

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO DA FEUSP**

**ELENI JESUS DE SOUZA NOBRE**

**Nas rodas de dona Selma do coco: o potencial educativo da tradição, da resistência e do legado**

**In the circles of Ms. Selma do coco: the educational potential of tradition, resistance, and legacy**

São Paulo

2023

ELENI JESUS DE SOUZA NOBRE

**Nas rodas de dona Selma do coco: o potencial educativo da tradição, da resistência e do legado**

**Versão Corrigida**

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Educação da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Área de Concentração: Educação

Orientador: Profa. Dra. Ana Luiza Jesus da Costa

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)  
Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite - CRB-8/8204

JN754n  
r Jesus de Souza Nobre, Eleni  
Nas rodas de dona Selma do coco - O potencial  
educativo da tradição, da resistência e do legado /  
Eleni Jesus de Souza Nobre; orientador Ana Luiza  
Jesus da Costa. -- São Paulo, 2023.  
265 p.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação  
Cultura, Filosofia e História da Educação) --  
Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo,  
2023.

1. Cocos de Roda. 2. Ancestralidade. 3.  
Oralidade. 4. Religiosidade. 5. Cultura popular. I.  
Jesus da Costa, Ana Luiza , orient. II. Título.

Nome: NOBRE, Eleni Jesus de Souza

Título: Nas rodas de dona Selma do coco: o potencial educativo da tradição, da resistência e do legado

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovada em: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora

Profa. Dra. Ana Luiza Jesus da Costa

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Profa. Dra. Maria Ângela Borges Salvadori

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Prof. Dr. Itacir Marques da Luz

Instituição: Universidade da Integração

Nacional da Lusofonia Afro-brasileira

Julgamento:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Profa. Dra. Andresa de Souza Ugaya

Instituição: Universidade Estadual Paulista

Julgamento:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Prof. Dr. André Luís Rosa

Instituição: Universidade Estadual de

Maringá

Julgamento:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Dedico esta tese e peço licença à Mestra  
D. Selma do Coco (In memoriam),  
matriarca da cultura popular e rainha do  
coco praieiro olindense, para apresentar  
os seus modos de vida e a cultura  
ancestral de nosso povo!  
A sua benção!

## AGRADECIMENTOS

*Depois de a ave crescida, não dá para mudar o seu voo!*<sup>1</sup>

*Opé!  
Gratidão!  
Opé fún ebí mi!  
Gratidão pela minha família!  
Opé fún àyè mi!  
Gratidão pela minha vida!  
Opé fún ire mi!  
Gratidão pela minha boa sorte!  
Opé fún gbogbo!  
Gratidão por tudo!*

Em 2018, esta pesquisa de doutorado ainda era embrião, passou a ser chocado em um ninho composto por muitas ramas: desafios, tristezas e incertezas causadas pela pandemia que “parou um tempo coletivo”, separando-nos, colocando fronteiras na maior essência humana: o conviver. Tempos em que *Ikú*<sup>2</sup> muito permaneceu na terra e nos levou pessoas muito amadas. Assim, começo agradecendo ao Tempo, por me permitir finalizar estes escritos que me são tão valorosos!

Ainda mais por isso, foi preciso fortificar as tramas e fortalecer o estado emocional diante do processo solitário a que qualquer investigador está destinado, quando resolve “chocar ideias” e intencionalidades em perpassar o universo da cultura popular entre territorialidades outras, cujos encontros, entrevistas, reflexões, depoimentos, críticas, experiências de vida, alegria, oralidade e resistência cultural de mestras, mestres coquistas, historiadores, músicos, artesãos de Olinda, em especial às tapioqueiras do Alto da Sé que, literalmente, deram corpo a esta tese, permitindo-me adentrar em suas vidas e memórias indispensáveis a cada capítulo desta pesquisa.

Do mesmo modo, ao babalorixá Milton Costa – o pai Milton – parente de D. Selma que me possibilitou os contatos com as suas netas que hoje carregam o seu legado como a encantadora e brilhante artista Negadeza, filha de mestra Aurinha, e Raquel Marta – vocalista do grupo O Coco de Selma e sua filha Maria Eduarda, a Duda - que se propuseram a me encontrar na Praça do Carmo, em Olinda, e lá passamos horas a conversar, relembrar memórias e a cantar os cocos de nossa matriarca. Encontros que se fortaleceram e se

---

<sup>1</sup> A sabedoria dos provérbios. In Filosofias Africanas. Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, 2021.

<sup>2</sup> A morte

transformaram em amizade – reflexos das possibilidades coletivas que só a cultura popular contempla. À Raquel todo o meu carinho, admiração e gratidão pelas caminhadas pelo Bairro do Amaro Branco, por me aproximar de pessoas e espaços que me eram tão distantes e hoje fazem parte de mim.

À minha orientadora, Profa. Ana Luiza Jesus da Costa, minha “parenta” que, mais que orientação, perpassou, lado a lado, comigo esta trajetória, por compreender o sentido do “fazer parte”. Construímos juntas cada parágrafo desta tese, portanto, a autoria é nossa! Uma das pessoas mais especiais que Oxalá poderia atravessar o meu destino, por isso jamais me esquecerei de seu ato em me patrocinar a primeira ida a campo (ainda não tinha bolsa de estudos e o salário de 20h/aula em uma escola estadual não me permitia cobrir todos os custos); ali demarcou-se uma cumplicidade que espero perdurar para sempre, pois nossa relação ultrapassou a linha orientador/orientado.

À minha mulher, companheira de vida e resistências há mais de 26 anos, Suzy Nobre, por acreditar incondicionalmente em mim, por abdicar de descansos e noites de sono para contribuir com formatações, leituras, viagens para aulas, pesquisas... Como ela mesma brinca: “Eu tenho direito a 25% deste título de doutorado”, disso eu não tenho dúvida; aliás, ela pode ter a clareza de que se hoje estou aqui a lhe dirigir estes agradecimentos, é porque ela me fez acreditar! Que Olodumaré nos permita juntas não somente nesta dimensão, porque o tanto de amor comporta muitas outras vidas!

Aos meus irmãos, em especial, ao Éder Felisberto que me acompanha em tudo o que proponho, que se orgulha das minhas conquistas, aguenta os meus desesperos e descontroles, devido ao estresse causado pela responsabilidade em elaborar um doutoramento acadêmico. Gratidão por cuidar dos meus pets e da minha casa enquanto eu cumpria as disciplinas em São Paulo, por ajudar nas transcrições de entrevistas, e por dar vida à percussão do Grupo Corpos Brincantes. Aliás, trilhar este caminho só foi possível com o apoio, energia e força de todo esse grupo que há mais de 05 anos propaga pelo interior de São Paulo danças e afoxés afro brasileiros. Que não mais é grupo, é família brincante! Que se ajuntou para transcrever horas e horas de entrevistas e audiovisuais trazidos nas bagagens durante as pesquisas de campo, em Olinda. Em especial, gratidão à Juliana Meira, por me apresentar à profa. Andreza Ugaya, integrante de minha banca. Vocês são luzes! Ao meu casal de amores, Vinícius Costa e Luis Claudio – Vini e LC – pelo presente da presença em todas as horas.

Aos professores Maria Angela Salvadori - FEUSP e Itacir Marques - Unilab que participaram de minha defesa de qualificação, cujas direções foram essenciais para seu

escopofinal, bem como aos professores amigos André Rosa, Clarissa Suzuki, Daniele Alves e Mihian Danae, Mo dúpé gbogbo<sup>3</sup>. À minha amiga Marisa Sormani que abdicou de alguns dias de descanso, para me presentear com a revisão de alguns capítulos.

Em especial, à minha ancestralidade na figura de minha mãe Maria da Paz e de meu pai Braulino de Souza que me concederam a vida, bem como ao meu padrasto Valdemiro Felisberto que corroborou com a minha criação. E aos orixás Xangô – dono de meu Orí (cabeça) e à Iansã meu Juntó (orixá de frente), que comandam a minha vida e me dão força e sentido para continuar.

Por fim, profundos agradecimentos a todas as pessoas que contribuíram para a concretização desta tese direta ou indiretamente: Mó dupé<sup>4</sup>!

---

<sup>3</sup> Muito obrigada a todos

<sup>4</sup> Obrigada



## RESUMO

NOBRE, Eleni Jesus de Souza. **Nas rodas de Ms. Selma do coco:** o potencial educativo da tradição, da resistência e do legado. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Considerando a cultura popular como repertório de saberes relevantes, partimos do Coco de Roda, mais propriamente do universo artístico de D. Selma do Coco, pernambucana reconhecida como a Rainha do Coco naquela região e defensora da cultura popular nordestina, para pensarmos suas relações com o trabalho de tapioqueira como expressão de sua própria cultura, a resistência em ser juremeira, a tradição em cantar e dançar cocos de roda. Apoiados na etnografia e em referenciais voltados à história social, em andanças por suas territorialidades em 2019 e 2022, tivemos a clareza de que somos incapazes de compreender uma tradição e a ancestralidade do legado, se daquela comunidade não fazemos parte, porque nos “entres” da cultura popular há muito mais do que simples conceituações de “manifestação e patrimônio cultural” que soa muito bem aos turistas. Foram encontros que nos possibilitaram atravessar o território dos cocos de roda olindenses e a traçar percursos outros quanto às raízes da tradição, para além das já grafadas em livros de folcloristas, replicadas quase que em totalidade em trabalhos acadêmicos, o que homogeneiza as formas com as quais os sujeitos se relacionam com a cultura popular em seus espaços sociais e culturais. Ao nos dedicarmos a entrecruzar as vivências de D. Selma, percebemos quão dificultosa é a compreensão do lugar do popular na sociedade brasileira, pelos olhares abarrotados de discriminações, marginalizações, estereótipos, senso comum dentre tantas outras. Foi fundamental mergulhar em contextos históricos de sua territorialidade, porque uma coisa justifica a outra, e a cultura popular entrelaça em um próprio território lutas, resistências, religiosidades, festejos, comunalidade..., ensinagens de terreiro com as quais depreendemos que a tradição, o legado e a oralidade atravessam tempos cronológicos, a cultura popular é absolutamente dinâmica e mestrepopular é sujeito localizado em seu tempo e local, guardião de conhecimento espiralar que se mantém, se reelabora e se transmuta, sendo presença e pertença do outro e vice versa.

Palavras-chave: Educação. Cocos. Cultura popular. Oralidade. Luta de classes. Resistência. Legado. Ancestralidade. Religiosidade.

## ABSTRACT

NOBRE, Eleni Jesus de Souza. **In the circles of Ms. Selma do coco: the educational potential of tradition, resistance and legacy.** 2023. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Considering Brazilian popular culture as a repertoire of relevant knowledge, our starting point was the Coco de Roda, more specifically the artistic universe of Ms. Selma do Coco, from the state of Pernambuco, recognized in that region as the Queen of Coco, a defender of the Northeastern popular culture, which lead us to think about her labor relations as a tapioqueira to be an expression of her own culture, the resistance in being a juremeira, the tradition in singing and dancing coco de roda. Supported by ethnography, by references to social history, and by our own travels through their territories in 2019 and 2022, it became clear that it is not feasible to understand the tradition and the ancestry of the legacy to those that are not part of that community, because in the "entrances" of popular culture there is much more than simple conceptualizations of "manifestation and cultural heritage" that sound so good to tourists. These were encounters that allowed us to cross the territory of the cocos de roda from Olinda and to trace other paths regarding the roots of tradition, beyond those already written in books by folklorists, replicated almost in their entirety in academic works, which homogenize the forms with which the subjects relate to popular culture in their social and cultural spaces. By dedicating ourselves to cross-referencing the experiences of Ms. Selma, we realized how difficult it is to understand the place of the popular culture in the Brazilian society, because of the glances full of discrimination, marginalization, stereotypes, common sense, among many other prejudices. It was fundamental to dive into the historical contexts of her territoriality, because one thing justifies the other, and popular culture intertwines in its own territory struggles, resistance, religiosity, festivities, sense of community. The popular culture is absolutely dynamic, and a Popular Master is a subject located in his own time and place, a guardian of spiral knowledge that is maintained, re-elaborated, and transmuted, being presence and belonging to the other, and vice versa.

Keywords: Education. Cocos. Brazilian Popular Culture. Orality. Class conflict. Resistance. Legacy. Ancestry. Religiosity.

## RESUMEN

NOBRE, Eleni Jesus de Souza. **En las ruedas de Doña Selma del coco: el potencial educativo de la tradición, la resistencia y el legado.** Tesis (Doctorado). Programa de Postgrado en Educación de la Universidad de São Paulo, São Paulo, 2023.

Considerando la cultura popular como repertorio de saberes relevantes, partimos del Coco de Roda, más específicamente del universo artístico de D. Selma do Coco, pernambucana, reconocida como la Reina del Coco en aquella región y defensora de la cultura popular nordestina, para pensar sus relaciones con el trabajo de tapioquera como expresión de su propia cultura, la resistencia en ser juremera, la tradición en cantar y bailar cocos de roda. Apoyados en la etnografía y en referencias a la historia social, en caminatas por sus territorios en 2019 y 2022, tuvimos claro que somos incapaces de comprender una tradición y la ancestralidad del legado, si no somos parte de esa comunidad, porque en los "entres" de la cultura popular hay mucho más que simples conceptualizaciones de "manifestación y patrimonio cultural" que suena muy bien a los turistas. Fueron encuentros que nos permitieron atravesar el territorio de los cocos de roda de Olinda y trazar rutas otras cuanto a las raíces de la tradición, más allá de las ya escritas en libros de folcloristas, replicadas casi en su totalidad en trabajos académicos, que homogeneizan las formas con que los sujetos se relacionan con la cultura popular en sus espacios sociales y culturales. Al dedicarnos a entrecruzar las vivencias de D. Selma, nos dimos cuenta de lo difícil que es comprender el lugar del popular en la sociedad brasileña, por las miradas llenas de discriminación, marginación, estereotipias, sentido común entre muchas otras. Fue fundamental bucear en contextos históricos de su territorialidad, porque una cosa justifica la otra, y la cultura popular entrelaza en su propio territorio luchas, resistencias, religiosidad, fiestas, comunalidad...enseñanzas de terrero con las cuales entendemos que la tradición, el legado y la oralidad atraviesan tiempos cronológicos, la cultura popular es absolutamente dinámica y maestro popular es sujeto ubicado en su tiempo y lugar, guardián de saber espiral que se mantiene, se reelabora y transmuta, siendo presencia y pertenencia del otro y viceversa.

Palabras clave: Educación. Cocos. Cultura popular. Oralidad. Lucha de clases. Resistencia. Legado. Ancestralidad. Religiosidad

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2</b>	<b>DO TABULEIRO AO PANDEIRO</b> .....	21
2.1	O POTENCIAL DA TRADIÇÃO DAS PRETAS GANHADEIRAS, VENDEIRAS, QUITANDEIRAS E O MUNDO DO TRABALHO DE D. SELMA DO COCO .....	24
2.2	JOIAS CRIOULAS: A RESISTÊNCIA VIA INDUMENTÁRIA .....	36
2.3	ENTRE TERRITORIALIDADES: O ESPAÇO VIVENCIAL, SOCIAL E CULTURAL DE D. SELMA .....	49
2.4	DE ONDE VEM A TRADIÇÃO? TABULEIROS, QUITANDAS E QUITUTES .....	49
2.5	PRETAS VENDEIRAS DE RECIFE: LEGADO E A TRADIÇÃO DOS TABULEIROS.....	54
2.6	O LOCUS DAS PRETAS: GANHADEIRAS, VENDEIRAS, QUITUTEIRAS, TAPIQUEIRAS... EM RECIFE E OLINDA.....	61
<b>3</b>	<b>“SEGURA O COCO! SEGURA O COCO! SEGURA O COCO E NÃO DEIXA O COCO CAIR!”</b> .....	78
3.1	CONTEXTOS ORIGINÁRIOS DOS COCOS DE RODA .....	93
3.2	COCOS EM TERRITÓRIOS OLINDENSES: CELEBRAÇÃO DE SABERES E FAZERES	104
3.3	MESTRAS DE OLINDA: RESISTÊNCIA FEMININA NO COCO DE RODA.....	114
<b>4</b>	<b>À GIRA DO COCO DE JUREMA</b> .....	115
4.1	O POTENCIAL DA TRADIÇÃO, DA ANCESTRALIDADE E RESISTÊNCIA RELIGIOSA .....	115
4.2	O CULTO DA JUREMA: ALEGRIA E DEVOÇÃO .....	131
4.3	FACES DA HIBRIDAÇÃO RELIGIOSA .....	136
4.4	O QUE A JUREMA HERDOU DA UMBANDA E O QUE A UMBANDA HERDOU DA JUREMA?.....	140
4.5	ENTRE A UMBANDA E A JUREMA SAGRADA: FÉ E COTIDIANO EM UM MESMO UNIVERSO .....	147
4.6	COCOS NA JUREMA: ENTRE RELIGIOSIDADE E A CULTURA POPULAR .....	149
4.7	MALUNGUINHO – O MESTRE ENCANTADO DE PERNAMBUCO .....	159
4.8	KIPUPA MALUNGUINHO: RESISTÊNCIA E ANCESTRALIDADE NA ESFERA PÚBLICA .....	161
<b>5</b>	<b>NAS RODAS DE D. SELMA DO COCO: O POTENCIAL DA TRADIÇÃO, DA RESISTÊNCIA E DO LEGADO</b> .....	165
5.1	OS “ENTRES” VIVENCIAIS DE SELMA FERREIRA: RECIFE 1940-1960 .....	170

5.2	“E COM O BUCHO MAIS CHEIO COMECEI A PENSAR: QUE EU ME ORGANIZANDO POSSO DESORGANIZAR”.....	189
5.3	MCP - MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR: PELA DEMOCRATIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO, DA ARTE E DA CULTURA.....	190
5.4	LIGAS CAMPONESAS: FORMAS DE ORGANIZAÇÃO POLÍTICA DO CAMPESINATO BRASILEIRO.....	192
5.5	OLINDA: O TERRITÓRIO CULTURAL DE D. SELMA (1965 – 2015).....	198
5.6	DÉCADA DE 90: ENTRE BITS E MANGUEBEATS, SELMA FERREIRA PASSA A SER D. SELMA DO COCO.....	216
5.6.1	<b>Encontros ou desencontros culturais?</b> .....	216
5.7	ORALIDADE E ANCESTRALIDADE: O SENTIDO DO EXISTIR DE D. SELMA DO COCO.....	230
5.8	ORALITURAS: D. SELMA E SEUS MODOS DE ENSINAR, APRENDER E TRANSVER O MUNDO.....	232
5.9	A MESTRA SE TORNA RAINHA E VOA PARA O ORUM COM SUA ROLINHA! (1929-2015).....	236
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>240</b>
<b>7</b>	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>246</b>
	<b>ANEXO I</b> .....	<b>256</b>

## INTRODUÇÃO

O momento da elaboração e escrita de uma tese de doutorado nos possibilita perceber a maneira gradual como uma pesquisa se modifica, no momento em que começamos a nos envolver com a temática, autores e atores pesquisados que, de maneira direta ou indireta, nos dão pistas sobre os caminhos a seguir, modificam a forma como vemos e encaramos o mundo, a sociedade e a nós mesmos. É, ainda, a ocasião da percepção e explicitação de sua organicidade, pois, de uma hora para outra, ao contato com este ou aquele autor ou autora, teorias, concepções metodológicas, culturais, sociológicas, filosóficas apartam as ideias, repartem, rebatem, condensam umas e descartam outras, enquanto se compõe absoluta e soberana em sua especificidade, sugando de sua autora tudo o que esta pode lhe dar.

