na Paraíba. A partir dos seus lugares de fala, busca-se compreender as construções de seus processos de sujeições e empoderamentos que se configuram como protagonismos de liderança na música da cultura popular paraibana. O texto baseia-se em referenciais das teorias feministas, do feminismo negro, estudos de gênero e da etnomusicologia feminista. Além da pesquisa bibliográfica, os recursos metodológicos focalizam o trabalho etnográfico composto de entrevistas, observação participativa e registro audiovisual.

Palavras-chave. Protagonismo feminino negro. Mulheres coquistas. Coco de roda. Música da Paraíba/Brasil.

Title. **The Black Female Musical Protagonism in the World of the Coco de Roda of Paraíba, Brazil.**

Abstract. This text addresses an ongoing doctoral research which aims to understand and discuss the musical and social role of black women, masters in the universe of coco de roda in Paraíba, Brazil. From their “places of speech”, one seeks to understand the constructions of their processes of subjection and empowerment that are configured as protagonism in the music of Paraíba's popular culture. The text is based on references from feminist theories, black feminism, gender studies and feminist ethnomusicology. In addition to bibliographic research, methodological resources focus on ethnographic work composed of interviews, participatory observation and audiovisual record.

Keywords: Black female protagonism. Coco de roda. Music from Paraíba/Brazil.

1. Introdução

O coco de roda é um fenômeno musical comumente encontrado nas áreas de zona da mata e litorais nordestinos e se apresenta como uma das manifestações mais significativas no universo musical da cultura popular brasileira, onde música, poesia e dança convivem intimamente ligadas (ANDRADE, 1984). As primeiras pesquisas dentro desse território foram protagonizadas por figuras importantes como Mário de Andrade (2002) e Câmara Cascudo (2002), e os estudos mais recentes realizados por Ignez Ayala e Marcos Ayala (2000) e Eurides Santos, (2010; 2014). Tais estudos demonstraram que há uma variedade de designações do coco – desde sua instrumentação, poética lírica e estética performática – tais como: coco de umbigada, coco de ganzá, coco de mão, coco de embolada, coco de oitava. Desde os tempos mais remotos as lideranças desses grupos vinham sendo feitas

exclusivamente por figuras masculinas, como podemos encontrar nos registros feitos por Mário de Andrade (2002) nos anos 1928 e 1929, em boa parte do Nordeste. Contudo, em uma de suas pesquisas de campo, no dia 28 de janeiro de 1929, na cidade de João Pessoa/PB, Mário de Andrade descreve a presença feminina, mesmo que em poucas linhas. Isso nos leva a perceber que a presença feminina poderá ter sido ativa, e pouco demonstrada.

Passei e foi um passeio surpreendente na lua-cheia. Logo de entrada, pra me indicar a possibilidade de 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 dançar e cantar, isso não tem dúvida. Sem método, sem os ritos coreográficos no 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. Que precocidade rítmica, puxa! O Piá cansou, pediu pra uma pequena fazer a parte dele. Essa teria 8 anos certos mas era uma virtuose no ganzá. Palavra que inda não vi, mesmo nas nossas habilíssimas orquestrinhas maxixeiras do Rio, quem excedesse a paraibaninha na firmeza, flexibilidade e variedade de mover o ganzá. Custei sair dali (ANDRADE, 2002, p.29).

Salientamos ainda que, na Paraíba numa edição do Jornal “O Norte” de 10 de dezembro de 1915, nº 2.172, podemos encontrar a presença marcante de uma mulher conhecida por Maria Pataca e que, esta estaria na liderança de um coco. A edição do jornal relata que o coco protagonizado por Maria Pataca, que acontecia todas as noites, teria sido denunciado às autoridades policiais por estar sendo inconveniente com o bem estar da vizinhança. Contudo, uma presença feminina em números significativos não é encontrada em remotos registros históricos no território paraibano, tal qual podemos constatar nos dias atuais.