Toda pesquisa tem um quê de masoquismo pela demanda que nos confere, pela solidão do processo, confusão de ideias, indagações sem resposta. O controle do tempo, a profundidade das análises, a escrita. Poderia, nesse espaço, compor uma lista “recheada de justificativas”, pois com esta que lhes apresento não está sendo diferente. Concebida com o propósito de investigar o Coco de Roda como proposta educativa a partir de uma pesquisa participante com professores da rede pública de São Paulo, por acreditar que o jogo de rimas, a roda, a improvisação, o canto, a dança, o corpo brincante e a proximidade com a cultura popular poderiam contribuir com processos de alfabetização; vem sendo gestada de outros modos, quando as ideias iniciais passaram a ser complementadas por outros olhares como os de minha orientadora Ana Luiza, minha companheira, Suzy Nobre - fiel leitora e crítica. Considerações dos participantes do Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em História da Educação - NIEPHE foram essenciais ao redesenho da pesquisa.

Sobretudo, quando, na apresentação do projeto, uma voz ecoou: por que não trazer D. Selma do Coco para a universidade? Entre olhares, eu e minha orientadora soubemos, naquele momento, que este era o tempero que faltava no tabuleiro: a potência do legado e da tradição de D. Selma do Coco! Amadurecemos a sugestão e concluímos que, mais que biográfica, seria uma pesquisa histórica e etnográfica, cujo fio condutor seria a história da artista popular pernambucana (1925-2015). Partimos de suas trajetórias para explorar diferentes contextos como o potencial educativo do legado e da tradição na constituição de uma cultura popular de matriz africana e ameríndia como os cocos de roda, bem como suas dimensões de gênero relacionando o mundo do trabalho e o protagonismo das mulheres como Mestras de uma cultura popular.

Selma Ferreira da Silva, negra, analfabeta, umbandista, tapioqueira, compositora, cantora reconhecida internacionalmente e defensora da cultura popular pernambucana, longeva, deixa um legado extenso de contribuições para pensarmos suas relações com o trabalho de tapioqueira como

expressão de sua própria cultura, a resistência em ser juremeira<sup>1</sup>, a tradição em cantar e dançar Coco. É perceptível que seu legado foi acolhido e se perpetua pela continuidade da tradição por suas netas, netos, bisnetos e agregados, em trechos de livros e notícias da web, das longas conversas com Chico Science, na visibilidade dada aos mestres, mestras e grupos de cocos espalhados pelos Bairro do Amaro, por toda a Recife e outros municípios.

A obstinação em manter viva a cultura popular de seus ancestrais em uma Olinda, cada vez mais massificada pelo turismo de capitalista que vem preenchendo ladeiras e praças com grandiosas estruturas metálicas para receber shows de cantores sertanejos, *pop*. e funkeiros produzidos pela grande mídia, enquanto mal remunera seus artistas populares locais.

Seguir seus passos em vídeos, reportagens, entrevistas e documentários, contatar suas netas, amigos e conhecidos, tapioqueiras, artesãos, Mestres do Coco e coquistas brincantes do Bairro do Amaro, conduziu-me a um processo de identificação e de história compartilhada. A proximidade com o seu contexto étnico, social e cultural ampliada pelas pesquisas são como memórias de uma “voinha” ou de uma “mainha”, pela excepcionalidade de sua pessoa, por sua vivacidade, a alegria e paixão pelo coco de roda.

Não desfrutei da felicidade em conhecê-la pessoalmente, mas a algumas suas netas e bisnetas que hoje perpetuam o seu repertório Brasil afora com o *Grupo Coco de Selma*, ao visitar Olinda em janeiro de 2020, para o primeiro levantamento de dados dessa pesquisa. Houve empatia imediata. Acredito que o fato de ser negra facilitou muito a mim o contato com os entrevistados. Alguns mencionaram, inclusive, que muitos acadêmicos, em maioria brancos, aparecem por lá, retiram deles o que querem e nunca mais aparecem. Na imagem abaixo, estão algumas de suas netas e bisnetas que divulgam o legado de D. Selma do Coco. Da esquerda à direita estamos eu (Pesquisadora), Andreza (neta), pandeirista, Raquel, neta e vocalista, sua semelhança física e com o timbre de voz da avó são impressionantes. A última moça à direita é Maria Eduarda, a Duda, bisneta, filha de Raquel e percussionista, toca ganzá, alfaia e xequerê, acompanhada de seu marido.

---

<sup>1</sup> Desde os primeiros tempos da colonização, vários cronistas e observadores falam sobre o desenvolvimento de rituais ligados à população indígena. Por meio de cantos, danças, infusões, cachimbos e dizeres sagrados, os índios se colocavam em contato com seus antepassados e com outros seres do plano espiritual. Logicamente, aos olhos dos colonizadores e dos jesuítas, tais práticas eram um grande empecilho à divulgação da fé cristã em terras brasileiras. Nesse conjunto de manifestações, a jurema sagrada, jurema nordestina ou catimbó, aparece como uma religião indígena, mas também influenciada por elementos dos cultos cristãos e afro-brasileiros. Antes de tudo, a jurema é uma árvore da caatinga e do agreste que tem sua casca utilizada para a fabricação de uma bebida mágica que concede força, sabedoria e contato com seres do mundo espiritual. É dessa forma que o uso da árvore desencadeia a formulação de uma experiência religiosa com mesmo nome. Disponível em: <<https://youtu.be/uBalqw1xnPQ>>. Acesso em 28 de novembro de 2020.



Fig. 1 – A pesquisadora e membros da família de D. Selma do Coco.

Fonte: Arquivo pessoal. Olinda, PE, janeiro de 2020.

Bons momentos aqueles 10 dias passados por lá, entre Olinda e Recife, territórios onde cada tijolo, cada pedra assentada carrega impregnações históricas. Povo acolhedor que nos abre o sorriso em um bom dia, está sempre à disposição para ajudar, vive cantando, mesmo com as variabilidades da vida. Povo negro para quem o canto e a dança são formas mesmo de encarar essas adversidades, como ressalta De Certeau em *A invenção do cotidiano* (1994, pág. 200)

Todo relato é um relato de viagem - uma prática do espaço. A este título, tem a ver com as práticas cotidianas, faz parte delas desde o abecedário da indicação espacial (“dobre à direita, siga à esquerda), esboço de um relato cuja sequência é escrita pelos passos, até ao “noticiário” de cada dia (“Adivinhe quem eu encontrei na padaria?”), ao “jornal” televisionado (“Teherã: Khomeiny sempre mais isolado...”), aos contos lendários ( as Gatas Borracheiras nas choupanas) e às histórias contadas (lembranças e romances de países estrangeiros ou de passados mais ou menos remotos). Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um “suplemento” aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam.

## ENTRE MEMÓRIAS

Embora não seja praxe em textos acadêmicos o pronome em 1ª pessoa, cabe esclarecer que nesta introdução, pelas relações que buscamos traçar entre nossas memórias e a identificação com o universo das negras vendeiras e quituteiras ao longo da história, pela dimensão de minha experiência de vida como filha de pai e mãe negros nordestinos, conseqüentemente, muitas passagens remeteram a nossos costumes e condições de vida: a começar pela casa de pau a pique e chão batido, pintada a



cal retirada das encostas de um rio, semelhante à da litografia de Johan Moritz.



Fig. 2 - Rugendas, Johann Moritz. Habitation de negres. Paris, 1835

**Fonte:** Acervo Brasileira Digital. Disponível em: Brasileira Digital. Acesso em: 15 de dezembro de 2020.

Foi em uma dessas casas em que nasci em Itapetininga/SP ao ano de 1973, na qual passei a infância até os meus 05 anos. As lembranças de minha mãe de cócoras lavando roupa na bica, ralando milho, varrendo o terreiro, indo ao mato procurar algo para preparar o jantar são muito similares a trechos narrados por Mario Sette, Henry Koster ou Tonellare, referências essenciais à minha compreensão quanto ao cotidiano dos escravos urbanos entre os séculos XVII e XIX, especialmente em territórios pernambucanos, buscando ecos de tradições, costumes e culturas que reverberavam nos cocos de D. Selma.

Essas intersecções culturais também são identificadas na forma peculiar de comer de meu pai. Para ele, não poderia faltar a pimentinha dedo de moça fatiada como um tomate sobre o prato e o trago de cachaça. Comia de cócoras, sustentando o prato de ágata em uma mão, enquanto, com a outra, juntava os alimentos, fazia bolinhos e mandava-os para a boca. Nessa hora, meu exercício preferido era o de largar meu próprio prato e me sentar em uma de suas pernas para saborear aquela iguaria, mas sem a pimenta! Talvez não fosse o “bolinho de mão” de meu pai que me atraía, mas o momento de intimidade, porque, sendo trabalhadores rurais, saíam de madrugada e retornavam à noitinha.

Só os cheiros do virado seco acebolado preparado para a marmita e do café amornando na lenha permaneciam. Não tive à mesa culinária nordestina, devido à dificuldade em encontrar ingredientes e ao preço inacessível de alguns. Culinária esta que vim a conhecer mais tarde, cujo sabor

sempre me pareceu familiar, quando provei das próprias fontes, em viagens a alguns lugares do nordeste brasileiro.

Notei semelhanças com tempero de minha mãe, ao lembrar dos guisados de maxixes, quiabos, cará, mandiocas e inhames colhidos do terreiro ou encontrados em algum roçado.

Sendo a caçula dos quatro filhos, eu e meus irmãos cuidávamos uns dos outros, preparávamos nosso almoço e dividíamos os afazeres domésticos. Já nossa irmã, um ano mais velha do que eu, cresceu sob os cuidados de criação de sua madrinha, devido às dificuldades enfrentadas por meus pais para o sustento dos meninos e a falta de ter com quem deixá-la para trabalhar, vez que seus laços familiares foram desmanchados ao fugirem da seca do sertão com meu irmão mais velho ainda de colo e, analfabetos, perderam os contatos com os seus e nunca mais os reencontraram. Mesmo sendo a terceira geração “nascida em liberdade”, já que meus bisavôs paternos e maternos eram escravizados, minha família trazia os mesmos traços de pobreza e dificuldades da época de cativo, outra forma de experiência diaspórica.

Crescemos sem vínculos familiares convencionais e sempre nos perguntávamos: quem seriam os nossos avós, tios, tias e primos? Crescemos entre nós, vizinhos e padrinhos, outras famílias que foram se formando. Estas são memórias que hoje inter-relaciono com as travessias de D. Selma. Logo, foi impossível não me colocar nesse caldeirão, ao compreender o universo das negras de ganho, pois nossas condições de vida não eram muito diferentes das de nossos ancestrais escravizados, tanto que, aos nove anos, fui obrigada a trabalhar como empregada doméstica para ajudar nas despesas da casa. Lavava, passava, lustrava, era babá... Só não cozinhava, embora já o fizesse em casa, porque além de baixa estatura, dividia o dia frequentando a escola, para a qual ia direto ao sair do trabalho. Como estudava no período vespertino, saía do trabalho e à escola. Portanto, tarefas e atividades necessitavam ser realizadas na noite anterior. Dependendo da exigência da patroa, muitas vezes tinha de retornar para torcer uma roupa que estava de molho, ajudar a enrolar brigadeiros para o aniversário das crianças, lavar a louça do café especial servido para as amigas....

O salário era bem pequeno, mas necessário às despesas da casa. Penso que meus sentimentos talvez não fossem diferentes dos de uma criança escravizada entre os séculos XVI e XIX, ao espiar por uma janela e observar os filhos dos patrões brincando ao ar livre, alguns de minha idade ou até mais velhos. Infelizmente, no Brasil, o trabalho doméstico sempre foi o meio encontrado pelas famílias pobres e carentes para o equilíbrio do orçamento. Geralmente numerosas, com responsáveis de baixa escolaridade ou nenhuma, recaía e recaí sobre todos os seus membros, a luta pela sobrevivência, seja em casa cuidando dos afazeres e dos irmãos mais novos ou trabalhando fora. Aos anos 80, por falta de leis e que garantissem às crianças o direito à educação, conforme ressalta Lucas Lourencette em seu artigo *Trabalho infantil no Brasil* (2006, n.p.).

salário-mínimo. Quase que na sua totalidade recebiam pouca ou nenhuma remuneração, situação que os mantinham em uma condição miserável.

Sei que não era a vida que meus pais pensavam em nos propiciar, mas vestígios da escravidão e a estrutura racista do sistema capitalista tal como se constituiu no Brasil fizeram com que muitas crianças negras e brancas pobres enfrentassem tal realidade. Aos meus 07 anos, a morte de meu pai aumentou a nossa solidão parental. Separados, sem a pequena pensão, as coisas pioraram ainda mais para minha mãe que se casou novamente aos meus 08 anos.

Todavia, sendo meu padrasto negro, mineiro e também analfabeto, dependia de “bicos” para sustentar seus 04 filhos menores após a morte da esposa. A família aumentou consideravelmente, somávamos 09 até a chegada de mais dois irmãos nascidos dessa união. Convivíamos em uma casa alugada composta por 01 quarto, sala e cozinha. Espaço apertado e precário, onde viver e conviver era realmente difícil, por isso não restavam opções a meus pais se não a de nos fazer garantir as despesas da casa. Havia medo da repreensão e do castigo físico a qualquer reclamação das patroas ou professoras, porque, para minha mãe, como ela sempre dizia: “posso ser pobre e preta, mas ninguém tem o que falar da limpeza e da educação de meus filhos”.

As sensações eram as de ser escravizada por meu próprio contexto e a de amadurecer rapidamente, ao ser matriculada no período noturno para cursar o ginásio, podendo, assim, aumentar as horas de trabalho e ganhar um pouco mais. Todavia, hoje compreendo os porquês das palavras de minha mãe, posto que sempre foi necessário aos negros provarem-se capazes de conviver socialmente entre os brancos, sendo educados e educando seus filhos à subserviência deles. Entre os anos 80 e 90, o Estatuto da Criança e do Adolescente oficializado na Constituição de 1988, era embrionário, então eu não era a única da sala de aula a ter um ofício. A maioria atuava como babás, já que para seus pais, o serviço doméstico era pesado demais para meninas. No meu caso, ainda carrego nos braços algumas marcas das queimaduras com ferros de passar.

Bastou que minha mãe assinasse uma autorização, e lá estava eu, aos 11 anos incompletos, estudando com adolescentes e jovens com mais de 15 anos. Havia a indignação de alguns professores, mas compreendiam as circunstâncias por conhecerem um pouco de nossas realidades e necessidades devido a um triste incidente; enquanto eu cursava o segundo ano primário, meu irmão, estudante do período noturno na mesma escola, foi atropelado na saída das aulas, vindo a falecer aos 12 anos. De acordo com Inaiá Carvalho em *Trabalho infantil no Brasil contemporâneo* (2008, p. 552).

[...] Vale lembrar que o Brasil tem uma longa história de exploração da mão-de-obra infantil. [...], para os donos das crianças escravas na Colônia e no Império, para os capitalistas no início da industrialização, para os grandes proprietários de terra, nas unidades domésticas de produção artesanal ou agrícola, nas casas de família e nas ruas, as crianças pobres sempre trabalharam no país.

Aos 14 anos, finalizando o ginásio, deixei o trabalho em casa de família para ter carteira

assinada em fábricas de tecelagem. Tinha de conciliar um turno matinal (05h30 às 13h30) com as aulas noturnas do ensino técnico, optando pelo magistério. Vi nessa formação meios de atingir melhores condições de trabalho e, quem sabe, ingressar em um curso superior. Óbvio que o sono não contribuía para meu aproveitamento escolar, mas me identificava muito com essa formação.

Por alguns outros vieses da vida, desisti da escola no último ano do magistério e retornei dois anos depois para concretizá-la, pois não ter o diploma do 2º grau, como era denominado o Ensino Médio, fazia mal à minha autoestima - realidade de muitos jovens negros brasileiro até hoje, porque processos de formação marcados pelo trabalho doméstico bem como a dificuldade de acesso à educação superior, levam a atrasos temporais formativos que contribuem severamente com a disparidade social, mas caminhamos e avançamos muito nesse sentido com as cotas, porém, foi um processo de reparação tardio do qual não pude usufruir. Entre trabalhar para sobreviver e estudar para sobreviver melhor, para nós, afrodescendentes, a primeira alternativa quase sempre prevalece.

Assim, só pude concluir uma graduação, graças ao mesmo governo que instituiu as cotas, com a abertura de um polo UAB/UNB em 2007 em minha cidade, na qual iniciei aos 36 anos, optando por uma Licenciatura em Artes Visuais que possibilitou iniciar uma carreira: efetivei-me como arte educadora na Secretaria Estadual de Educação logo que saí da universidade. A partir daí, passei a fomentar continuidades acadêmicas como um mestrado e doutorado, já que, desde menina, os livros sempre foram minhas “tábuas de salvação”, pois me aliviavam um pouco as “sofrências” da vida.

Hoje, nestes escritos, trago comigo meus antepassados como atores sociais silenciados, igualmente, por muito tempo, pela própria universidade. E como tudo isso desembocou na minha vida adulta? Por que os cocos de roda ganharam potência a ponto de virar tese? Conforme dito anteriormente, o projeto caminha pelas trajetórias de D. Selma, cujos nós se entrelaçam entre passado e presente, buscando, para além de questões biográficas, compreender dentro de um espaço-tempo ampliado relações entre a arte, cultura, trabalho, educação e vida; tangenciais para sua afirmação como artista popular. Popular, não só no sentido dicotômico de cultura: cultura popular e cultura erudita, mas como artista do povo, cujos processos artísticos estão intimamente ligados a seu cotidiano, trabalho, comunidade e ancestralidade.

Além da “paixão” pelos cocos, outro fio que me liga a D. Selma é a arte dos quitutes. Talvez seja um fazer ancestral, já que na culinária estão processos imbuídos em História e histórias. Desse modo, entre tachos, panelas, livros e escritas esses percursos se entrecruzam e, como nas obras de Debret, entre têmperas e temperos, fui “cozinhando” as ideias, porque cozinha para mim sempre foi lugar de sabedoria e de encontros. Território no qual se reúne, se soma, se produz e reproduz memórias. Assim, decidi romper o cerco escriturístico acadêmico formal e introduzir este capítulo entre memórias: as minhas, as de D. Selma e as de nossas ancestrais, concordando com De Certeau e Giard em *A invenção do cotidiano 2* (1996, pg. 217),

[... Por nossa] própria vontade de aprender a desviar os olhos da "cultura erudita", aquele fundo herdado e exaltado entre os que residem nos bairros de luxo. A mesma distância relativamente à "cultura popular" cujas maravilhas ingênuas são mais bem cantadas quando se enterra ou despreza aqueles que a geraram. A mesma recusa de denegrir uma "cultura de massa" deplorando sua mediocridade produzida em escala industrial, repartindo ao mesmo tempo os dividendos nesse comércio. Portanto, voltar o olhar para as pessoas e coisas do presente, para a vida comum e sua diferenciação indefinida. Reencontrar "o gosto da germinação anônima inominável" e tudo o que constitui o vivo do sujeito. Ver o gelo frágil dos hábitos, o solo movediço dos partidos tomados onde se incisam circulações sociais e costumeiras, onde se descobrem atalhos. Aceitar como dignas de interesse, de análise e de registro aquelas práticas ordinárias consideradas insignificantes. Aprender a olhar esses modos de fazer, fugidios e modestos, que muitas vezes são o único lugar da inventividade possível do sujeito: invenções precárias sem nada capaz de consolidá-las, sem língua que possa articulá-las, sem reconhecimento para enaltecê-las; biscates sujeitos aos pesos dos constrangimentos econômicos, inscritos na rede das determinações concretas.

No imaginário popular, a cozinha concentra esse lugar de encontros, de experiências, memórias infantis de sabores, conversas valorosas...Eis que este espaço, nesses esquisitos tempos de pandemia, tornou-se para mim, sobrevivência, não diferentemente da protagonista dessa pesquisa, ao subir o Alto da Sé a fim de vender suas tapiocas. Quitutes como feijoadas, escondidinhos, baião de dois, tortas e afins passaram a complementar minha renda familiar, já que em um processo enviesado para obtenção da Bolsa Capes, ou melhor, a mudança inexplicável no edital depois de todo o processo aprovado em 2020 "me pegou de calças curtas" e me pus a questionar se conseguiria continuar o doutoramento, considerando o que ganho com as 20 horas/aula semanais como professora da rede estadual de São Paulo. Entre a cruz e a caldeira, pensava em como dar continuidade aos estudos, pois estes exigem do pesquisador infindáveis horas de leitura, escrita, participação nas disciplinas necessárias, produções textuais...comercializar pratos e quentinhas foi a maneira encontrada.

É a partir de situações como essas que colocamos em xeque o que realmente prezamos. Então, mais uma vez, estar entre tachos e panelas pareceu-me alternativa para continuar ambas as atividades. Cozinhar sempre me foi algo prazeroso e artístico: misturar temperos, experimentar sabores, modificar alimentos quimicamente para mim tem cheiro de infância. Brincar de cozinhar (de verdade!), sempre foi uma de minhas brincadeiras favoritas. O fogareiro de tijolo e latinhas de conservas retiradas pelas redondezas me serviam como proposta. No terreiro de chão batido, entre gravetos e papéis, acendia o fogo, preparava sementes, arroz, verduras e chás que eu mesma colhia.

Desde cedo, acompanhei meus pais na busca de legumes, ervas, frutas e sementes por entre os matos perto de onde morávamos. Cresci sabendo distinguir tipos de plantas, folhas, frutas; vendo meu pai acender a brasa e preparar batata doce, milho, mandioca e outros alimentos, enquanto permanecia de cócoras e tomava os seus goles de cachaça; como ressalta Luce Giard (1996, pg. 218), em cada contexto "[...] cozinhar é o suporte de uma prática elementar, humilde, obstinada, repetida no tempo e no espaço, com raízes na urdidura das relações com os outros e consigo mesmo [...]"

Atualmente, compreendo os costumes de meus pais como aproximação de sua terra natal, bem como o conhecimento de temperos, verduras, hortaliças, chás e remédios naturais advindos de seus ancestrais. O aumento do volume do rádio ao ouvir Gilberto Gil, Luiz Gonzaga, Elba Ramalho dentre

outras referências musicais nordestinas, enquanto nos contavam peripécias de infância e a dificuldade da vida assolada pela fome.

A proximidade com a batida dos tambores se deu por volta de meus 12 anos, ao começarmos a frequentar um centro de umbanda. Foi nesse período que comecei a despertar para outros aspectos de minha ancestralidade como as relações étnico-raciais e intolerância religiosa, ao mesmo tempo em que despertava para as artes e, com coragem, pedi uma bolsa de estudos em uma Escola de Dança. Mesmo muito pobre, as artes do corpo sempre movimentaram meus desejos e intuítos artísticos. Ainda distante das danças de manifestações populares, sentia que as danças eruditas como o balé não correspondiam às minhas expectativas corporais, mas possibilitaram-me traçar passos em conhecimentos e envolvimento outros. Percepções diferentes tive ao contato com o Coco de Roda quando este entrou em minha vida por outras vias, já na fase adulta, aos 25 anos, ao me mudar para São Paulo em busca de melhores condições de trabalho e possibilidades artísticas como bailarina profissional.

No entanto, minha realidade social novamente me tirou dos trilhos, ao perceber o investimento financeiro e de tempo, as oito horas diárias de dedicação exigidas para formação profissional em dança eram incompatíveis com meu salário de recepcionista. Diante disso, decidi participar das aulas de Dança Afro no SESC Pompéia, cujo preço acessível me possibilitaria continuar com as prazerosas atividades corporais e, já na primeira aula, fui convidada a participar do grupo de danças afro brasileiras dirigido pelo mesmo professor e alfaias, ganzás e pandeiros passaram a marcar o compasso de meu bailado de corpo negro.

Diante disso, a cultura popular passou a pulsar consideravelmente em mim, aliada às experiências afro religiosas que tive na umbanda na passagem da adolescência até a juventude, mas foi no mestrado que floresceu a vontade de, além de ser brincante do coco, voltar-me a estudos mais apurados sobre esta tradição, conhecia um cadinho deles ao estudar sobre as *Missões de Pesquisas Folclóricas* de Mario de Andrade na licenciatura.

Embrenhei-me em pesquisas sobre os cocos, grupos e repertórios até esbarrar em D. Selma do Coco. Instantaneamente passei da curiosidade à admiração, contaminada pela alegria da artista pernambucana e a relação rítmica dos corpos dançantes de suas netas que, enquanto faziam *backing vocal*, tocavam ganzás, pandeiros e alfaias. Vislumbrei tomar esse envolvimento, com a cultura popular como resistência e há 05 anos instituí, em Itapetininga, cidade onde moro, o grupo *Corpos Brincantes* do qual sou diretora e coreógrafa de danças tribais africanas, afro-religiosas como os afoxés e interpretações de danças de manifestações populares.

Então, outro modo pelo qual tenho buscado ser, em corpo e história, parte dessa resistência, foi buscar um doutoramento que me possibilitasse não adentrar sozinha em espaços de saberes acadêmicos legitimados, mas trazer comigo Selma Ferreira da Silva, a rainha do coco olindense e, a partir de suas memórias e histórias, conectarmo-nos com histórias outras, como as das mulheres

ganhadeiras, vendeiras e quituteiras do Recife, bem como Olinda, mestres, mestras e brincantes pela historiografia encarnada em História, Memória, Tradição e Legado.

Certamente não fui a menina e nem sou a única mulher preta a carregar marcas do passado, portanto, para mim, finalizar esse doutoramento é representatividade e afirmação a todas as mulheres pretas desse país. Nos próximos capítulos apresento a caminha pelas trajetórias de D. Selma, posteriormente como se consagrou em Olinda como rainha do coco, bem como o percurso histórico, considerando a tradição, ancestralidade e a resistência religiosa por um primas da historiografia social. Convido-os a leitura dessa história, cheia de encato, possibilidades e transgressões sociais.

## 1. DO TABULEIRO AO PANDEIRO

### 1.1 O POTENCIAL DA TRADIÇÃO DAS PRETAS GANHADEIRAS, VENDEIRAS, QUITANDEIRAS E O MUNDO DO TRABALHO DE D. SELMA DO COCO

Esta pesquisa caminha pelas trajetórias de D. Selma, cujos nós se entrelaçam entre passado e presente, buscando, para além de questões biográficas, compreender dentro de um espaço-tempo ampliado, relações entre a arte, cultura, trabalho, educação e vida, tangenciais para sua afirmação como artista popular. Popular, não só no sentido dicotômico de cultura, mas como artista do povo, cujos processos artísticos estão intimamente ligados a seu cotidiano, trabalho, a sua comunidade e ancestralidade.

Assim, o presente capítulo volta-se ao potencial da tradição das pretas ganhadeiras, vendeiras, quitadeiras e ao mundo do trabalho de D. Selma do Coco como tapioqueira, considerando, como se refere Certeau em *A invenção do cotidiano* (1994, p. 35), “[...] o caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou ziguezagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo [...]”. A historiografia dentro de seus contextos corrobora para o olhar acurado sobre o sujeito que pretendemos pesquisar. A curiosidade sobre as “vidas” de D. Selma Ferreira nos fez navegar por outros mares já antes navegados. Vitória de Santo Antão, Recife e Olinda como lócus vivenciais da cantora popular são tomados aqui como territórios relevantes para a pesquisa etnográfica, cujo fio condutor é a história da artista popular pernambucana (1925-2015), partindo de suas trajetórias para explorar diferentes contextos, como o potencial educativo do legado e da tradição na constituição de uma cultura popular de matriz africana e ameríndia, como o Coco de Roda, bem como suas dimensões de gênero, relacionando o mundo do trabalho e o protagonismo das mulheres como mestras de uma cultura popular.

Objetivamos a compreensão do cotidiano de D. Selma e seu mundo de trabalho, conectando passado e presente na constituição de uma cultura popular que tem por constituição a matriz africana e a dimensão de gênero: mulheres africanas afrodescendentes como protagonistas na construção de uma cultura popular. Aqui a dimensão de classe é diferencial ao questionarmos a ideia de cultura popular folclorizada e idealizada por muitos, como junção das culturas luso-afro-ameríndias; raças, portanto, democrática e harmoniosa. Não, longe disso!

Partindo do vasto universo dos tabuleiros, quitutes e quitandas, legado cultural deixado pela população feminina africana que por aqui desembarcou, defendemos que a escravidão e as relações estruturalmente racistas estabelecidas na construção da sociedade capitalista do pós-abolição produzem um recorte relevante na definição do que é cultura popular, o popular como classe e suas relações de poder e resistência. Páginas como *Donas, pretas livres e escravas em Luanda (Séc. XIX)* (2018)<sup>2</sup>, possibilitaram temporizar o espaço das vendas, das pretas de ganho, dos tabuleiros, quitandas e quitutes ainda muito presentes em nossa sociedade contemporânea, como costumes, culturas,

---

<sup>2</sup> OLIVEIRA, Vanessa dos S. *Donas, pretas livres e escravas em Luanda (Séc. XIX)*, 2018. . *Estudos Ibero-Americanos*, 44(3), 447-456. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2018.3.29583>.



relações sociais e estratificação social. Obviamente que, ao perpassar conexões entre tachos, panelas, quituteiras e vendeiras nos séculos XVII, XVIII e XIX, embora dialoguem entre si e tenham fios de continuidade, cada período tem sua especificidade.

Assim como há singularidades nos longos anos vividos por Selma Ferreira (1925- 2015), apostamos que há fios que entrelaçam sua ocupação como tapioqueira do Alto da Sé, aos 30 anos, após a viuvez e as mulheres africanas e afrodescendentes que mercadejavam seus quitutes nos cenários da sociedade escravista. Por que Selma escolheu ser ambulante? Seria o ofício de tapioqueira resistência a espaços de trabalho assalariado disponíveis para mulheres negras pobres como o serviço doméstico? Seria o desejo da liberdade em controlar seu próprio tempo? Vestígios de uma tradição oral, legado cultural, ancestralidade?

[...] Eu era tapioqueira do Alto da Sé, aí eu passei muitos anos, uns 10... 12 anos vendendo tapioca, queijinho, espetinho, às vezes uma cervejinha, essas coisinhas, num sabe? Aí eu tinha o meu tabuleiro... Tinha alguma coisa assim... Aí o pessoal ia, comprava de mim e eu vendia. Aí o pessoal bebia, se não queria beber, eu dizia: “ceis num querem, então eu bebo para esquentar a ideia...”. Aí fui embora... Aí chegavam os artistas e o pessoal e dizia: “sei que tu canta muito, cê é artista! Canta um negócio aí pra eu ouvir!”. Aí eu começava a cantar Coco [...].<sup>3</sup>

Talvez intimamente soubesse que, para poder executar a sua música e participar de sua cultura, teria de ter flexibilidade. Tempo é liberdade no mundo capitalista. Isso ficou claro nas pesquisas de campo, cujas entrevistas acentuam esse espaço de liberdade que o Coco lhe proporcionava, pois, mesmo com imposições públicas (devido ao barulho) e as financeiras (as vendas de tapioca), a coquista de Santo Antão arrumou um jeito de unir seus interesses. *Em Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial* (1998), ao pesquisar sobre as relações de trabalho na Revolução Industrial Inglesa, durante o século XVIII, E. P. Thompson<sup>4</sup> situa a construção histórica e cultural do tempo em diferentes contextos. Contrasta a percepção de tempo “mercado no relógio” comum às sociedades ocidentais modernas e a percepção deste em outras formações sociais, como na Europa pré-industrial ou comunidades tradicionais, onde vigorava a orientação pelas tarefas, na qual o camponês ou trabalhador cuida daquilo que é necessário a si e à sua comunidade, com pouca ou nula separação entre o trabalho e a vida, vez que as relações sociais e o trabalho se misturam, como é o caso de D. Selma, na Olinda da segunda metade do século XX.

Pierre Bourdieu investigou mais detalhadamente as atitudes dos camponeses cabilas (na Argélia) com relação ao tempo em anos recentes: “Uma atitude de submissão e de indiferença imperturbável em relação à passagem do tempo, que ninguém sonha em controlar, empregar ou poupar... A pressa é vista como uma falta de compostura combinada com ambição diabólica”. O relógio é, às vezes conhecido como “a oficina do diabo”; não há

<sup>3</sup> **SAMBAS E DISSEMBAS** - produzido pelo projeto Samba Sampa, contempla uma série de entrevistas com músicos, poetas, artistas populares, pesquisadores e os griots da cultura afro-brasileira. Homenagem a D. Selma do Coco (In memoriam). Produção de Maitê Freitas. 4”33”. Maio/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UGoWGIzqWfK>

<sup>4</sup> Ver THOMPSON, E.P. *Costumes em comum*, 1998, 267-304.

horas precisas de refeições; “a noção de um compromisso com hora marcada é desconhecida; eles apenas combinam de se encontrar ‘no próximo mercado’” [...]. (THOMPSON, 1998, p. 270)

As permanências e resistências ao tempo do relógio, do trabalho disciplinado, da mercadoria podem ser também correlacionados à forma em que vivia e se relacionava a tapioqueira/conquista. O Istmo de Recife e Olinda, estreito caminho de terra entre o Rio Beberibe e o mar, até o começo do século XX, conectou por terra essas duas cidades, por isso foi ao longo do tempo, lugar de intensas práticas sociais, organizando em seu entorno comunidades de pescadores e agricultores. Mesmo não indiferentes às mudanças estruturais, políticas e sociais que ocorreram no país, desde fins do século XIX orientadas por processos de urbanização, industrialização e massificação, em Olinda, bairros como o do Amaro, considerado berço do Coco de Roda daquela região e antiga comunidade de pescadores, conservam outro ritmo de vida. Lá, entre becos, como o do Pneu, rodas de Coco giram dia e noite, noite e dia e se intensificam em época de carnaval e folguedos juninos.

Sem dúvida, esse descaso pelo tempo do relógio só é possível em numa comunidade de pequenos agricultores e pescadores, cuja estrutura de mercado e administração é mínima, e na qual as tarefas diárias que podem variar da pesca ao plantio, construção de casas, remendo das redes, feitura dos telhados, de um berço ou de um caixão) parecem se desenrolar, pela lógica da necessidade, diante dos olhos do pequeno lavrador [...]. (THOMPSON, 1998, p. 271)

Essa breve passagem pelos escritos de Thompson ao se referir às pesquisas de Synge, conduziu-nos a pensar neste “espaço de liberdade” que o tabuleiro se tornou à nossa protagonista, partindo da compreensão que as relações com o tempo são condicionadas e condicionantes aos diferentes modos de produção e relações de trabalho. Quando o tempo foi transformado em mercadoria e a orientação pelas tarefas deu lugar ao trabalho de horário marcado, o empregador passou a ser dono de parte do tempo do empregado, impondo a ele uma disciplina para que não o desperdiçasse. Provavelmente, “desperdício de tempo” não era preocupação de D. Selma, pois sendo o Alto da Sé espaço turístico, viu ali possibilidades de ganhar trocados entre tachos, tapiocas, cantorias e tropés.<sup>5</sup>

Eu vendia tapioca. Eu vendia Pitú, vendia queijinho... Quando o freguês não queria, né? Eu ia lá e táááá, bebia Depois comecei chamar um sobrinho meu, uma neta e a gente cantava na frente de casa. Aí ia chegando um... chegando outro e fizeram aquela frequência medonha de gente e nisso eu comecei até na data de hoje [...].<sup>6</sup>

Atualmente, trinta e quatro barracas de tapioca garantem a sustentabilidade de diversas famílias olindenses, agora com o tempo de trabalho demarcado. Dificilmente, quem viaja ao nordeste brasileiro deixa de notar tapioqueiras em mercados, feiras, principais ruas e pontos turísticos. No entanto, as do

<sup>5</sup> Sapateado característico do Coco de Roda em tempo ternário.

<sup>6</sup> Entrevista cedida ao Diário de Pernambuco TV. Reportagem: Lenne Ferreira, em jul./2014. 4”39’. Disponível em: [https://youtu.be/uPSSxn\\_fcZy](https://youtu.be/uPSSxn_fcZy)

Alto da Sé, em Olinda, mereceram o reconhecimento de serem consideradas Patrimônio Histórico Imaterial Brasileiro, já que, por lá, o consumo da farinha do beiju e da tapioca ocorre desde o século XVI. Hoje, em um espaço com barracas padronizadas, encontramos vendedoras mulheres, em maioria, disputando entre si, pelo ornamento da barraca e variedade de quitutes que oferecem (não são apenas tapiocas), turistas que vêm e vão entre os cheiros dos tachos e convites: *Oh, meu lindo, minha linda, vai uma tapioca saborosa de...?* - completam com seus nomes ou alcunhas.

O processo chamado de “revitalização” da feirinha de artesanato e padronização das barracas de tapioqueiras que ocorreu a partir de 2018 ganhou uma série de registros na imprensa. Entre eles, um nos atraiu a atenção quanto à chamada preconceituosa da redação de um jornalista da mídia Observatório de Olinda, em 9 de fevereiro de 2018, com o título *Acabou a “favelinha”: tapioqueiras do Alto da Sé recebem novas barracas*. O jornal afirma:

Após décadas trabalhando de forma improvisada em barracas sem a menor condição de higiene, as tapioqueiras do Alto da Sé finalmente estão sendo contempladas com uma estrutura digna do trabalho que elas realizam. É impressionante como uma ação tão simples levou tanto tempo para ser concretizada, considerando a importância que as tapioqueiras têm para a imagem da cidade e o fato de estarem no principal ponto turístico de Olinda. [...]