Portanto, um enfoque atual sobre a forte presença feminina negra como protagonista no universo do coco de roda na Paraíba se faz importante por se tratar de um fenômeno recente, pois ainda em estudos realizados nos anos 1990 pela pesquisadora Maria Ignez Ayala e o pesquisador Marcos Ayala, nas localidades litorâneas de Jacumã, Forte Velho, Quilombo Ipiranga e Guruji, em nenhum momento aparece figuras femininas tocando instrumentos percussivos e, muitos menos na liderança desses grupos. Nesse sentido, em nossas investigações percebemos que, possivelmente, o coco seja atualmente uma das manifestações que mais tem mulheres negras na liderança de um território musical no âmbito da cultura popular paraibana a partir de números atuais tão significativos. Mestre Dona Têca do Coco (Monte Castelo – Cabedelo/PB); Mestre Vó Mera (Rangel – João Pessoa/PB); Mestre Zezé (Jacumã – Conde/PB); Dona Nina (Várzea Nova – Santa Rita/PB); Odete de Pilar (Pilar/PB);

Mestra Penha (Alagoa Grande/PB); Mestra Lenita, Mestra Ana e Mestra Lenira (Quilombo Ipiranga – Conde/PB); Mestra Dona Senhorinha (Barra de Camaratuba – Mataraca/PB); Mestra Zefinha de Muriçoca (Quilombo Guruji – Conde/PB); Mestra Dona Edite (Caiana dos Crioulos – Alagoa Grande/PB); Mestra Cida (Caiana dos Crioulos – Alagoa Grande/PB), Dona Nonô (Guaxinduba – Conde/PB), são alguns exemplos de mulheres negras que podem estar subvertendo a ordem social da grande maioria dos grupos de cultura popular brasileira, no sentido de serem práticas historicamente patriarcais heteronormativas. Esses protagonismos, possivelmente, se configurem como um fazer feminino que transcende e redimensiona a esfera privada, reposicionando o feminino para uma condição proativa na construção social de suas comunidades. Desse modo, podemos estar diante de novas formas de subjetivações que transcendem as linhas delimitadoras do fazer-se mulher, que desconstroem estereótipos e, conseqüentemente, imprimem novas possibilidades de produções do ser mulher.

Essas foram as motivações iniciais para o despertar de um querer estudar o universo feminino negro no território do coco paraibano, pois a abordagem aqui proposta delimita os territórios de Vó Mera, (Domerina Nicolau da Silva) filha de Maria Madalena da Silva e João Nicolau Firmino, nascida em 24/12/1934, no município de Alagoinha, situado no brejo paraibano, onde começou a cantar coco aos nove anos de idade com sua mãe e permanece atuante até os dias atuais; Ana do Gurugi, (Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento) nascida em 15/12/1962, na comunidade reconhecida como Quilombo do Ipiranga da cidade do Conde/PB, sendo filha da Mestra de Coco Dona Lenita Lina do Nascimento, com quem começou a sua prática musical há mais de trinta anos, na sua comunidade quilombola e, onde continua atuante na sua prática musical; Dona Edite, (Edite José da Silva) da Caiana dos Crioulos, comunidade quilombola da cidade de Alagoa Grande/PB, onde nasceu no dia 08/10/1944. Dona Edite começou a cantar ainda em tenra idade com seus pais, Maria Brás e José Antônio da Silva, e continua bastante atuante nos dias atuais. Nossas protagonistas costumeiramente exercem suas performances – que se caracterizam pela força do canto e da dança – praticamente durante o ano todo, mas que, devido a pandemia esse processo está temporariamente estancado. A instrumentação utilizada pelos seus grupos guarda semelhanças comuns ao estado da Paraíba, sendo: bumbo, caixa e ganzá. Seus repertórios dialogam com um passado colonial, a exemplo da música “Samba Nêgo” que, segundo essas mestras, remonta os repertórios dos antigos quilombos, bem como com o presente de cada comunidade por serem essas mestras também compositoras. Nesse âmbito, Ana do Coco e

Dona Edite cantam com bastante frequência em seus territórios quilombola supra citados, onde a festa é aberta e expansiva para além de suas comunidades e, desse modo recebendo visitas de um público em geral. Já Vó Mera, possui sua própria associação próxima a sua residência no bairro do Rangel-JP-PB, onde realiza performances durante o ano todo. No entanto, salientamos que todas essas mestras flutuam por vários ambientes musicais da Paraíba e até em outros estados brasileiros.