Uma excelente iniciativa. A “favelinha” que existia no Alto da Sé era uma vergonha para todos os olindenses e um péssimo cartão de visitas para a cidade. Agora é manter as novas barracas e trocá-las, no máximo, a cada dois anos.<sup>7</sup>

Não é o intuito, aqui, pôr em pauta as melhorias provenientes da parceria público-privada entre a Secretaria de Turismo, Desenvolvimento Econômico e Tecnologia de Olinda e a empresa Três Corações; mas façamos uma análise do tom pejorativo no discurso do jornalista. Quanto à afirmação de que “Após décadas trabalhando de forma improvisada em barracas sem a menor condição de higiene, as tapioqueiras do Alto da Sé finalmente estão sendo contempladas com uma estrutura digna do trabalho que elas realizam. [...]” vejamos algumas considerações de Luce Giard em seu capítulo *O Prato do Dia*<sup>8</sup>, sobre a definição do “sujo”.

A propósito das sociedades primitivas, Mary Douglas se interrogava sobre a definição “do sujo”, “uma ideia relativa”, elemento de um sistema simbólico pelo qual a cultura ordena o mundo sensível, classifica e organiza a matéria, se bem que, dissimulada sob essa obsessão de evitar a sujeira, de cumprir os ritos sagrados da purificação, “a reflexão sobre sujidade implica a reflexão sobre a relação da ordem com a desordem, do ser com o não ser, da forma com a falta de forma, da vida com a morte”. Pode-se transferir esta observação à questão da nutrição, mas sem deixar de reconhecer no tecido desta estruturação simbólica o papel de alguns parâmetros a uma determinada história e geografia. (GIARD, 1996, p. 235)

Podemos inferir, aqui, algumas balizas possíveis da concepção de mundo que informa a matéria. Uma delas é a visão depreciativa quanto às formas de ocupação habitacional e profissional

<sup>7</sup> Observatório de Olinda. (PE) [on-line]. Artigo de Opinião. Pedro Tinoco. *Acabou a “favelinha”: tapioqueiras do Alto da Sé recebem novas barracas*, publicado em 09 de fevereiro de 2018

<sup>8</sup> GIARD, Luce. In. CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Vozes. Petrópolis, RJ, 1996.

das classes populares, que estariam em desacordo com os parâmetros de higiene e de segurança necessários para agradar aos turistas diante de um processo de patrimonialização imbricado em interesses mercadológicos. Há de se pensar no poder do capital de transformar em mercadoria uma tradição, tal como ocorreu com o samba, a caipirinha, o carnaval, já que categorizar a cultura popular dentro de um mesmo “made in Brazil” é mais vantajoso e lucrativo. “[...] A “favelinha” que existia no Alto da Sé era uma vergonha para todos os olindenses e um péssimo cartão de visitas para a cidade [...]”. Nesse ponto, a ideia comparativa do jornalista à favelinha remeteu-nos aos contextos apresentados por Chalhoub em seu livro *Cidade Febril* (1996).

Em seus estudos, o autor reconstrói experiências de negros, escravos, libertos e livres em cortiços cariocas do Rio de Janeiro, no século XIX, período marcado por muitos conflitos sociais e políticos quanto à higienização da cidade sugerida por médicos sanitaristas. Esses, além de preconizarem a vacinação antivariólica, defendiam a extinção daquelas formas de habitação popular como solução para problemas de saúde pública, como as epidemias de febre amarela. Não pretendemos nos alongar nos esclarecedores estudos e reflexões teóricas do autor, para que o leitor não se distancie de nosso eixo argumental, no entanto, cabe-nos perpassar pontos significativos para a defesa quanto aos modos de vida das classes populares e a influência da dimensão da modernização do espaço das tapioqueiras para atender, em termos, aos interesses empresariais: servir a turistas que vão consumir cultura e não vivenciá-la.

Ao inter-relacionarmos a visão higienista do citado jornalista à compreensão do processo de reformas urbanas apresentadas por Chalhoub<sup>9</sup>, há pontos semelhantes entre as concepções daquele primeiro e o posicionamento da elite carioca do século XIX, quando a febre amarela se converteu em um problema de saúde pública ao vitimar, predominantemente, os imigrantes. A aristocracia formada por tais higienistas, fazendeiros de café e altos funcionários do Império defendia a urgência de combater a febre amarela e assim possibilitar a imigração europeia para o Brasil, essencial à realização do progresso e da civilização, posto que, em 1870, a doença tinha se tornado epidemia.

Diversas alegações incidiam sobre as classes populares, dentre elas, a de que tais habitações coletivas eram focos de irradiação das pestilências, locais de promiscuidade e de propagação de vícios, portanto, representavam perigos à ordem pública. Todavia, olhemos as entrelinhas apresentadas por Chalhoub quanto ao jogo conflituoso que há nas relações políticas, sociais e culturais para reforçar os contextos a que queremos chegar. No caso do Rio de Janeiro, a reforma urbana era entrecortada por interesses empresariais ansiosos por se aproveitarem das novas oportunidades de investimento; o surgimento de uma ideologia higienizadora associada à ideia de desenvolvimento urbano favorecia a defesa dos médicos higienistas, cujas prioridades recaíam no combate aos cortiços, diante das práticas populares vacinofóbicas, articulado à política de embranquecimento, ou seja,

---

<sup>9</sup> Ver CHALHOUB. Sidney. *Cidade febril - cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

[...] “depurar as veias da mestiçagem primitiva”, e isto significava adotar medidas para viabilizar a entrada maciça de imigrantes europeus no país. Uma das medidas necessárias seria a melhoria das condições de salubridade pública, com ênfase no combate a doenças que, como a febre amarela, ameaçavam principalmente os imigrantes. Nesse sentido, a moderna prática da “gestão científica” da cidade escolhia cuidadosamente seus beneficiários – isto é, tomava suas decisões políticas – e entendia que o saneamento e as transformações urbanas não precisavam ter grandes compromissos com a melhoria das condições de vida de uma massa enorme de pessoas – os negros, esses suspeitos preferenciais, membros por excelência das “classes perigosas”. (CHALHOUB, 1996, p. 57-58)

Os estudos de Chalhoulb contribuem, historicamente, para a compreensão do cotidiano das tapioqueiras do Alto da Sé, porque, do mesmo modo, houve resistência a imposições, inclusive à desocupação do espaço. Como nos apresenta o autor, há o outro lado dessa trama a partir de experiências e estratégias de resistência dos populares, já que sobre eles, negros em particular, recaía com maior ênfase o ônus desse processo. Veremos abaixo algumas relações históricas quanto ao universo das negras vendeiras no Recife que nos apontam semelhanças. Deste modo, “a favelinha” apontada pelo redator da notícia, evidencia a relação mercadológica, pois, tendo o Alto da Sé status de cartão postal, seria melhor, talvez, que as tapioqueiras não existissem ou migrassem para outros pontos, mas elas resistem a séculos.

Logo, nossa análise é a de que a ideia de “limpeza/sujidade” atribuída às classes populares entranha-se em seu discurso, mas podemos, por outro lado, ver a revitalização como resultado de um processo de resistência: já que elas não saíram, organizaram-se. A (ATAAA) - Associação das Tapioqueiras e Artesões<sup>10</sup> de Arte e Artesanato do Alto da Sé e de Olinda Geral mantém a organização do espaço, mas, de acordo com algumas entrevistadas, pouco se reverte às quituteiras. Porém, há de se pensar que essa a tradição secular manteve-se entre essas mulheres tapioqueiras da Sé, mesmo com baixíssimos recursos, local de trabalho improvisado e proibições. Logo, o mérito pelo reconhecimento como patrimônio, sem dúvida, é todo delas/deles, não do poder público, tampouco da simples benfeitora do setor privado.

---

<sup>10</sup> Consideramos a grafia original do registro da Associação



## ACABOU A "FAVELINHA": TAPIOQUEIRAS DO ALTO DA SÉ RECEBEM NOVAS BARRACAS

Fig. 03 – Tapioqueiras. Alto da Sé – Olinda.

Fonte: Observatório de Olinda. <https://observatoriodeolinda>

De acordo com a Associação das tapioqueiras e artesãos, conhecidas mundialmente, as tapiocas olindenses atraem pessoas de diversos lugares, principalmente da França, Itália, Inglaterra e Alemanha, além de toda a Grande Recife e território nacional. De importância histórica, a venda de tapioca fomenta o turismo do sítio histórico. Tombada como Patrimônio Imaterial e Referência Cultural da Cidade pelo Conselho de Preservação do Sítio Histórico dia 22 de agosto de 2006, como menção cultural da cidade, a iguaria de herança indígena tão famosa na região, garante a sustentabilidade de dezenas de famílias. A tapioca recheada com coco do Alto da Sé ganhou o título de melhor tapioca do Brasil pela Revista Veja, em 2008, de acordo com uma enquete realizada pelo site "Veja São Paulo" da editora Abril. com. Entre as oito cidades mais votadas pelos jurados e ouvintes da CBN Brasil, no resultado final, a Tapioca do Alto da Sé foi eleita a melhor, garantindo o primeiro lugar por seis anos consecutivos.

Conforme pesquisa de Luiz Carlos Miranda e Sheila Kataoka e Josenildo dos Santos da *Mesopotâmia às tapioqueiras de Olinda - O pensamento contábil se revela* (2011), o consumo da farinha, do beiju e da tapioca ocorre desde o século XVI, quando o colonizador português criou a casa de farinha, o que possibilitou o aperfeiçoamento do beiju indígena. Todavia, segundo informações da Secretaria de Patrimônio, Ciência, Cultura e Turismo da Prefeitura Municipal de Olinda, passou a ser comercializada na década de 70, quando uma senhora conhecida como Dona Conceição passou a vender tapiocas como forma de sobrevivência<sup>11</sup>. O papel da Associação é organizar a produção e

<sup>11</sup> MIRANDA, L. C., Kataoka, S. S., dos Santos, J., & Silveira, G. M. da C. (2011). Da mesopotâmia às Tapioqueiras de Olinda o pensamento contábil se revela. *Revista De Educação E Pesquisa Em Contabilidade (REPeC)*, 5(3). <https://doi.org/10.17524/repec.v5i3.159>

comercialização das tapiocas, como tabelamento dos preços, por exemplo, elaborados e repassados em reunião com os sócios - trabalhadores cadastrados. Embora associados, o aspecto do trabalho é informal e a concorrência entre as tapioqueiras estabelece-se pelo sabor do produto oferecido e o marketing desenvolvido por cada uma. Dentre as atividades desenvolvidas pela ATAAA, encontramos parcerias com Sebrae para cursos e treinamentos, tais como: manipulação e higienização de alimentos, atendimento a clientes, noções básicas de turismo, empreendedorismo e noções básicas sobre a história de Olinda.

A forma original de preparo, o legado do quitute perpassado por gerações conservou, com muita resistência, seus tabuleiros e fogareiros de carvão improvisados por décadas. Se considerarmos que a revitalização foi finalizada em 2018, a tradição turística de subir a ladeira da Misericórdia e chegar ao Alto de Sé para saborear a tapioca “pelo sim ou pelo não”, nunca deixou de ser apreciada. Parece-nos que, mesmo sendo pejorativamente denominado como “favelinha”, o espaço demarcado pelas tapioqueiras do Alto da Sé sempre foi atraente aos turistas, caso contrário, não teriam garantido o título de melhor tapioca do Brasil em 2006.

Como diz Certeau (1996), essas mulheres encontraram outras formas de ressignificar suas práticas. Ao defendermos que a cultura é viva e dinâmica, pensar em melhores condições às quituteiras é, sem dúvida, acompanhar esse movimento, mas certos ares preconceituosos quanto à tradição do tabuleiro e à vendagem de comidas nas ruas em um espaço no qual secularmente eles se perpetuam, como o Alto da Sé, a nós reforça relações entre perseguição e resistência dos claros indícios dos legados culturais de mulheres africanas e afrodescendentes escravizadas, livres ou forras. Talvez a própria herança africana seja motivo para, até hoje, o ofício de tapiqueira não ser bem visto. Em pesquisa de campo, a maioria das entrevistadas relatam os estigmas reservados a elas. Depoimentos em vídeos, disponíveis na internet e trabalhos acadêmicos como o de Eliane M. Nascimento *Olinda: uma leitura histórica e psicanalítica da memória sobre a cidade* (2008)<sup>12</sup> reforçam nossas percepções.

Comecei a trabalhar como costureira, quando tinha vinte anos. Depois trabalhei uns quinze no atelier de Perolina, famosa costureira da Rua Treze de Maio, fazia de tudo - vestido de noiva, roupas diversas. Aí, um dia, um amigo me disse: “tu tens vergonha de fazer tapioca?” aí eu disse: “tenho não”, “então eu vou lhe dar o meu lugar”. Isto foi em 1972. Porque antes muita gente tinha vergonha de ser tapiqueira, censurava, achava que era humilhante. Hoje em dia não, já tem 34 tapioqueiras trabalhando no Alto da Sé. (NASCIMENTO, 2008, p. 309)

D. Zeinha ressalta, saudosa, sobre a “Feirinha das Tapioqueiras”, iniciada entre as décadas de 1960/1970. Segundo ela, evento muito procurado pelos moradores e turistas que se reuniam em torno à feira de comidas típicas e lojas de artesanato.

<sup>12</sup> NASCIMENTO, Eliane Maria Vasconcelos do. *Olinda: uma leitura histórica e psicanalítica da memória sobre a cidade*. Tese de doutorado, 2008, UFBA.

Do começo até agora foi bom o trabalho de tapioqueira, fiz muito conhecimento. Fiquei muito conhecida, já me chamaram para fazer filmagem. Eu não posso estar em lugar nenhum escondida, todo mundo me conhece. O movimento já foi melhor, de 1976 a 1980. Antigamente podia subir ônibus até a Sé e hoje não sobe mais. Era outro tipo de pessoas de elite que vinha. Não ia pobre, e eu dizia: pobre lá em cima só as tapioqueiras! Vinha gente de Boa Viagem, Recife, Jardim Atlântico. Muita gente bonita, paquerando, arranjando namorada, tocando violão, fazendo bilhete e mandando a gente entregar, era muito divertido. Agora não é mais, diminuiu muito o movimento, porque se misturou. Começou com negócio de droga, ficou uma fama muito feia, de violência; mas dia de domingo ficou um pouquinho pesado, depois das 19 horas. O policiamento é bem ostensivo e já tem posto policial lá; na época. (NASCIMENTO, 2008, p. 310)

Eis aí uma das relevâncias da historiografia: entrecruzar História e histórias. Mario Sette, em *Arruar: história pitoresca do Recife antigo*, 2018, com seu requintado gosto pela escrita regional, aponta-nos indícios desses maldizeres pela ocupação de tapioqueira, advinda das ganhadeiras, mulheres da rua, durante a escravidão urbana.

[...] Cadeirinhas de arruar... Que poemas me inspirastes! Que de ansiedades e esperanças provocastes! Quantos homens ficaram horas, ao sol e ou à chuva, esperando uma dessas balouçantes caixinhas de luxo, por se aninhar nela sinhazinha que ia pedir a benção à madrinha, escoltada pelo pai, a cavalo, de chapéu alto e rebenque em punho! Às vezes as cadeirinhas tomavam estradas, viajavam. A Caminho do Mondego, Estrada dos Apipucos, Caminho de Olinda. Ia-se passar a Festa ou pagar promessa na Sé. Na reclusão feminina dos tempos, a cadeirinha possibilitava uma rápida visão da rua, a surpresa de um quadro maldoso, a acolhida de um olhar ousado, a observação estranha de um outro bairro. Cadeirinhas de arruar... Seu nome resumia uma finalidade ampla, saborosa, tinha saibo de coisa proibida e de má fama. Moleque de rua... Povo da rua... Mulher de rua... Bolo de rua... Namoro de porta de rua... Mas arruar era tão gostoso! E a cadeirinha proporcionava esse gozo, com uma espécie de poder isolador, vendo-se tudo em perigo de contágio. Vendo-se, ouvindo-se e sentindo-se. Camarim ambulante para se apreciarem as cenas constantes e variadas dessa peça social que as ruas oferecem a todo instante. (SETTE, 2018, p. 20)

Carregadas por escravizados, passear em uma delas pressupunha certo padrão econômico. Era preciso dispor do número necessário de escravos para a tarefa, pelo menos dois, ou réis que pagassem os ganhadores. Na literatura brasileira, encontramos várias menções às tão pomposas cadeirinhas como em *As Minas de Prata de José de Alencar: O moço ia replicar, quando uma cadeirinha de cúpula dourada, que vinha das bandas do Terreiro do Colégio, carregada por dois negros vestidos à mourisca, com aljubas de lã escarlate, excitou vivamente sua atenção.*<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Um dos mais longos romances de José de Alencar. *As Minas de prata: romance* (Volume 1) escrito entre 1862 e 1866. Original de 1865 disponível em *Brasiliana USP – Brasiliana Digital*, 1865, p. 16 <https://web.archive.org/web/20150613200223/http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/00>



Fig. 4 – Cadeira de Arruar do Recife.



Fonte: Acervo IAHGP – Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano.

Mario Sette (2018) destaca, em vários capítulos, que as relações das senhoras brancas e negras era como água e óleo. A clausura era tanta que, sendo dama decente que até o fim do XIX e início do século XX, não saíam para nada, nem acompanhadas pelos maridos, portanto, dependiam de ambulantes de vendas porta em porta, bem como dos negros e negras de ganho para algum serviço ou mercadoria, além de enviar as negras da casa para compras externas, conforme nos apresenta Bruno José R. Durães em *Trabalhadores de rua de Salvador: precários nos cantos do século XIX para os encantos e desencantos do século XXI*, 2006, p. 77)<sup>14</sup>

Inicialmente, ganhador representava apenas os carregadores (homens), mas ao longo do século XIX, principalmente a partir de 1870, com o declínio da economia açucareira, bem como, o declínio do tráfico de africanos para o Brasil, amplia-se a denominação de ganhador, que passa a incorporar também profissionais especializados, como pedreiro, marceneiro, ferreiro, padeiro, carpina (carpinteiro), entre outros, e a incorporar mulheres, as ganhadeiras. Estas não como carregadoras, mas normalmente como vendedoras das mais diversas iguarias de origem africana. Isso termina por dar uma dimensão como ampliada aos cantos, que passam a

<sup>14</sup> DURÃES, Bruno José Rodrigues. *Trabalhadores de rua de Salvador: precários nos cantos do século XIX para os encantos e desencantos do século XXI* 2006. 230f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2006.

funcionar como uma espécie de agência de trabalho, de concentração de vários tipos de atividade ou qualquer trabalho.

Enquanto as mulheres brancas saíam às ruas dentro de suas cadeirinhas de arruar e liteiras, protegidas por cortinas e janelas, as negras ocupavam diversificados espaços para a realização de suas ocupações, acentuando a disparidade entre elas. Até porque, às sinhás cabia dar as ordens, enquanto as negras executavam o trabalho, a não ser que, por algum motivo, fosse necessário equilibrar o orçamento familiar, aí produziam bordados, costuras e alguns quitutes, em especial doces, comercializados nas ruas pelas escravas ganhadeiras. A resistência estava em conhecer a cidade, lugares estratégicos e pessoas, como se refere Chaloulb (1990, p. 180), muitos “deles souberam tirar proveito das possibilidades de ganhos econômicos no meio urbano e tiveram a experiência marcante de conseguir comprar sua liberdade por meio do trabalho árduo e da ajuda de familiares e amigos”. Perambulavam por ruas, praças, avenidas e tinham um espaço ampliado de convivência com ganhadores e outras personagens cidadinas.

Como seus tabuleiros, gamelas e cestas habilmente equilibradas, a agitação frequente de negras e mestiças desagradava a elite branca que logo articulava perseguições e repressões com as autoridades da época. Espalhadas por toda a cidade, não só comercializavam, como propalavam ideias, conseqüentemente, envolviam-se em conflitos de rua em maioria ocasionados pela tentativa de enquadrá-las em um ordenamento de trabalho compatível com a transformações sociais da época, tais como a urbanização e higienização dos centros urbanos. O ponto central defendido pela municipalidade para reprimir o comércio ambulante passou a ser a visão que esse tipo de atividade chocava-se com os padrões de “beleza e civilização” urbana, podemos inferir aqui: certa semelhança com a revitalização do espaço das tapioqueira, antes definido como “favelinha”, seria mera coincidência? Certamente não! Ao mesmo modo de suas ancestrais, suas relações com a cidade como local de trabalho são compostas por atravessamentos, resistências e repressões, como veremos logo mais, em suas falas. A partir de um discurso civilizador, racista e higienista, a rua era o lugar a coibir os diversos modos de fazer e de viver desses sujeitos tidos como não civilizados, vistos e descritos como perigosos. Embora fosse a rua essencial para a prática de trabalho por propiciar liberdade, subsídios para sobrevivência, independência, redes de solidariedade, manutenção da identidade e cultura, lugar de festa, revoltas e resistências, disputas, tensionamentos, opressão; o termo cotidiano às cativas era um tanto desafiador.

As vendeiras simbolizavam o mundo da rua, e os moradores das “casas honestas”, em geral, chamavam nos jornais para que elas fossem retiradas das imediações de suas honradas famílias. A identidade de mulher vendeira, negra ou mestiça, barulhenta, sexualmente sem freios, não combinava com os valores dominantes que apregoavam uma identidade de docilidade, honradez, morigeração e silêncio para as mulheres de família. Ao adentrarem nas ruas, ambiente repleto de homens de todas as cores, as vendeiras estavam imersas na silenciosa linguagem das ruas que pouca distinção fazia entre a vendeira e a prostituta. Estava impregnada na cultura patriarcal a noção de que rua não era local de mulheres decentes. As

vendeiras, além do mais, eram pretas e pardas e, portanto, facilmente consideradas indecentes [...]. (SILVA, 2011, p. 271)

Manter-se como ganhadeiras, apesar dos contras, favorecia até mesmo as negras escravas pois, trabalhando em sistema de jornal (pecúlio) de um montante anteriormente estabelecido, com os excedentes, asseguravam melhor seu sustento à prole e juntavam recursos para própria alforria ou de outros. Já as libertas, integravam-se com mais facilidade ao espaço urbano por não terem por trás a interferência de seus senhores, assim, o montante arrecadado lhes pertencia integralmente.

As oportunidades de trabalho das ganhadeiras diferiam das dos homens. Elas podiam exercer funções como vendeiras, aguadeiras, lavadeiras, engomadeiras, cozinheiras, serviços domésticos, enquanto os homens, além de carregadores e canoeiros, poderiam desempenhar outros ofícios como marceneiro, pedreiro, ferreiro, artesão... A valorização financeira da mão de obra masculina era maior que a feminina. No entanto, elas tomavam as cidades carregadas de ovos, víveres, bebidas fermentadas e, agachadas ou de cócoras, preparavam os quitutes: caldos, peixe frito, tapiocas... enquanto a multidão a salivar, esperava as iguarias. Trabalhando diretamente nas ruas, promoviam movimento e rebuliços nos centros das cidades. Certamente a visão paternalista dos homens não se aplicava a essas mulheres negras, porque a rua, apesar de opressiva, era também espaço de atravessamentos e propostas de liberdade tanto às libertas, cuja mobilidade para o trabalho poderia lhes garantir ascensão social, como também às cativas e forras, na iminência de uma fuga ou possibilidade de bancar a própria liberdade. Além do mais, viviam o cotidiano e respiravam a cidade.

[...] Pelas histórias de lugares, eles se tornam habitáveis. Habitar é narrativizar. Fomentar ou restaurar essa narratividade é portanto também uma tarefa de restauração. É preciso despertar as histórias que dormem nas ruas que jazem de vez em quando num simples nome [...] (DE CERTEAU; GIARD, 1996, p. 201)

Assim, ao percorrer neste capítulo o espaço de trabalho das ganhadeiras, reforçamos outro lado da história, ressaltando a relevância de seus trabalhos na época, seus sentidos dados à resistência e liberdade, a transgressão em alimentar outros escravizados urbanos e os desclassificados sociais, assíduos compradores de seus produtos, cujo comércio tinha um jeito próprio de ser desenvolvido, cujo marketing era cantado em formas de pregões em diversos centros urbanos, como Rio de Janeiro, Salvador e Recife, alguns, inclusive, memoráveis, conforme ressalta José R. Tinhorão em *Os sons que vem da rua* (2005). Além de seus tabuleiros e iguarias, essas mulheres carregavam especificidades da forma de se vestir e que, até hoje, revestem-se de simbologias.

## 1.2 JOIAS CRIOULAS: A RESISTÊNCIA VIA INDUMENTÁRIA

A música religiosa cultivada pelo interesse catequizador dos jesuítas, procuraria neutralizar esse sensualismo, através da beleza mística das ladainhas, dos autos, dos hinos, dos cânticos nas novenas dos padroeiros. Autos e danças permitir-se-iam dentro dos templos, consoante a eles ainda aludia o francês Tonellare, nosso hóspede do começo do século XIX. Como bom observador, Tonellare andara pelas nossas *festas de igreja* e vira as de Nossa Senhora do Monte ou da Saúde, uma em Olinda, outra no Poço da Panela, em que *as negras mais bonitas*, ricamente vestidas sem abandono dos correntões, brincos e braceletes de ouro maciço, os dedos cheios de anéis, vendem por conta dos senhores, que as aparamentaram assim, fitas chamadas medidas, bentas ou santificadas pelo contato com a imagem milagrosa. (SETTE, 2018, p. 200)

Itálicos do próprio texto enfatizam, na passagem acima, as relações entre indumentárias, balangandãs, badulaques e berenguendens. Selminha não se apresentava sem estar paramentada entre turbantes, colares e pulseiras. Do mesmo modo que cantadeiras e dançadeiras de Coco se ornamentam para suas rodas: flores nos cabelos ou turbantes, saias rendadas e bijuterias - adereços cultivados também nas religiões de matrizes africanas. Caro leitor, você parou para pensar de onde advém a vaidade da mulher brasileira? O adereço corporal como sinônimo de beleza e feminilidade? Os balangandãs não estão presentes apenas nas alas das baianas das escolas de samba, são parte da vestimenta feminina, mesmo fora da avenida. Não é à toa que a imagem da mulher brasileira “vendida” no exterior seja a de Carmem Miranda, embora branca e de olhos claros, trajava em sua performance a simbologia das negras ornamentadas entre “balangandãs, barangandãs e berenguendens”, cantando, simbolicamente, o retrato da Bahia de Caymmi:

O que é que a baiana tem? O que é que a baiana tem? Tem torso de seda tem (tem). Tem brinco de ouro tem (tem). Corrente de ouro tem (tem). Tem pano da Costa tem (tem). Tem bata rendada tem (tem). Pulseira de ouro tem (tem)

E tem saia engomada tem (tem). Tem sandália enfeitada tem (tem) E tem graça como ninguém...!

O que é que a baiana tem? [...]

Jóias de Crioula foi a alcunha para diferenciá-las das de senhoras, pois só as negras se ornamentavam com elas. Por vezes, para exibir o poderio de seu senhor que as presenteava, essas jóias se constituíam como patrimônio,, obtidas em realização de serviços diversos ou por atividades comerciais de negras livres pertencentes a irmandades religiosas. Colares, pulseiras, brincos, braceletes... eram como “pés de meia” para elas. A ourivesaria era prática artesanal em todo território brasileiro, mas há indícios de que as primeiras foram fabricadas na Bahia. Apesar das influências africana e europeia serem genuinamente brasileiras, produzidas em ouro, prata e diversos materiais que contrastavam com o brilho das pedras preciosas das senhoras brancas, insígnias que colocavam na visualidade dos ornamentos, a posição dessas mulheres na sociedade, afirmavam posição de liberdade e ascensão social. Aponta Jose G. Valladares em *As Artes Plásticas no Brasil: ourivesarias* (2013):

[...] Sabemos que a ourivesaria brasileira colonial esteve em grande parte nas mãos de mulatos e pretos. Era o que em carta de 25 de abril de 1732 mandava dizer o juiz de fora da capitania de Pernambuco: considerava ‘excessivo o número de oficiais ourives que existiam em Olinda, no Recife e outros lugares, sendo a maior parte deles mulatos e negros, e ainda escravos, contra a lei, resultando disso gravíssimo dano à república [...]’. Entretanto, as autoridades haviam tomado medidas para evitar tal estado de coisas, sendo a primeira delas o alvará de 20 de outubro de 1621, no qual se ordenava que nenhum mulato ou negro, nem índios, posto que forros, pudesse exercer a arte de ourives. Não diremos que o alvará nunca tenha sido obedecido, mesmo na época de sua publicação, mas, sem dúvida, as contingências da vida colonial o terão posto à margem [...]. Terá recebido execução a vexatória portaria? Qualquer que tenha sido seu resultado imediato, em nada influiu nos destinos da ourivesaria brasileira que, sobretudo no século XVIII, atraiu uma quantidade considerável de gente de cor, tanto livre, como a serviço de senhores que assim aproveitavam o talento de seus escravos. (VALLADARES, 2013, p. 130)

Fig. 5 - Pulseiras com Balangandãs – Século XIX-XX. Bahia  
Ouro, coral, osso, ônix, marfim, esmalte e pasta de vidro



Fonte: Coleção Particular. *As Artes Plásticas no Brasil: ourivesaria*. Museu Afro Brasil, 2013, p. 145.

Tais visualidades eram compostas por trajes festivos – eis aí outro ponto convergente entre as culturas de pessoas negras escravizadas e seus descendentes e as culturas populares brasileiras, já que, em muitas dessas manifestações populares, o traje conduz e revela a personagem brincante. Seriam rastros denotadores do quanto desse passado permanece no presente, não apenas nos contextos, mas também nos costumes?

Nos elementos das histórias de nossa protagonista, traços são visíveis do quanto as

ganhadeiras do passado estão presentes em D. Selma, nas tapioqueiras e coquistas, revelando teias de transmissão que foram se formando ao longo dos tempos. Traços não tão fáceis de mapear, mas dos quais temos fortes vestígios que não são meras coincidências. D. Selma, por exemplo, não abria mão em seus shows de suas saias rendadas, babados, cores vibrantes, turbantes e bijuterias. Mesmo na Sé, no ofício de tapioqueira, em dia de cantoria, não dispensava a vaidade. Inclusive, um dos orgulhos da tapioqueira/coquista era seu dente incisivo de ouro implantado quando menina, aos 15 anos e que lhe rendeu uma de suas composições mais conhecidas:

Ô moreninha do dente de ouro  
 Parece um tesouro a boquinha dela  
 Se eu pudesse e tivesse dinheiro  
 Eu ia à Barreiro e casava com ela.

Fig. 6 – Frame de vídeo do documentário Som da Rua - Selma do Coco



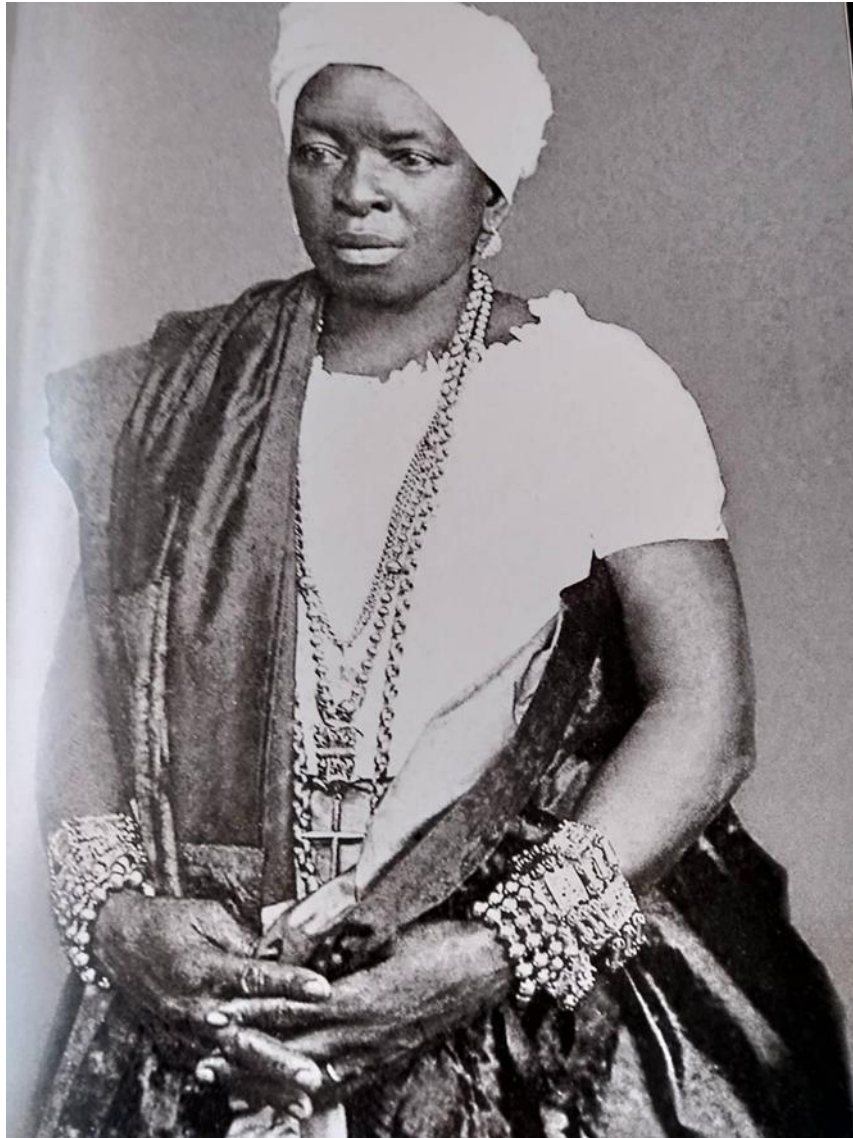
Fonte: PortaCurtas. Documentário. Som da Rua  
[https://portacurtas.org.br/filme/?name=som\\_da\\_ rua\\_selma\\_do\\_coco](https://portacurtas.org.br/filme/?name=som_da_ rua_selma_do_coco). Acesso em 20 nov. 2020

As ganhadeiras eram as que estampavam a ourivesaria crioula produzida por diversos grupos étnicos que aqui chegaram de África. Belos exemplos de habilidades tecnológicas e originalidade estética. Os pingentes dos balangandãs são associados a infindáveis significações e simbologias, conforme Renato Silva em *Balangandãs, Baragandã e Berenguendens* (2013, p. 155)<sup>15</sup>, “uma joia amuleto que serve para a proteção espiritual da usuária. Os balangandãs podem ser devocionais, ou seja, aquele que envolve a devoção sincretizada a um orixá ou algum santo da igreja católica”

<sup>15</sup> In Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão- São Paulo, Museu Afro Brasil, 2013.



Fig. 7. Guilherme Gaensly. Retrato de Baiana. Década de 1880. Fotografia.



Fonte: Coleção particular. As artes plásticas no Brasil: ourivesaria. Museu Afro Brasil, 2013, p. 131.

Figs, trevos, estrelas de cinco pontas, anjos, chaves, dentes de animais e romãs, dentre outros, ornamentavam colares, pulseiras e cintos. Ainda hoje não é difícil encontrarmos joias e bijuterias com tais simbologias de boa sorte, fertilidade, prosperidade e proteção. Logo, sendo Selma mulher negra umbandista, essas relações simbólicas a ela eram relevantes. Em variadas imagens suas disponíveis na internet, aparece sempre com um crucifixo atrelado ao pescoço.

Fig. 8 - Selma do Coco: cantora e compositora.



**Fonte:** Fundaj.gov.br. Cláudia Verardi. *Selma do Coco: cantora e compositora - patrimônio da cultura de Pernambuco*. Acesso em: 20 nov. 2020.

Não é o intuito estendermo-nos no tema das joias crioulas; todavia, buscando compreender historicamente a trajetória de Selma, foi necessário perpassar as dimensões dessa tradição no universo das ganhadeiras. Tecer fios de identificação dentro da História fortalece nossos objetivos de compreender, dentro da conexão dos tempos, o processo de formação e transmissão da tradição como processo educativo. Temos a ideia de pôr em cena a resistência feminina e a constituição de si como mulheres negras e o processo educativo que permeia essa autoformação como sujeitos e como grupo social em seus rituais, culinária, cuidado com o corpo, particularmente dos cabelos. Para as africanas, o cuidado de si entre elas mesmas, de forma coletiva é um meio difusor de tradições e culturas que remetem às das mulheres escravizadas em sua luta pela liberdade, conforme podemos inferir nos estudos de Nilma Lino Gomes *Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo* (2003, p. 173).

O papel desempenhado pela dupla cabelo e cor da pele na construção da identidade negra foi o ponto de maior destaque durante a realização da pesquisa. A importância desses, sobretudo do cabelo, na maneira como o negro se vê e é visto pelo outro, até mesmo para aquele que consegue algum tipo de ascensão social, está presente nos diversos espaços e relações nos quais os negros se socializam e se educam: a família, as amizades, as relações afetivo- sexuais, o trabalho e a escola. Para esse sujeito, o cabelo carrega uma forte marca identitária e, em algumas situações, é visto como marca de inferioridade [...].

São noções e visões culturais relevantes ao que propomos sobre a ideia de mestra, como foi



e é considerada D. Selma em sua comunidade, cidade e estado. Os saberes e fazeres femininos têm suas especificidades, inclusive em suas formas de transmissão, maneiras de iniciação por ouvir e ver fazer, participação direta nos ritos. Em uma História como a nossa, que avilta a herança ancestral africana em diversificados campos, como o caso da ourivesaria por exemplo, trazer à tona essas relações acresce nossas convicções sobre séculos de uma história silenciada.