Etnomusicologia Feminista e Feminismo Negro

Algumas inquietações vieram de estudos interseccionados com a música e as relações de gênero e, conseqüentemente, na busca de uma compreensão do que venha a ser uma etnomusicologia feminista. Esta abordagem etnomusicológica vem dando uma sólida base para importantes compreensões sobre os inúmeros problemas que causaram a invisibilidade da mulher em grande parte dos estudos sobre as culturas musicais no decorrer da história mundial, oferecendo, assim, um valioso campo teórico permeado de implicações e questionamentos imprescindíveis para qualquer pesquisador ou pesquisadora que se interesse por estudar as culturas musicais em suas múltiplas intersecções com as relações de gênero. No entanto, por se tratar de uma pesquisa que tem como foco mulheres negras compreendemos a importância da intersecção de estudos do feminismo negro com a etnomusicologia feminista. Indiscutivelmente, o protagonismo da mulher negra foi e vem sendo negado na formação da cultura brasileira.

Nessa direção, é importante salientar que a atuação do feminismo negro a partir de pensamentos como os de: de Bell Hooks que defende a ideia de que o feminismo é para todos (HOOKS, 2019); Angela Davis para quem raça, classe e gênero devem ser entendidos nos seus entrelaçamentos (DAVIS, 2016); e no Brasil, Djamila Ribeiro para quem é fundamental perceber e explicitar as distâncias que ainda separam homens e mulheres de etnias negras de homens e mulheres de etnias brancas no Brasil (RIBEIRO, 2018) e Sueli Carneiro para quem é importante o enegrecimento do feminismo no Brasil, para assim melhor compreendermos as discrepâncias étnicas a que são submetidas as mulheres negras.

A etnomusicologia feminista se esboça inicialmente paralela ao desenvolvimento do feminismo. Nesse contexto, pensamentos fundantes como o de Simone Beauvoir (2009), que traz à tona o patriarcalismo como um sistema normativo são responsáveis por levantar importantes reflexões sobre as condições de vida social das mulheres - inicialmente as ocidentais -, alicerçando fortemente o campo de estudos feministas e seus desdobramentos.

Porém, para Ellen Koskoff (2014), nos anos 1970, os estudos sobre mulheres musicistas ainda traziam em suas abordagens teóricas uma perspectiva muito masculinizada que fez surgir naquele momento um problema básico acerca da representação feminina nas etnografias. Nesse período, Koskoff questiona:

Onde estavam todas as mulheres na literatura antropológica e etnomusicológica que eu estava lendo? Por que a maioria dos informantes eram do sexo masculino? A experiência masculina foi também a mesma da feminina nos contextos culturais que estudamos? E o privilégio e o poder dos homens eram universais? (KOSKOFF, 2014, p.36).¹

Desse modo, torna-se nítido que o início dos estudos dirigidos para o ser feminino na etnomusicologia não encontrou terrenos fáceis para o seu desenvolvimento, uma vez que já trazia um problema inerente à formação cultural da grande maioria dos seus pesquisadores e pesquisadoras: ser embasada numa perspectiva masculinizada (KOSKOFF, 2014). Em decorrência disso, o preconceito existente dentro da antropologia e etnomusicologia era amplamente invisível para a maioria dos pesquisadores. Dessa maneira, isso nos leva a crer que, a ausência de uma literatura densa acerca da presença significativa e atuante da mulher, na música produzida no estado da Paraíba, seja também reflexo dessa mesma problemática ora aqui apresentada. Bruno Nettl, em seu livro *The Study of Ethnomusicology* (1983, p.334), sugere que, um dos fatores mais importantes que podem explicar essa imagem desequilibrada da música do mundo, inclinada mais às práticas musicais masculinas, “pode resultar do papel dominante dos homens na determinação de abordagens e métodos”² e que, tanto homens como mulheres, nesse campo, coletaram informações, principalmente, de informantes do sexo masculino. Assim, “se uma imagem desequilibrada da música do mundo foi apresentada, os eruditos de ambos os sexos carregam a responsabilidade”³ (NETTL, 1983, p. 337). Para Koskoff, “de fato, até o final dos anos 1960 e 1970, tanto os pesquisadores do sexo masculino quanto os femininos pareciam aceitar sem crítica os modelos teóricos androcêntricos”⁴ (KOSKOFF, 2014, p.50).

¹ Tradução nossa: Where were all the women in the anthropological and ethnomusicological literature I was reading? Why were most informants male? Was the male experience also that of the female in the cultural contexts we studied? And were male privilege and power a universal?

² Tradução nossa: “may result from the dominant role of men in determining approaches and methods,”

³ Tradução nossa: “If an unbalanced picture of world music has been presented, scholars of both sexes bear the responsibility”.