Já desde o fim do século XVII o “discurso visual” da joalheria crioula foi encarado pela classe dominante como um exagerado “discurso de luxo e da exuberância”; a ponto de a publicação da Carta Régia de 20 de fevereiro de 1696 fazer referência à “demasia de luxo das escravas no Brasil”, implicando a proibição de que elas usassem vestido de seda ou tivessem atados nos seus vestidos quaisquer guarnições de ouro e prata.

Essa proibição do período colonial vinha na esteira das várias legislações “pragmáticas” contra o luxo, com datações mais antigas, promulgadas pela Corte portuguesa e que visavam organizar o uso de vestes e costumes para manter hierarquia social até mesmo na vestimenta, primeiro na metrópole e posteriormente também nas colônias. (SILVA, 2013, p. 135)

Decerto Selma trazia em seu tabuleiro traços de sua ancestralidade, tanto no canto do Coco praiano, como em seu quitute: a tapioca. Será que a iguaria já fazia parte do cardápio de Selma? Com quem aprendeu a preparar esse prato típico reconhecido como Patrimônio Imaterial e Referência Cultural de Olinda? Por que decidiu subir o morro para comercializar seus quitutes e não se instalou em algum ponto do bairro Mustardinha onde morava, ou no centro e nas praias de Recife? Há, nesse contexto, o legado cultural deixado pelas negras de tabuleiro? Qual o sentido da tradição ao pensarmos nas vendeiras e quituteiras naquela região?

[...] Fazendo tapioca, salsichão, cerveja, atendia todos os turistas, vendendo tapioca... Cantano... Eles tomava uma e eu outra...<sup>16</sup>

O leitor deve ter notado a recorrência das falas de D. Selma sobre bebericar com os turistas, enquanto exercia a função de tapioqueira do Alto da Sé. Pelo que podemos conferir, Selma do Coco trazia dentro de seu contexto de trabalho outras relações, como já apontadas no título deste capítulo: Do tabuleiro ao pandeiro, pelo qual buscamos enfatizar que ela fazia do trabalho a expressão de sua própria cultura. No mesmo sentido, não hesitava em declarar que tomava “umas e outras” enquanto atendia aos turistas. Embora a beberagem em serviço seja um elemento mal visto pela sociedade, para a coquista, esse era um traço de afirmação de sua autonomia em gerir o próprio tempo, o espaço e a disciplina de trabalho. Certamente, migrou para a cidade alta, como também Olinda é reconhecida, por constatar que, sendo o Alto da Sé ponto turístico onde atuavam algumas

<sup>16</sup> Programa de TV - *O Melhor no Nordeste*. Selma do Coco foi entrevistada no Alto da Sé - Olinda em 13 de maio. de 2015. Disponível em: <https://youtu.be/NJk9ogr8bUU>

tapioqueiras, além de ser local promissor para as vendas, poderia lhe garantir visibilidade, presença de seu corpo visível em sua indumentária vibrante, bijuterias abundantes, sonoridades e movimentos: afirmação de existência material e simbólica.

Conforme vimos, cantar (pregões) enquanto trabalhavam era hábito de ganhadores e ganhadeiras; logo, em sua cultura popular contemporânea, ao puxar e entoar cocos, ao mesmo tempo em que vendia suas tapiocas, Selma atualiza a relação entre trabalho e vida e a noção de que o mundo do trabalho é o mundo da cultura, diferentemente dos padrões vigentes nas sociedades ocidentais modernas e industrializadas, cujo tempo de trabalho é demarcado no relógio, contabilizado como mercadoria. De fato, D. Selma fazia de seu trabalho uma festa! Fazia do próprio trabalho a expressão de sua cultura, de seu contexto e ancestralidade, porque, aparentemente, não tinha com os turistas apenas uma relação de compra e venda. Seu ritmo não era o ritmo da produtividade – produzir e comercializar. Era bem mais que isso, via no trabalho autonomia, histórias compartilhadas com as amigas tapioqueiras e tinha visão estratégica, pois ali poderia ser notada pela sua música e cultura: o Coco de Roda, aproveitando-se do que tinha de melhor, sua capacidade oral.

A considerar a cultura como ela é praticada, não a mais valorizada pela representação oficial ou pela política econômica, mas naquilo que a sustenta e a organiza, três prioridades se impõem: o oral, o operatório e o ordinário. Todos os três são evocados pelo desvio de uma cena supostamente estranha, a cultura popular, que viu multiplicar-se os estudos sobre as tradições orais, a criatividade prática e os atos da vida cotidiana. É necessário mais um passo para derrubar esta barreira fictícia e reconhecer que na verdade se trata de nossa cultura, sem que o saibamos. Pois as ciências analisaram em termos de “cultura popular” funcionamentos que continuaram fundamentais em nossa cultura urbana e moderna, mas tidos como ilegítimos ou negligenciáveis pelo discurso acadêmico da modernidade. Assim como a sexualidade reprimida pela moral burguesa retornava nos sonhos dos clientes de Freud, assim essas funções de socialidade humana, negadas por uma ideologia obstinada da escrita, da produção e das técnicas especializadas retornam, sob o manto da “cultura popular”, no nosso espaço social e cultural que, na verdade, jamais abandonaram<sup>17</sup>. (DE CERTEAU; GIARD, 1996, p. 335)

### 1.3 ENTRE TERRITORIALIDADES: O ESPAÇO VIVENCIAL, SOCIAL E CULTURAL DE D. SELMA

Sob perspectivas das mulheres ganhadeiras libertas, forras ou escravas no Recife, no século XVIII e XIX, que, dentre variadas funções, reproduziam por aqui costumes do comércio africano, entremeamos visões e narrativas relevantes para situar a personagem Selma Ferreira da Silva, pernambucana nascida em Vitória de Santo Antão, no ano de 1925, que se muda para Recife aos 10 anos e aos 30, com a viuvez e 14 filhos para criar, vai para Olinda atuar como tapioqueira na Sé,

<sup>17</sup> DE CERTEAU, Michel, GIARD, Luce. *Uma ciência prática do singular*. In. *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Vozes. Petrópolis, RJ, 1996.

no Largo do Carmo, antes de despontar como D. Selma do Coco pela potência de sua voz, temperamento e ritmo envolventes. Ao pensarmos na história de D. Selma, delimitamos três regiões importantes no enredo: Vitória de Santo Antão, Recife e Olinda. Adentrando as fendas de suas memórias, perfazemos sua trajetória pelo nascimento em 1925 e infância em Vitória de Santo Antão, na Zona da Mata, local relevante em importantes levantes, como a Batalha da Taboca, a Hecatombe e as Ligas Camponesas, passando por Mustardinha, bairro do Recife antigo, no qual Selminha residiu por mais de 20 anos, mas que, segundo ela, não lhe reconhecia como artista, como podemos notar nas rimas da composição *Minha História*, gravada em 1998.

Há trinta anos passados  
Morava em Mustardinha  
No meio de tanta gente  
Não conheceram Selminha

Aos trinta anos, em meados de 1950, fixou residência em Olinda, onde viveu do comércio como tapioqueira até 1995. Dona Selma abraçou Olinda, e Olinda abraçou Dona Selma, fixando-se no bairro de Guadalupe, conhecido por suas sambadas de coco. Sua devoção à Olinda pode ser notada na continuidade do mesmo coco gravado em 1998 e que lhe valeu o Prêmio Sharp de Música. Hoje é a mais conhecida representante do Coco, ritmo oriundo do interior de Alagoas, provavelmente do Quilombo dos Palmares<sup>18</sup>.

Hoje eu moro em Olinda  
O povo me adotou  
Me chamam rainha do coco  
O povo é meu amor!

Aqui, buscamos compreender o que levou D. Selma ao ofício de tapioqueira: com quem aprendeu? Como? Por que optou por subir o Alto da Sé com seus tabuleiros e fogareiros a carvão? Será que promovia rodas de Coco em Mustardinha? Por que priorizava a Sé para subir com alfaías, pandeiros e ganzás em um carrinho para cantar Coco e juntar alguns trocados e não em algum outro ponto de Recife? Estarmos atentas aos territórios vividos por D. Selma nos possibilita pensar que, à tradição de resistência de ganhadeiras africanas ao trabalho disciplinado, nos moldes da sociedade industrial capitalista, somam-se as permanências dos ritmos de vida e trabalho rurais. Certamente a coquista sabia que, sendo Olinda cidade turística, berço do carnaval e núcleo urbano do Coco de Roda, possibilitaria, além de um retorno financeiro, o encontro com suas raízes e ancestralidades. Ora, se investigar pormenores para apreender o sujeito e seu contexto de vida é o objetivo de uma pesquisa histórica e etnográfica, deve ser nosso propósito ir à Santo Antão em busca de traços de

<sup>18</sup> Não cabe, neste capítulo, prolongarmo-nos sobre esse folguedo muito simbólico no nordeste brasileiro, mas reservamos, nesta pesquisa, um capítulo especialmente elaborado a partir do contexto de D. Selma como mestra e artista popular dos Cocos de Roda, manifestação popular admirada por Mário de Andrade, que lhe reservou tempos de escritos em suas *Missões de Pesquisas Folclóricas*, assim como outros folcloristas brasileiros como o prof. Câmara Cascudo e Edison Carneiro.

parentescos de Selma Ferreira da Silva no sítio onde morava, na região de Cajoca. Neta de escravizados, nascida há apenas 37 anos após a abolição da escravatura, certamente foram lá os seus primeiros passos com os cocos. A tradição perpassou gerações, transmitida pelos avós a seus pais, de seus pais a ela e dela aos filhos e netos.

Eu tinha era uns 10 anos quando ia pra esse coco, só que eu acompanhava meu pai e minha mãe quando ele trabalhava no Coco. Aí um convidava o outro, né? Ô cumpadi, vai ter samba... Vai ter coco! Aí ia até juntar um bocado e ia se embora. Os homi com aqueles chapéus de palha na cabeça, charuto, cigarro de palha... As mulé com aqueles cachimbo fedorento que é num sei o quê! Sandália de couro no pé... É coisa antiga, coco de roda num é de agora não!<sup>19</sup>

Podemos perceber, na narrativa de Selma, rastros de um Coco provavelmente de cunho religioso: charuto e cigarros de palha são elementos utilizados na Umbanda pelos caboclos – arquétipo dos ancestrais indígenas brasileiros, assim como o cachimbo que também é simbólico aos pretos velhos, entidade ancestral de negras e negros anciões, como também na Jurema. Segundo Milton, casado com sua neta e que foi um de seus produtores artísticos.

D. Selma antes de ser coquista, ela era juremeira. Então, ela tinha uma entidade chamada Zé Pelintra, e essa entidade quando incorporava nela, ele fazia esse “Rá, Rá... Rá, rá, rá. Então é dele que veio a origem desse Rá...Rá. Aí continuou... Trouxe para as rodas de coco, foi ficando... Foi ficando... Com o passar do tempo e a questão do trabalho dela como coquista, ela não teve mais tempo de tá desenvolvendo, nem dando assistência na parte espiritual porque a idade avançava e o tempo era escasso, mas ela permaneceu com suas coisas dentro de casa, guardadas... Sendo cultivadas da mesma forma até o dia que faleceu.

Não é intuito nos estender sobre a história de Vitória de Santo Antão, mas, conforme ressalta Carlo Ginzburg em *O fio e os rastros* (1989), em uma pesquisa, devemos, de forma detetivesca, ir em busca de evidências, pistas e rastros deixados pela historicidade. Certamente há o que se buscar em Santo Antão. Segundo algumas de suas netas entrevistadas, há parentes dela que ainda permanecem morando na mesma região e que, provavelmente, poderão complementar nossos escritos quanto ao envolvimento de Selminha tanto com o coco, como com a Jurema. Localizada na Zona da Mata, no Planalto Borborema, encontra-se a 48 km do Recife, regiões em que a influência indígena em manifestações populares como: Coco, Caboclinho, Pastoril, entre outras, são aparentes, assim como nas religiosidades. Solo fértil de barro, argila, húmus, massapé e a água abundante possibilitaram a construção de engenhos de açúcar, café, banana e algodão.

O trabalho de escravizados era a base da economia dos engenhos e, por consequência, era numerosa a presença de homens e mulheres africanos e afrodescendentes na região. Entretanto, a Zona da Mata era habitada, ainda, por populações indígenas em constantes conflitos com os

<sup>19</sup> Programa de TV - *O Melhor no Nordeste*. Selma do Coco foi entrevistada no Alto da Sé - Olinda em 13 de maio. de 2015. Disponível em: <https://youtu.be/NJk9ogr8bUU>

povoados e engenhos. Tais conflitos e resistências à lógica colonial marcam a história de Santo Antão. A mestra afirmava:

Nasci em Vitória de Santo Antão, não na cidade, no sítio. O nome desse lugar é Cajoca, não sei se vocês conhecem lá... Tem um lugar lá que chama Cajoca. Eu vim pra Recife pequena, depois me casei. Viuvei. Aí saí de lá e vim morar em Olinda

Como na maioria das cidades, priorizava-se o desenvolvimento urbano em detrimento às comunidades rurais. Na História da cidade, os habitantes orgulham-se das “ideias generosas” advindas da “oficina do progresso”, porque estas podiam tirar a cidade da situação de marasmo que se encontrava, dando-lhe um ar de civilizada, sob influência do que ocorria nos grandes centros. Pesquisando sobre Cajoca, verificamos que se localiza no município de Pombos, PE. Eentrecortado pelo rio Ipojuca; compreende-se como extensão do Engenho Cajoca, um dos mais relevantes da região, hoje ainda em atividade. O Museu Histórico e Geográfico de Vitória de Santo Antão, casa que por alguns dias foi sede da capital do império com a passagem de D. Pedro II e da imperatriz Maria Leopoldina voltando da estada em Recife, possui acervo considerável sobre o processo de urbanização.

A história do coco de roda, que pode ser acompanhada pela trajetória de D. Selma, diz também das mudanças pelas quais passou a sociedade brasileira; entre elas, a chamada modernização, caracterizada por um predomínio do urbano sobre o rural. A eletrificação vai apagando as estrelas das noites de gafieira e forró; a pavimentação vai segurando a poeira que já não levanta mais às batidas dos pés no chão, mas o coco continua sendo dançado. D. Selma muda-se para Mustardinha na adolescência, por volta das décadas de 30 e 40. No Recife, o crescimento demográfico se deu do centro para a periferia, onde, na época, existiam vários engenhos, como: o Madalena, Torre, Cordeiro, Várzea, Apipucos, Dois Irmãos, Casa Forte, Belém, Monteiro e, posteriormente, alguns sítios, como: Pina, Coelhos, Manguinhos, Espinheiro. Dentre eles, o antigo engenho Mocotó, situado próximo ao centro do Recife, aproximadamente 6,5 km e que, segundo dados, dali surgiu o Mustardinha.

Antigamente o coco era assim: era um pandeiro e um ganzá também. Era palma de mão e a poeira comia no tempo, ia até de manhã. O Coco começou assim, era pra dentro do sítio, bem longe da cidade. Não tinha energia. Os vagalumes piscano... As casas de barro, num tinha cimento. Num tinha piso, num tinha nada... Aprendi porque eu acompanhava, não cantava. Eu ficava junto de meu pai e de minha mãe. Dancei muita gafieira, forró... Depois de Santo Antão, do sítio, eu vim morar em Mustardinha. Em Mustardinha eu me casei. Depois comecei a construir fio... Com uns tempo meu marido morreu, que é pai de Zezinho. Comprei essa casa aqui e faz 49 anos que eu moro em Guadalupe, Olinda.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Entrevista cedida por D. Selma ao *Programa Pernambuco Vivo* em 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cjoc4mnp5YI>.

Conforme matéria *Casarões antigos do Recife estão sendo engolidos pelo tempo* (2006)<sup>21</sup>, publicada por José Luiz Mota Menezes, arquiteto e pesquisador, “na antiga Casa Grande morou o senhor Manoel Andrade Mustardinha, que acabou batizando o local. Após a sua morte, em 1941, degradação e abandono tomaram conta”. Já o dito popular atribui a outras vertentes a inauguração do bairro: a de que seu nome está relacionado ao sítio no qual a povoação teve origem. Todavia, esta não é atribuída ao senhor de engenho, mas sim, à área onde o proprietário cultivava verduras e hortaliças, dentre elas, a mostardeira, erva comestível e de poder medicinal. O dono do sítio ganhou o apelido de Manuel Mustardinha, e o nome ficou. O casarão, marco do bairro, já funcionou como Centro Social Urbano (CSU), fábricas, lojas e outros equipamentos. Após sua desativação, portas e janelas foram destruídas, restando uma fachada em completa degradação, conforme verificamos na imagem abaixo.

Fig. 9. Casarão Engenho do Mocotó - Bairro da Mustardinha - Recife/PE.



**Fonte:** Blog. Essencial Arquitetura e Decoração [on-line]. Publicado em setembro 29, 2016. Disponível em <http://falhistoria.blogspot.com/2010/11/engenho-mocoto-inclusao-no-roteiro.html>. Acesso em: 20 nov. de 2020.

<sup>21</sup> Blog Essencial Arquitetura e Decoração. *Casarões antigos do Recife estão sendo engolidos pelo tempo*, 2016. Disponível em: <https://essencialdecorblog.wordpress.com/2016/09/29/casaroes-antigos-do-recife-estao-sendo-engolidos-pelo-tempo/>

Apesar de todo esse potencial histórico, a região ainda possui escasso acervo de registros. Dentre os poucos vestígios materiais que ainda restam, há a capela, marca da presença do engenho nesta região, vez que Igreja e elite açucareira andaram juntas no Brasil. Recife seguia rumo ao projeto de ser a Veneza brasileira, e Olinda se ressentia por não evoluir na mesma proporção.

A verdade é que Recife já se ufana desses progressos sociais porque, brincando, brincando, completara seus três séculos de existência e já fizera revolução para lhe darem o título de vila, muito merecido, sim, senhor. Olinda depois dos flamengos<sup>22</sup>, nunca mais voltara ao fastígio de antes. Os homens práticos de Holanda haviam ensinado como era robusta tolice encarapitar-se uma povoação em montes quando poderia se estabelecer à beira-mar com um ancoradouro que a própria natureza riscara. Agora, tarde!

Podiam os olindenses torcer o nariz, mangar, dizer nomes feios, chamar-lhes de *mascates*, podiam... Não valia a pena.

A gente do Recife é que tinha o dinheiro, enquanto os senhores de engenho de Olinda viviam de *glórias*, títulos, de saudades da grandeza perdida. Falavam em nativismo: da banda do Recife também havia filhos da terra que não queriam ser reinóis nem mazombos. Legítimos mestiços, pés-no-chão. Os anos irão provar.

E assim o Recife foi vila também. (SETTE, 2018, p. 59)

É neste triângulo pernambucano que nos propomos a explorar o universo pessoal e artístico de D. Selma, pois, em cada um deles, lastros de sua história, tradição e ancestralidade ficaram demarcadas. Quem é a mulher e a artista dentro de sua própria historicidade? O estado de Pernambuco é formado por este bolsão cultural, onde maracatus, cocos, caboclinhos e Manguabeats se inter-relacionam. Selminha mesmo relata não apenas sua tradição no Coco, como também bailados de gafieiras e forrós, pois embora buscasse requintes europeus, fato é que Pernambuco nunca conseguiu conter, apesar de muitos históricos de proibições, a resistência da cultura popular e da religiosidade afro-brasileira. Embora incomodasse, na convivência urbana, estavam inclusas paisagens de um país colonial, negro e rural.

#### 1.4 DE ONDE VEM A TRADIÇÃO? TABULEIROS, QUITANDAS E QUITUTES

No tabuleiro da baiana tem  
Vatapá, oi, caruru, mungunzá  
Tem umbu pra ioiô Se eu pedir você me dá  
O seu coração Seu amor de iaiá?

<sup>22</sup> Aqui o autor se refere ao incêndio em Olinda ocasionado pela Revolta dos Mascates. Após a expulsão dos holandeses do nordeste do Brasil, a economia da região, dependente manufatura açucareira, devido à concorrência do similar produzido nas Antilhas, entrou em crise. A concorrência afetou os ricos senhores de engenho de Olinda que, sem capitais para investimentos em lavouras, equipamentos e mão-de-obra entrou em decadência. Como saída, os senhores de engenho pediram dinheiro emprestado a comerciantes portugueses chamados de mascates – daí o itálico na citação do próprio autor, porém a juros altíssimos, ocasionando o endividamento cada vez maior dos olindenses. Assim foram se formando os conflitos. Conscientes de sua importância, os comerciantes (mascates) pediram ao rei de Portugal que o povoado (Recife) fosse elevado a vila. Na concretização da separação entre as duas cidades, em 1710, os senhores de Olinda se revoltaram, tendo como um dos líderes o proprietário de engenho Bernardo Vieira de Melo. Sem condição de resistir, os mascates fugiram para não serem capturados, e a metrópole interveio na região em 1711, prendendo os líderes da rebelião. Logo mais, Recife foi elevada à condição de capital de Pernambuco, vez que os mascates comerciantes garantem a vitória e por ela percebem o predomínio do comércio em relação à produção colonial, já que os senhores de engenho de Olinda necessitavam pegar dinheiro emprestado a juros elevados para conseguirem manter seu sistema colonial.

No coração da baiana [também] tem Sedução, ô, canjerê, ilusão Candomblé pra você.<sup>23</sup>

De acordo com Vanessa Oliveira em *Donas, pretas livres e escravas em Luanda (século XIX)*, 2018, desde 1970, historiadores adentram nesse tacho cultural propiciado pelas negras mercadoras. Ressalta, também, que a literatura africanista vem questionando a imagem vitimizada dessas mulheres, construída pelas literaturas ocidentais, evidenciando suas importantes contribuições para o desenvolvimento socioeconômico das colônias e ex-colônias. Até a proibição da exportação de escravizados, Angola ocupava o posto de porto de maior importância no tráfico transatlântico de escravos até meados do século XIX. Juliana Bonomo em *O tabuleiro afro-brasileiro: o abastecimento alimentar e a resistência das quitadeiras negras no Brasil do século XVII* (2014, p. 02);

Antes de aportarem no Brasil, os espaços de troca, as feiras e os mercados ficaram conhecidos na região centro-ocidental da África, especialmente entre os povos quimbundu, como Kitanda. Embora o termo tenha origem quimbundu, ele aparece em todos os povos de língua bantu de Angola. (GOMES & SOARES, 2002) As “Kitandas” se tornaram “quitandas” quando as práticas das vendas em tabuleiros atravessaram o Atlântico a bordo dos navios negreiros e alcançaram o Brasil. Aqui, além de designar a venda em tabuleiros, o termo “quitanda” passou a ser utilizado para denominar os pequenos mercados. Quitadeiras ou negras de tabuleiro foram as denominações que as comerciantes ambulantes de gêneros alimentícios receberam no país.

Por seus estudos, verificamos que, em colônias de domínio português, como Luanda, indícios de pertencimento à comunidade luso-africana podiam demarcar diferenças entre escravidão e liberdade. Para tanto, a conversão ao cristianismo poderia garantir aos colonizados segurança ante à escravidão; por isso, batizar seus filhos africanos livres, era um meio de lhes afastar do regime escravista imposto. Ademais, em uma sociedade escravocrata, as relações de poder privadas, como casamento e compadrio, pareciam estratégias para burlar a infame travessia transatlântica.

A travessia de escravizados favorecia o comércio em Luanda, vez que navios por lá aportavam e comerciavam com as pretas vendeiras, gêneros alimentícios a fim de garantir a alimentação da tripulação preta, aprisionada rumo às Américas. Além de farinha e peixe seco, mercadejavam linhas, agulhas, retalhos de tecidos, canecas, entre outras peças. Roupas e adereços evidenciavam a etnia de cada uma delas. Os tipos de tecido diferenciavam as quitadeiras mais ricas (proprietárias) das funcionárias. Por lá, desde meninas, as escravizadas eram inseridas no mercado de vendas ambulante. Em processo organizado, havia as vendeiras de rua e as com pontos fixos em mercados supervisionados, conforme ordens da administração portuguesa. Licenças deveriam ser retiradas pelos seus senhores junto às Câmaras Municipais; caso contrário, poderiam sofrer infrações por parte dos

<sup>23</sup> Trecho do samba-batuque *No Tabuleiro da baiana* (1936), do compositor brasileiro Ari Barroso, seu primeiro grande sucesso.



fiscais que lhes confiscavam as mercadorias. Como os costumes se imbricam, assim como no Brasil, ao final do dia, competia-lhes pagar a quantia fixada ao Senhor, ficando com o excedente que, após anos de trabalho, poderia lhes garantir a alforria. Uma curiosidade é que as mulheres luso-luandenses da elite eram sempre chamadas de donas, indicação do status social e filiação cultural portuguesa. Essas donas, ao longo da vida, poderiam acumular riquezas, como: terras, escravos e objetos de luxo herdados de seus maridos estrangeiros, ou mesmo adquiridos de forma independente.

As filhas da elite luso-africana eram desde a infância reconhecidas como donas, refletindo seu status social e econômico. Ao longo da vida, elas acumulavam escravos, terras e objetos de luxo através de heranças e da participação no comércio local e de longa distância como mercadoras e intermediárias entre comerciantes estrangeiros e fornecedores africanos. As pretas livres buscavam oportunidades no comércio ambulante como quitandeiras oferecendo serviços aos habitantes da cidade. Escravas, por sua vez, também adentravam o pequeno comércio das ruas e mercados e desempenhavam atividades domésticas nas residências de estrangeiros e luso- africanos. (OLIVEIRA, 2018, p. 447)

Na historiografia brasileira, é a partir dos anos 80 do século XX, que os olhares serão direcionados à mobilidade entre negros escravizados e libertos, bem como seus importantes papéis na economia e seu lugar de sujeitos ativos na sociedade escravista. Sobretudo em relação às mulheres por estabelecerem espaços sociais, vez que as pretas vendeiras abasteciam os espaços urbanos com seus tabuleiros ou tendas improvisadas, vendiam, cozinhavam, fritavam peixes, montavam tapiocas acoradas sobre os calcanhares, enquanto a freguesia esperava entre goles e aromas saídos dos tachos. A cabeça servia-lhes de apoio para tudo: baldes d'água, tachos, caldeirões, tabuleiros, cestos, gamelas e tudo que pudessem suspender e ficar com as mãos livres. Como na África, a função estética e étnica se sobressai em turbantes, panos de costa, saias, batas, adereços, balangandãs e berenguendéns, como já apresentamos.

Conforme Bonomo (2014), por aqui, o comércio das ganhadeiras também se diferencia do de Luanda e Angola ao considerar que homens escravizados também exerceram a função de mercadores. As quitandeiras ocupavam, consideravelmente, o espaço atlântico sul. O mercadejar, simbolicamente, remetia-lhes, ao mesmo tempo, à memória do local de origem em um contexto cultural reinventado e ressignificado. Tiveram de adaptar os seus produtos de acordo com a oferta e a demanda local, conquistando o espaço do chamado “comércio a retalho”, ou seja, vendiam de tudo. É válido dizer que a ocupação dessas negras vendeiras, quituteiras, quitandeiras, ganhadeiras... historicamente suplanta o simples comércio de gêneros alimentícios. Para a classe dominante, eram ameaças de ajuntamento de iguais, além de desviarem das cobranças de impostos por serem ambulantes, cuja ocupação também era vista como disfarce à prostituição. Tal elite temia, absolutamente, rebeliões individuais ou comunitárias e via a prática das negras de tabuleiro como ameaças frequentes na articulação dos

levantes. Haja vista o “conteúdo de vários bandos<sup>24</sup> que tratam das ameaças causadas por essas mulheres [...]” (BONOMO, 2014, p. 10). Por frequentemente transgredirem as leis, representavam o lado rebelde da História; o avesso das sinhás brancas, ou seja, retratavam tudo o que não se esperava das mulheres da época. Em todo território brasileiro, muitas foram as narrativas de luta e transgressão dessas pretas. Umas, por sua vez, marcadas e demarcadas na História, como Luiza Mahin e outras quitadeiras acusadas de colaborar com a Revolta do Malês ocorrida em Salvador, na Bahia, em 1835, por oferecerem comida aos rebeldes e conspirarem com os líderes do levante.

A Lei do Ventre Livre, promulgada em 1871, facultou aos escravos o direito de acumular pecúlios<sup>25</sup>, direito que favoreceu os escravos de ganho, vez que conseguiam economizar devido a suas ocupações. Com a promulgação desta Lei, em Pernambuco e demais regiões, iniciativas pelo fim do regime escravagista ascendem. No movimento abolicionista iniciado em 1880, Rio de Janeiro e Recife tornaram-se polos centrais da participação política popular: homens e mulheres libertos, africanos, mestiços e escravizados compunham o cenário oitocentista brasileiro. Consequentemente, esses escritos tomam relevância ao expor, para além da escravidão urbana brasileira, a participação das mulheres no contexto civilizatório, urbanístico e social em sociedades luso-africanas, contrapondo-se à ideia comumente retratada da mulher como vítima de sistemas patriarcais. A historiografia confirma, por meio de variados estudos, seja no Brasil, Cuba, Luanda ou lugares em que o tráfico negreiro se fez presente, que as ocupações femininas foram fundamentais para o desenvolvimento econômico das colônias e ex-colônias. O colonizador não só escravizou, mas também aprendeu e tomou para si tradições comerciais africanas.

Visões estendidas sobre o território contribuirão para a compreensão da participação da mão de obra feminina liberta, forra ou escrava na sociedade recifense do século XIX, bem como nos aproximam do universo cultural, social e de trabalho de Selma Ferreira. Cultura e costumes se imbricam e, como em Luanda e Angola, por aqui o comércio se expandiu pelas negras vendeiras e quitadeiras, mercadores de peixes e afins, e estes serão fios condutores que auxiliarão na compreensão estendida sobre as práticas cotidianas da “rainha do Coco”, assim reconhecida por sua comunidade e seu estado. Interessa-nos, no contexto da tapioqueira/artista, a apropriação do conjunto de valores e transmissões culturais ao longo de sua formação, pois, de acordo com Luciano Figueiredo em *Quitandas e quitutes – um estudo sobre rebeldia e transgressão femininas numa sociedade colonial* (1985, p. 51), a “perspectiva que assumimos é a de caminhar em direção a uma História Social da Mulher, capaz de reconstituir a real dimensão que assumiu a presença das camadas femininas em determinado recorte”. Nesse esforço, apoiamo-nos em Thompson (2008), para quem a experiência humana possibilita reinserir o sujeito na história, ao voltarmos o olhar para o campo dos costumes articulados às relações de dominação e resistência. Assim, tomamos, aqui, as vivências de D. Selma;

<sup>24</sup> *Bando* era uma determinação ou um decreto do governador da capitania, em geral proclamado em locais públicos para que toda população tivesse conhecimento.

<sup>25</sup> Quaisquer somas ou reservas em dinheiro.

particularmente, neste capítulo, suas experiências em seu trabalho indissociado dos princípios de sua vida cultural, formação, gênero e consciência de classe nesses entremeares entre passado e presente, pois é preciso lidar com as conexões entre cultura e poder, tanto na história que se quer compreender e a historiografia que se quer produzir, quanto na constituição dos indícios que nos permitem chegar lá.

#### 1.5. PRETAS VENDEIRAS DE RECIFE: LEGADO E A TRADIÇÃO DOS TABULEIROS

Estudos como estes Há, sem dúvidas, em todo contexto histórico da escravidão no Brasil, vozes silenciadas e imagens ofuscadas em nossa formação social, mas se a “[...] cultura escrava estava irremediavelmente associada ao sistema escravista de trabalho, este também estava integrado num sistema cultural na formação do qual o africano participou fundamentalmente”, conforme apontam estudos como *A greve negra de 1857 na Bahia* (1993, p. 11) de João José dos Reis. Não é à toa que as pretas vendeiras e de tabuleiro, os carregadores de piano, os tigres, peixeiros e canoeiros complementavam a paisagem, “bem como as vendedoras de bolos ou de tapiocas [sentavam-se] em plena via pública, os transeuntes [paravam] também ali e [formavam] grupos em palestra demorada, e a todos mal interrompe uma carroça puxada por escravos sobre o chicote do feitor.” (SETTE, 2018, p. 35).

Entre séculos, essas vozes, praticamente emudecidas na História recifense, ecoam em variados estudos, romances e notas de jornal. Muitos artistas foram convidados a vir ao Brasil registrar, em telas, pormenores do universo do Novo Mundo. Debret registrou, no período oitocentista no Rio de Janeiro, algumas das atividades comerciais exercidas por negros e negras livres, forros ou cativos, o monopólio informal do comércio detido por escravizados dentre diversas cenas cotidianas da época, assim como Johann Moritz Rugendas, ambos nas Viagens Pitorescas ao Brasil. Já Franz Post, jovem pintor holandês, tomou para si a tarefa de grafar costumes da sociedade e do trabalho escravo no Recife do século XVII e em alguns outros pontos do nordeste brasileiro.

Fig. 10 - Luis Schlappriz, Grupo de negros em frente da Igreja São Gonçalo, Recife, PE – 1863-68.



**Fonte:** Biblioteca Nacional Digital - Tráfico de Escravos no Brasil. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon354207/icon354207.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon354207/icon354207.jpg)>. Acesso em: 23 nov. de 2020.

Podemos notar pela gravura de Schlappriz que, embora o título refira-se a “negros”, vemos, em maioria, as negras vendeiras. A negra em destaque, provavelmente, está a chegar para o trabalho, tendo em vista que segura com a mão esquerda o tabuleiro, que mais parece um banquinho, enquanto sustenta a bandeja com a outra. Na cena em movimento, notamos os diferentes modos como manejavam suas mercadorias: equilibradas na cabeça, enquanto conversam ou em bandejas postas no chão. É nesse cenário intercultural que buscamos adentrar “um cadinho mais” nas peculiaridades da escravização urbana feminina desta região, por ser território de D. Selma e vir ao encontro de seu contexto de vida e profissão. Por isso, estudos, como os de Maciel Henrique da Silva (2011), Mario Sette (2018), Mary Del Priori (2018), Marcus Carvalho (1998, 2003) Vanessa Oliveira (2018), Sylvia Bompastor (1994), Maria Odila Dias (1995, 2013), entre teses de

doutorado, dissertações de mestrado e artigos acadêmicos, foram cruciais para o entendimento da escravidão urbana recifense. Escritos que serviram para nos guiar, também, na análise do universo das tapioqueiras do Alto da Sé.

Na passagem para o século XX, populações das grandes cidades, como: São Paulo, Recife, Rio de Janeiro, Bahia, para citar algumas, viveram significativas transformações proporcionadas pelos avanços científicos e tecnológicos: transportes, saneamentos, comunicação, eletricidade. Inovações tecnológicas interferiram profundamente no cotidiano dos cidadãos. No Recife antigo, as ruas estreitas e sinuosas eram ladeadas por altos sobrados, animadas pelo tráfego de escravos e de homens de negócios. A elite da época exigia modernidade, e tal aspecto era sinônimo de progresso. Melhoramentos urbanos, como: iluminação, água encanada, transportes públicos, benfeitorias nos cais e pontes podiam ser vistos apenas em certos pontos centrais da cidade: dos de morada e veraneio das classes alta e média, como o Derby ou Boa Viagem. Com o crescimento urbano, atrelado à densidade populacional, homens e mulheres libertos foram empurrados às beiradas. A maioria dos bairros aguarda, até hoje, melhoramentos pleiteados em meados do século XIX.

E por falar em negros... Eles encheram as ruas e as casas da velha cidade até muito depois da abolição. Os da Costa, de carapinhas brancas e com seu linguajar nem sempre compreensível, e os da terra inteiramente nossos. Negros de carregar fretes, de puxar carroças, de vender água da canoa ou do chafariz, de mercadejar bolos e outras guloseimas, de dar peito a crianças brancas, de varrer, de cair, de fazer despejos, de levar recadinhos de amor... Havia os pretos de casa, tão estimados e bondosos, cansados de tomar conta de meninos e querendo-lhes bem mesmo quando já tinham também os seus meninos. As histórias que lhes contavam serviam para todas as gerações e conseguiam formar rodas no chão, atentas e fascinadas pela menina de brinquinhos de ouro ou pela mouratorta.

(...) Negros e mais negros... História e mais histórias deles. E também tipos conhecidíssimos na cidade. Um Pai Benedito que vendia água há mais de 50 anos. Quem não conhecia Pai Benedito com seu chapéu de carnauba esfiapado, sua calça de estamena, seu mané-joão de algodãozinho ou de ganga? Contavam dele que, tendo ficado liberto pela lei dos sexagenários - e ele já ia para os 80 - preferia continuar a carregar seu balde como sempre, só para não deixar a casa dos senhores, onde "Sinhazinha se criara no seu colo"

E entre dezenas de pretas de mungunzá, de tapiocas, de comidas de dendê, de grudes e bolos, quem ignorava a existência de Tia Felicidade, retinta na pele, gorducha, bonitona, com sua saia de ramagens, seu cabeção de rendas entremostrando o seio túmido, o xale ao ombro, a rodilha alvíssima? Negra limpa e tentadora, mas se bulisse com ela, afoitassem-se, e veriam a repulsa. Vendia bonecas de pano, um primor de bem feitas.

A Abolição dera fim a muitos desses quadros e fora esbatendo os preconceitos. Já então se projetavam no panorama urbano as figuras dos pretos livres, e vários deles ilustres [...]. (SETTE, 2018, p. 414-416)

Apropriamo-nos dessa narrativa de Sette (2018), a fim de enfatizar a oralidade e as maneiras de contar causos em Recife e Olinda que ainda permanecem atualmente. Em primeira visita a campo em busca dos indícios das vivências de D. Selma do coco, voltamos com registros orais

atravessados de peculiares no jeito de contar histórias, sempre referenciadas aos sujeitos. “Você falou com a tapioqueira Rô Axé do Batuque das Morenas? Com D. Aurinha do Coco? E com a loira, tapioqueira antiga por aqui?”