⁴ Tradução nossa: In fact, until the late 1960s and 1970s, both male and female fieldworkers seemed to accept uncritically the androcentric theoretical models.

Nesse contexto, Koskoff afirma que, o artigo publicado pela historiadora de arte, Linda Nochlin (1971), intitulado “Por que não houve tantos artistas femininos?” é que foi de grande importância para o desenvolvimento de um pensamento voltado para uma construção de uma etnomusicologia com abordagem feminista. A autora aponta para a importância do artigo de Nochlin tratar da invisibilidade da mulher como consequência direta de valores hierárquicos estabelecidos entre as dualidades de gêneros, homem e mulher (KOSKOFF 2014). Por conseguinte, os desdobramentos dessa nova perspectiva etnomusicológica fazem emergir muitos trabalhos: Kenneth A. Gourlay (1970), que destaca o simbolismo sexual de instrumentos musicais na Papua Nova Guiné; Norma Mcleod e Marcia Herndon (1975), que tratam sobre a tradição cortesana coreana e as normas musicais entendidas como masculinas; e Lorraine Sakata (1976), que ressalta as relações entre gênero e prática musical no Afeganistão. Segundo Koskoff estes trabalhos se configuraram como pesquisas extremamente significativas para os estudos sobre música e gênero (KOSKOFF, 2014). Ainda para a autora:

Como na antropologia, ocorreu também uma mudança teórica na etnomusicologia feminista nos anos 70 e 80, quando os estudiosos começaram a se afastar de uma forma anterior de estudos compensatórios para uma concepção radicalmente diferente do gênero como um sistema socialmente construído que regulava todas as formas de comportamento humano. Com isso, surgiu uma nova forma de erudição musical que foi fortemente influenciada pela antropologia e pela história social e cultural, que procurava entender a música não apenas como produto do comportamento humano, mas também como um local interpretativo para a realização de relações de gênero (KOSKOFF, p, 2014).⁵

Posteriormente, na década de 1980, surgem trabalhos de extrema relevância como, “Women in Music” de Elizabeth Wood, que sugere uma pesquisa mais contextualizada que incorporasse as formas de restrição cultural e de privilégios que haviam afetado as mulheres compositoras; "Mulheres e música do mundo: esticando nossas orelhas para o silêncio" de Joanne Riley; E a coleção de Nancy Falk e Rita Gross, “Unspoken Worlds: Women's Religious Lives”. Esses trabalhos apontaram e, ainda, apontam para a falta de documentação das práticas musicais das mulheres em suas respectivas culturas, bem como para a necessidade de repensar as conexões de estudos de gênero e mulheres na atualidade. No final da década de 1989 - "The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender entre Prespa

⁵ Tradução nossa: As in anthropology, a theoretical shift in feminist ethnomusicology occurred during the 1970s and '80s, when scholars began to move away from an earlier form of compensatory scholarship toward a radically different conceptualization of gender as a socially constructed system regulating all forms of human behavior. A new form of music scholarship emerged that was heavily influenced by anthropology and social and cultural history, one that sought to understand music not simply as a product of human behavior, but also as an interpretive site for enacting and performing gender relations.

Albanians" de Jane C. Sugarman e, "Music and Gender in the Sub-Arctic Algonkian Area" de Beverley Cavanagh - apresentam novos modelos para se pensar e melhor teorizar as relações culturais entre poder, música e gênero, compreendendo assim os sons musicais com as estruturas sociais de forma mais convincente (KOSKOFF, 2014). Ainda podemos citar os trabalhos de CITRON (1993); GREEN (1997) e MCCLARY (2002), e, no Brasil, MELLO (2005); ROSA (2009), TANAKA SORRENTINO (2012) e MOREIRA (2012), como importantes abordagens sobre as interfaces entre música e gênero. No entanto, para Koskoff:

Por mais valiosas que sejam essas descrições, o que é necessário agora é uma análise mais profunda da relação entre a estrutura de gênero de uma sociedade, quais ideologias envolvem o gênero, a natureza das relações intergêneras e como todas elas afetam o comportamento da música. Além disso, devemos inverter esta questão e perguntar como o comportamento da música em si reflete e simboliza o comportamento de gênero (KOSKOFF, 2014, p.44).⁶

Contudo, entendemos que a ideia de enegrecimento de nossas perspectivas a partir do pensamento de Sueli Carneiro é de suma importância para o desenvolvimento desse estudo, principalmente, por se tratar de uma pesquisa que envolve mulheres negras. Para Sueli:

Portanto, para nós se impõe uma perspectiva feminista na qual o gênero seja uma variável teórica, mas como afirmam Linda Alcoff e Elizabeth Potter, que não “pode ser separada de outros eixos de opressão” e que não “é possível em uma única análise. Se o feminismo deve liberar as mulheres, deve enfrentar virtualmente todas as formas de opressão”. A partir desse ponto de vista, é possível afirmar que um feminismo negro, construído no contexto de sociedades multirraciais, pluriculturais e racistas – como são as sociedades latino-americanas – tem como principal eixo articulador o racismo e seu impacto sobre as relações de gênero, uma vez que ele determina a própria hierarquia de gênero em nossas sociedades (CARNEIRO, 2020, p.02).

Ainda nessa perspectiva para Djamila Ribeiro:

Em obras sobre feminismo no Brasil é muito comum não encontrarmos nada falando sobre o feminismo negro. Isso é sintomático. Para quem é esse feminismo então? É necessário entender de uma vez por todas que existem várias mulheres contidas nesse ser mulher e romper com a tentação da universalidade, que só exclui (RIBEIRO, 2018, p.53).

⁶ Tradução nossa: Valuable as these descriptions are, what is needed now is a deeper analysis of the relationship between a society's gender structure, what ideologies surround gender, the nature of intergender relations, and how all of these affect music behavior. Further, we must invert this question and ask how music behavior itself reflects and symbolizes gender behavior.

É desse modo que esse estudo vem se desenvolvendo numa interseccionalidade de áreas e pensamentos. Trata-se de um diálogo multidisciplinar e polifônico, que auxilie na obtenção de respostas às múltiplas possibilidades questionadoras sobre minhas investigações.

Sujeição, Empoderamento, Capital Cultural

Contudo, mesmo tendo como base inicial o campo epistemológico da etnomusicologia feminista interseccionado com o feminismo negro, as reflexões no presente trabalho transitam por conceitos da antropologia, filosofia e sociologia que também fornecem importantes ferramentas para as traduções dos discursos dentro das várias interpretações possíveis. Desse modo, o conceito de sujeição como forma de poder na perspectiva de Judith Butler (2017) e Michel Foucault (1975) nos trazem importantes reflexões que servirão de base para compreensões de como se deu os processos de empoderamentos⁷ dessas mulheres negras musicistas em possíveis movimentos de poder e resistência dentro de suas comunidades. Para Butler, enquanto forma de poder a sujeição é paradoxal, pois para nos tornarmos sujeitos é necessário um processo de subordinação às forças externas que nos delimitam enquanto seres. Para Butler:

Sujeição significa tanto o processo de se tornar subordinado pelo poder quanto o processo de se tornar um sujeito. Seja pela interpelação, no sentido de Althusser, seja pela produtividade discursiva, no sentido de Foucault, o sujeito é iniciado através de uma submissão primária ao poder (BUTLER, 2017, p.10).

Nesse sentido, Vó Mera, uma de nossas protagonistas nos fala: *Eu tive que aceitar muita coisa que não gostava mas eu sabia que um dia eu ia sair daquela situação*⁸. Situação aqui interpretada como um movimento de sujeição e consciência de possíveis estratégias de resoluções criando linhas de fuga para o empoderamento de si. E Vó Mera segue: *Cantar coco para mim foi e ainda é muito importante para o que eu sou hoje*. A prática do coco lhe aparece como uma possibilidade de linha de fuga para seu empoderamento feminino negro. Na sua obra *a Hermenêutica do Sujeito*, Foucault (1975) aponta para a formação dos sujeitos como um processo de sujeição primária ao mesmo tempo em que estes podem desafiar e subverter as ordens condicionantes. Para este filósofo:

Ora, através dessa técnica de sujeição, um novo objeto vai se compondo e lentamente substituindo o corpo mecânico – o corpo composto de sólidos e

⁷ O termo empoderamento aqui utilizado vem no sentido freiriano de “libertação como um ato social” (FREIRE, 1986), fugindo da visão mercadológica de produtividade ou mesmo da ideia individualista de *self made man*.

⁸ Vó Mera. *Depoimento*. Entrevista concedida a Eurides Santos em novembro de 2009.

comandado por movimentos cuja imagem tanto povoara os sonhos dos que buscavam a perfeição disciplinar (FOUCAULT, 1975, p.157).

Ainda nesse sentido, para Robertson:

A performance musical nos proporciona uma via de acesso para entender como as pessoas alcançam o que desejam dentro do seu próprio entorno, como põem em cena suas pressuposições e relações com os outros e como desafiam às autoridades (ROBERTSON, p.384, 2008).⁹

Desse modo, compreendo a performance musical como uma das vias de acesso ao empoderamento de si em meio a movimentos de poder e resistência, ao mesmo tempo em que essa força pode transbordar para além do ser em si afetando outrem. Para Carol E. Robertson:

A música e os diferentes comportamentos que lhe são inerentes, nas mãos dos seres humanos, podem limitar ou ampliar o acesso e o conhecimento social, ritual e político de mulheres, homens e crianças. A manipulação do significado musical e das situações de performance é uma pedra angular da organização social, pois todos os povos reconhecem a necessidade de estruturar suas vidas e os privilégios do outro através da dramatização dos princípios que regem uma ordem ideal (ROBERTSON, 2008, p.383).¹⁰

Desse modo, podemos perceber um transbordar do empoderamento de Ana do Gurugi, Mestre líder do coco do Novo Quilombo do Ipiranga situado no município do Conde/PB, quando esta afirma que “*o coco foi muito importante para a aquisição da certidão de autoreconhecimento, emitida pela Fundação Palmares no dia 08 de setembro de 2006*”. Ana ainda lembra que: “*A festa do coco no Novo Quilombo sempre foi palco para inúmeras ações socioculturais de empoderamento da mulher, empoderamento negro, quilombola e da cultura popular paraibana como um todo*”¹¹ Assim, fica claro o quão estas práticas musicais através de suas marcas de expressões vêm contribuindo para o autoreconhecimento étnico de suas comunidades como territórios quilombolas e, dessa maneira, se configuram também como uma atividade musical de função político social. Política social esta sendo liderada por mulheres negras, pois a comunidade quilombola Caiana dos Crioulos, situada no município de Alagoa Grande/PB, que recebeu sua certidão de autoreconhecimento, emitida pelo INCRA

⁹ Tradução nossa: La *performance* musical nos proporciona una vía de acceso para entender cómo la gente alcanza lo que desea dentro de su propio entorno, cómo pone en escena sus presuposiciones en relación con otros y cómo desafía la autoridad.

¹⁰ Tradução nossa: La música y los diferentes comportamientos que lo son inherentes, en manos de los seres, pueden limitar o ampliar el acceso y el conocimiento social, ritual, y político de mujeres, hombres y niños. La manipulación del significado musical y de las situaciones de *performance* es una piedra angular de la organización social, pues todos los pueblos reconocen la necesidad de estructurar sus vidas y los privilegios de otros a través de la dramatización de los principios que rigen un orden ideal.

¹¹ Cf. <https://www.facebook.com/ana.rodriques.9083477>.

dia 06 de fevereiro de 2017, também afirma o quão o coco foi responsável pela aquisição desse documento de empoderamento comunitário, através da fala de sua líder, Dona Edite do Coco: *O coco foi importante demais para a gente ser reconhecida como quilombola*¹².

Nesse contexto, alinhando o discurso dessas mulheres com o pensamento de Pierre Bourdieu, é preciso refletir se dentro desses movimentos de sujeição e empoderamento houve a absorção de um capital cultural que proporcionou a Vó Mera, Ana do Gurugi e Dona Edith um capital simbólico, no território do coco de roda, que as tornou líderes musicais de suas comunidades e ainda assim, com um poder de liderança que transbordou até para fora de suas comunidades. No estado incorporado, o capital cultural “não pode ser transmitido instantaneamente (...) por doação ou transmissão hereditária, por compra ou troca. Pode ser adquirido, de maneira totalmente dissimulada e inconsciente, e permanece marcado por suas condições primitivas de aquisição” (BOURDIEU, 2001). Desse modo, a internalização do capital cultural pressupõe um trabalho de inculcação e de assimilação que exige investimentos de longa duração, para tornar essa forma de capital parte integrante da pessoa (*habitus*) e, consequentemente, num capital simbólico.

Contudo, reforçamos a ideia de que para este empreendimento científico é fundamental utilizar a perspectiva de análise de discurso de Michel Foucault (2006), a qual propõe a ideia de que a essência do ser é construída a partir de seus próprios desdobramentos subjetivos, só podendo então ser compreendida no protagonismo de sua fala. Segundo ele, “a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo em um jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo” é o verdadeiro constructo de sua subjetividade (FOUCAULT, 2006, p. 236).

Considerações Finais

Dessa maneira, torna-se necessário trazer o lugar de fala das protagonistas para o primeiro plano, buscando se abster de interpretações positivistas, evidenciando as práticas discursivas e não discursivas que reverberam nos seios de suas comunidades (FISCHER, 2003). Nesse contexto, vale salientar que, faz-se também imprescindível problematizar a nossa condição de autoria na perspectiva foucaultiana, posto que os discursos dessas mulheres lhes colocam como autoras de suas próprias histórias de vidas, onde o pesquisador ou pesquisadora participa como coadjuvante desse recorte histórico, pois os modos de existência, de funcionamento e circulação de seus conhecimentos no interior de suas comunidades,

¹² SILVA, Edite. Depoimento. Entrevista a Eurides Santos, junho de 2018.

traduzidos a partir de suas falas, atribuem a estas mulheres uma condição de legítima autoria (FOUCAULT, 1996).

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo, Duas Cidades; Brasília. INL/Fundação Pró-Memória, 1984.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Tradução: Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BOURDIEU, P. Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. (Orgs.) *Escritos de Educação*, 3a ed., Petrópolis: Vozes, 2001.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CASCUDO, Luiz Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2005.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero.
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/375003/mod_resource/content/0/Carneiro_Feminismo%20negro.pdf.
- CITRON, Marcia Judith. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press, 1993.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FISCHER, R. M. B. Foucault revoluciona a pesquisa em educação? *Perspectiva*. Florianópolis, v. 21, n. 2, 2003.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Campinas: Loyola, 1996.
- _____. Foucault. In: MOTTA, M. B. (Org.). *Ditos e escritos V*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FREIRE, Paulo; SHOR, Ira. *Medo e ousadia – o cotidiano do professor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GREEN, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge University Press, 1997.
- GOURLAY, Kenneth A. 1970. “Trees and Anthills: Songs of Karimojong Women’s Groups.” *African Music* 4, 1970.
- hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução: Ana Luiza Libânio, 3. Edição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- KOSKOFF, Ellen. *A feminist ethnomusicology: writings on Music and Gender*. Chicago: University of Illinois Press, 2014.
- MCCLARY, Susan. *Feminine endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- MCLEOD, Norma, and MARCIA Herndon. 1975. “The Bormliza: Maltese Folksong Style and Women.” In *Women and Folklore*, edited by Claire R. Farrer, Austin: University of Texas Press for the American Folklore Society, 1975.
- MELLO, Maria Ignez C. Mello. *Iamurikuma: Música e Mito e Ritual entres os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). PPGAS/UFSC, Santa Catarina, 2005. Disponível em: www.musa.ufsc.br Acesso em: 21 mar. 2017.
- MOREIRA, Talitha Couto. *Música, materialidade e relações de gênero: categorias transbordantes*. *Dissertação* (Mestrado em Música). PPGM/UFMG, Belo Horizonte, 2012.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois, 1983.
- RIBEIRO, Djamilia. *Quem tem medo do feminismo negro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. As Juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada. *Tese* (Doutorado em Música) – PPGM/UFBA, Salvador, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3600> Acesso em: 25 mar. 2017.

ROBERTSON, Carol E. Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres, in: *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología*. España: Ed. Trotta, 2001.

SAKATA, Hiromi Lorraine. “*The Concept of Musician in Three Persian-Speaking Areas of Afghanistan.*” *Asian Music*, 1976.

SANTOS, Eurides de Souza. A construção biográfica na cultura popular: narrativas da cantora de coco-de-roda e ciranda, Vó Mera”. XX Congresso da ANPPOM. *Anais...* Florianópolis, em 2010.

_____. Memória Social: a brincadeira dos cocos na comunidade quilombola Caiana dos Crioulos-PB. *Revista IEB USP*, v. 59, p. 261-282, 2014.

TANAKA SORRENTINO, Harue. Articulações pedagógicas no coro das Ganhadeiras de Itapuã: um estudo de caso etnográfico. 2012. 550f. 2v. *Tese* (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12585>>. Acesso em: 10 jan. 2018.