Por entre caminhar em Recife e Olinda, em janeiro de 2020, traçamos nossos primeiros passos e “arruamos” por vielas e becos em busca de “histórias de preto”, como nestes trechos da conversa que tivemos com as tapioqueiras e, em muitos casos, também coquistas, a fim de melhor depreender a experiência de D. Selma como tapioqueira e suas relações com a tradição e o legado das ganhadeiras.

Subimos a ladeira por diversas vezes, passamos horas entre cheiros de tapiocas, cafés e espetinhos e armazenamos em audiovisual, horas de lembranças pessoais perpassadas pela tradição de fazer e pelo costume de comer tapioca. Para tanto, optamos por uma estrutura de entrevista bastante flexível e respeitosa aos aspectos socioculturais das entrevistadas que se mostraram muito abertas às conversas, algumas, inclusive, preferiram gravar em outro dia, para que pudessem se preparar com maquiagens, turbantes e cabelos. A finalidade da pesquisa no campo de atuação das tapioqueiras não foi e não é a de elaborar um quadro estatístico ou quantitativo, mas sim a de investigar, imbuídos em suas falas o que defendemos quanto à tradição secular transmitida por suas ancestrais. A intenção foi apenas a da escuta porque, “[...] elas falam de seu modo de cozinhar, de organizar este trabalho, de vivê-lo e de senti-lo – meio de conhecer sua própria linguagem, suas palavras e até as inflexões de sua voz, até o ritmo das palavras [...]”. (GIARD, 1996, p. 222).

O tempo de cada entrevista seguiu a variação das falas das entrevistadas, dando-lhes liberdade e espontaneidade de forma a não interferir no encadeamento de suas ideias. Quanto aos temas da conversa, eles se referiram aos seguintes pontos: tempo de trabalho, processo de aprendizagem (tradição), envolvimento com D. Selma e a cultura popular, sobre a revitalização do espaço de trabalho e reconhecimento como patrimônio imaterial. Todavia, sem perguntas fixas e nem bateria de questões em formulários formatados. Neste primeiro momento da pesquisa de campo, conversamos com 06 tapioqueiras e 03 artesãos do Largo da Sé, além de pesquisadores do arquivo municipal de Olinda e Mestras e Mestres do Coco do Bairro do Amaro. Conduzidas em forma de diálogos, esclarecemos, antecipadamente, que seus depoimentos ou parte deles seriam, por meio desta pesquisa, publicados. Conforme dissemos, gravadas em audiovisual, todos os participantes assinaram e nos concederam o direito ao uso de imagem.

Notamos, igualmente, que são de idades variadas e a maioria assumiu o lugar que era da mãe ou da avó, tendo na barraca de quitutes, por vezes, a única renda familiar. Ao ouvi-las, ressaltamos pontos importantes a serem analisados como trabalho infantil versus ocupação cultural, a heterogeneidade étnico/religiosa presente em um mesmo espaço, os indícios de lutas, resistência, autonomia e conquistas. Analisemos aqui, parte da conversa com as irmãs tapioqueiras e coquistas

Maria Betânia e Rosângela<sup>26</sup>, conhecida como Rô Axé, há pontos significativos para pensarmos o mundo do trabalho indissociado da cultura. A entrevista ocorreu em dois dias; no primeiro, conversamos mais com Betânia, e Rosângela chegou quase no final. Elas conversaram conosco sentadas ao lado de sua barraca, enquanto se dividiam entre nós e os clientes. Betânia, mulher de voz poderosa, indumentada com saias brancas, turbantes e barangandãs nos fez voltar no tempo. Bastante taxativa em suas afirmações, ressaltou com muita saudade e admiração a figura da mulher que foi sua mãe e o legado deixado por ela nas relações com o coco de roda e a tradição de fazer, consumir e vender tapiocas e outros quitutes. Encontramo-nos com Rosângela, no dia seguinte, em sua pastelaria, na rua abaixo do largo. Elas são sócias na barraca, e ela mantém este outro comércio. Do mesmo modo, o interesse maior foi falar do Coco de Roda e do grupo formado após a morte da mãe, o Batuque das Morenas, adjetivo que elas mesmas explicam em linhas abaixo.

Betânia: Foi... aí a gente é mínimo que ainda é um pouco pequeno, vai pra lá, vai pra cá... aquela coisa toda pra sair certinho. E o povo lá embaixo, todo curioso. Ô, quando começou a lapada... Se era mentira! São tudo crianças. Tudo "Parabéns!" É, e eu disse assim:

Como vocês tão vendo, né, nós somos o grupo Batuque das Morenas!

Por que Batuque das Morenas? Que hoje em dia diz... eu não entendo por que não é as preta ou as negra? Eu não entendo isso...

Aí eu disse "Mas você vai entender agora!" Quando existia o nome negro, preto, era muito preconceito. Até nós que somos preto, que somos negros, a gente tinha também esse preconceito. Porque a gente já era tão oprimido, tão machucado, tão humilhado, tão ralado nas escola principalmente.

[...]

Betânia: Parece que essa cor (apontando para a própria pele) tinha que ser apedrejada.

[...]

Betânia: Então, o que a gente queria? O nome negro não era usado com uma boa afeição, né? Ninguém falava negro porque era maravilhosamente negro. O negro porque era qualquer coisa...

Pesquisadora: Porque era pejorativo, né? Eu sei...

Betânia: Pronto! E falava morena, ou morenas, porque era menos agressivo, né? Era menos agressivo. E a minha mãe era tratada como "Eita, vai passando a Morena". "A Morena dos filhos"; "Eita, lá vai os filhos da Morena". Então, eu não podia homenagear o nosso coco, que veio da nossa mãe e que a gente botou ele no mundo que a pessoa seria ela junto conosco, não teria melhor do que dizer que era o Batuque...

Pesquisadora: Das morenas...

Betânia: Das Morenas! Que era as filha da Morena... Que era o jeito que era nos reconhecido.

Rô Axé: Porque até mesmo já era reconhecido como a Tapioca das Morena Betânia: É. E também quando a gente ainda não tinha a tapioca, a gente era reconhecido como os filho da Morena. Quando ia falar de nossa mãe, nunca falava Iracema. "Olha aquela morena"; Porque ela até era uma morena lindona; "Aquele morena alta, cheia de filho, bonita, ela passou, viu?"; "Olha, a tua mãe, a Morena passou aqui quase agorinha, viu?"/ "Vai pegar vocês, viu?" "Não, ela já sabe que a gente tá aqui..." Porque a gente vinha das escola, com a roupa das escola vinha pra aqui pra o trabalho. Aí, às vezes uma pessoa pensava que a gente tava fugindo, né?. Mas "Não, não, ela já sabe. ela está nos esperando lá no trabalho, por isso é que eu tô subindo com a farda do colégio". "É a Morena quando pegar, viu?" (E faz um gesto, estalando os dedos) Era assim. Aí a turma não entende, mas era mais do que justo colocar o nome Batuque das Morenas...

<sup>26</sup> Nos anexos, o leitor poderá acompanhar as entrevistas na íntegra.

Pois bem, como elas apontam, comecemos a pensar os sentidos do adjetivo “morena”, aliás, não sei se o leitor se recorda, mas podemos notar na composição de D. Selma “Moreninha do dente de ouro”, a presença do mesmo adjetivo. Podemos ler nesse termo a representação do processo histórico de desintegração da identidade dos povos negros que por aqui aportaram, com o propósito de embranquecimento da população, por incentivo do Estado e da vinda de imigrantes europeus.

Outra leitura possível refere-se à visão deturpada de uma miscigenação derivada de três matrizes e que, portanto, garante igualdade: “somos todos brasileiros e brasileiras”. Todavia, não é o inventar da roda, afirmar que isso não corresponde à realidade sociocultural brasileira. Os malfadados vestígios do tempo da escravidão perpassam ainda, de forma abrangente a vida de negras e negras. A construção do termo “negra” como negativo e a preferência pelo adjetivo “morena” faz parte da extensa lista de estereótipos formada neste país, uma ideia de sublimar, suavizar por meios de palavras eufemísticas o tom da pele, pois o preconceito insere-se na linguagem.

Porém, em uma pesquisa histórica e etnográfica, as relações precisam ser pensadas dentro de seu contexto. Logo, quanto aos Batuque das Morenas, elas reconhecem muito a conexão da palavra “morena” e o preconceito racial, afinal, elas mesmas possuem esse lugar de fala e, literalmente, como Betânia aponta, sentiram na pele. No entanto, referimo-nos, aqui, a relações culturais, vivenciais, memórias afetivas. Essa fonte e este código detalhado de cultura (o legado do Coco), certamente confere-lhes o direito à autoidentificação como “as morenas”, uma identidade que tem uma história vivida e significativa para aqueles sujeitos nas relações de dominação sociais mais amplas.

Do mesmo modo, podemos ponderar as questões quanto ao trabalho infantil ...” Porque a gente vinha das escola, com a roupa das escola vinha pra aqui pra o trabalho. Aí, às vezes uma pessoa pensava que a gente tava fugindo, né? Mas ‘Não, não, ela já sabe. Ela está nos esperando lá no trabalho, por isso é que eu tô subindo com a farda do colégio’”. Decerto, o leitor já resvalou nesse assunto, na introdução desta pesquisa, sobre a qual traçamos pontos sobre o trabalho infantil no Brasil: podemos inferir distinções em suas formas ao compreender, primeiro, os aspectos culturais; segundo, a diferenciação entre o ganho familiar como o mantido por uma tradição e o trabalho para outrem, que pagará o que acha que deve, trabalho impessoal, mercantilizado, pautado em relações de exploração, em suma, alienado. Ora, se estamos falando de tradição, de algo que se passa de geração a geração e se perpetua em continuidades, não necessariamente estáticas, como as crianças aprendem? Como aprendemos nós, senão com quem convivemos? Eis aí outro ponto de encontro com os costumes trazidos da África e dos povos ameríndios -ensinar a cultura e seus fazeres ordinários. Ademais, ao considerarmos que não há distinção para aquelas sociedades originárias entre vida, cultura e trabalho, participar dos afazeres é processo de aprendizagem e



reconhecimento de uma dialética entre o individual e o coletivo. Como ressalta Luce Giard (1996, p. 259):

A criança olha, observa os movimentos da mãe, admira a força das mãos que preparam a massa; o mistério da bolinha de fermento que sobre no copo de água a fascina; aprecia em silêncio a habilidade da faquinha que vem com um ligeiro gesto retirar o excesso de massa das bordas da fôrma de torta; aprende a fazer tarefas simples (descascar nozes sem quebrá-las, descaroçar damascos, descascar maçãs); aprende o nome dos pratos e dos utensílios, aprende a diferenciar os verbos de ação e os graus de cozimento. A cozinha é parte essencial de sua aprendizagem sensorial e motora: “Tirar a criança da cozinha— dizia Bachelard — é condená-la a um exílio que a afasta dos sonhos que jamais conhecerá. Os valores oníricos dos alimentos se ativam quando se acompanha sua preparação (...). Feliz o homem que, em criança, “ficava em volta” da dona de casa”

Há muito a pesquisar e a reinterpretar a História sob o prisma da historiografia social. Eis aí o sentido de nossa proposta: emergir memórias de negras escravizadas, forras ou livres na ocupação de vendeiras, quitandeiras e quituteiras, partindo do estudo de suas lutas e resistências, fatores relevantes ao entendimento das experiências de vida que fizeram de Selma Ferreira o ser excepcional de sua comunidade, em seu ambiente de trabalho no Alto da Sé, como tapioqueira, até despontar em Olinda e Recife como “rainha do coco”, mas, como diz Chimamanda Adichie, este será outro capítulo de uma mesma história.

#### 1.6.1 O LOCUS DAS PRETAS: GANHADEIRAS, VENDEIRAS, QUITUTEIRAS, TAPIOQUEIRAS... EM RECIFE E OLINDA

Assim, tendo o Recife História extensa e peculiar, seria pretensão abarcar seus infindáveis aspectos. Ademais, podemos contar com a obra de historiadores experientes, como Marcus Carvalho, pernambucano, que dialoga entre a historiografia de rupturas e resistências de escravizados no Recife, no período oitocentista, em estudos, como: *De portas adentro e portas afora: trabalho doméstico e escravidão no Recife 1822-1850* (Carvalho, 2003), *Liberdade: rotinas e rupturas do escravismo. Recife 1822-1850* (Carvalho, 1998), *Cidade Moderna X Trabalho Urbano: a questão do a paisagem do Recife oitocentista pelas vendeiras, domésticas e lavadeiras* (SILVA, 2010).

Como o leitor pôde notar no decorrer destas páginas, embora nosso campo de estudo esteja entre as territorialidades e temporalidades de D. Selma, mais propriamente Recife e Olinda entre os anos de 1925 e 2015, enriquecemos nossas argumentações com contribuições de pesquisas elaboradas sobre as ganhadeiras em outros centros urbanos, como: Salvador, Rio de Janeiro, Minas Gerais, pois, embora consideremos as especificidades de cada território, a experiência escravista urbana brasileira não diferia muito em seus contextos exploratórios, como percebemos em: *As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX* (Soares, 1996); *Escravas - Resistir e Sobreviver* (Dias, 2013); *O tabuleiro afro-brasileiro: o abastecimento alimentar e a resistência das quitandeiras negras no Brasil do século XVIII* (Bonomo, 2014), para citar alguns. São fontes consideráveis para traçar

paralelos entre as mulheres vendeiras e quituteiras escravizadas, forras ou livres e a tradição das tapioqueiras do Alto da Sé. Ainda negro, Pernambuco mescla em peles e fisionomias traços híbridos de etnias que por aqui chegaram, sem negar, obviamente, as indígenas. Olinda é ainda mais negra!

Percebemos, na historiografia de Selminha, a dupla convivência de uma música doméstica e comunitária da tradição oral que pertence a um conjunto de fazeres culturais e memórias. Além disso, conforme apontamos em vários pontos deste capítulo, a relação baseada na coletividade é muito presente entre os moradores de Olinda. Entendemos que a artista não tem problema algum em afirmar que fumava e tomava umas, sempre se referindo à Pitu, cachaça valorizada por lá, produzida em Santo Antônio. Ademais, como veremos no capítulo sobre os pontos convergentes entre o coco e sua vertente religiosa, a cachaça e o fumo são muito apreciados nas sessões de Jurema, logo, sendo mestra juremeira, tendo como entidade Zé Pelintra, bebericar fazia/faz parte da brincadeira do Coco. Via de regra, em épocas de folguedos e carnaval, a roda gira à noite toda; portanto, beber mantém a alegria dos participantes que se soltam cada vez mais.

Cheguei em Olinda, viúva, com os filho... Comecei vivendo... Depois começou um bucado de amiga lá dos lado do Varadouro, rua Eufrásio Barbosa... Aí comecei brincando. Eu nesse tempo tomava uma Pituzinha que não é fácil. Fumava... Aí cê sabe, quem bebe é muito alegre, né? Aí pronto! Aí aquela alegria medonha!! Aí aparecia um, aparecia outro... Só sei que eu, terminano, eu dei esse grande pulo na minha vida, mas não foi fácil não!

Nossas interpretações sobre os significados da experiência e a composição de uma cultura, neste caso, como a dimensão do mundo do trabalho (tapioqueira) formou D. Selma e como ela trafega dentro de seus contextos, são as de que este não está dissociado dos demais elementos como ancestralidade, religiosidade e de sua cultura popular. Além do mais, o Varadouro, como divisa do Rio Beberibe e o mar, concentrou, em seus arredores, muitas vilas de canoeiros – escravos de ganho que comercializavam mercadorias e transportes de pessoas pelos rios.

De acordo com Argus Almeida em *Olinda: uma história por trás das estórias* (2013, p. 47-48), era tão relevante que os recifenses dificilmente não utilizassem abastecimento “água que não procedesse do Beberibe, que era conduzida por escravos em canoas próprias para esse fim e vendida diretamente ao consumidor ou passada a tanques particulares, dos quais era revendida para o povo”. A quantidade de canoeiros era tanta, que organizaram a irmandade Nossa Senhora dos Canoeiros. Eram tão organizados que ergueram a capela, tinham ordem profissional, inclusive com hierarquias e votações para a escolha dos postos de sargento, coronel e assim por diante. Ao pensarmos nas visões de liberdade de Chaloulb, constatamos que existia, sim, a repressão, mas havia, igualmente, meios para contestá-la.

Em 1749 realizaram-se em Olinda notáveis melhoramentos na captação das águas do Beberibe para o consumo público: construíram uma ponte de cantaria lavrada com dez arcos, muito imponente, e uma muralha que represava o rio, evitando que o atingisse as marés altas. Dezoito bicas deixavam a água gostosa e límpida correr para os baldes, as gamelas, os barris... Todo

mundo ia ver essa maravilha: em cima, a água doce; embaixo, a água salgada. Os canoieiros, sobre a última, colhiam a potável, num verdadeiro milagre de engenho. As 18 bicas do Varadouro davam que falar a toda população de Olinda do século XVIII.

Davam que falar somente, não. Prodigalizavam-lhes ensejos de prazer, de divertimentos, de repouso e de urbanismo. O Varadouro tornou-se logradouro delicioso, encantador. Puseram bancos ao longo da muralha. Árvores de sombra. Havia banheiros para os bons mergulhos. Afluíam moradores e forasteiros. Interesses de toda espécie: despachos de gangas, quinquilharias, vinhos, brocados, trazidos da Europa; embarques de açúcar e de algodão; palestras com amigos; entretenimentos de namoros; ócios de meditações, de projetos... O Varadouro via de tudo. O palanquim de rebuço com uma dama curiosa de espiar as bicas; os bureis dos frades, as barretinas dos Henriques<sup>27</sup>, a belbutina dos pajens, a chita das mulatinhas, o veludo dos mazombos, a estamena listrada dos escravos. Carregadores d'água. Pretas vendedoras de pastéis e cocorotes, beijos e alfelôs, tapiocas e alfenins. Apareciam também estudantes e poetas. (SETTE, 2018, p. 275-276)

Depois de perder o status de província, concentrou, em muitas de suas vielas, a população pobre e negra. Canoieiros, pequenos comerciantes, pescadores, escravos e libertos, religiosos que ainda ocupavam os mosteiros... Logo, o Varadouro concentra relevantes aspectos históricos de lutas e resistências e aspectos culturais pela efervescência urbana. Desse modo, muito provavelmente D. Selma cria uma rede de relações com os brincantes de Coco por lá e começa a expandir seu universo artístico/popular, pontuando que, apesar das dificuldades de sobrevivência, a alegria coletiva imperava nesses encontros e o quanto essa mesma coletividade lhe propiciou ascender financeiramente por sua cultura popular. Em uma cidade entrecortada por rios, como Recife, mercadejar não era o único ofício das mulheres negras cativas, forras e livres. Em sítios e arredores da cidade, atuavam as lavadeiras de ganho, que ficavam nas imediações dos rios e lá se juntavam às cativas domésticas, que lavavam roupas de seus senhores, como narra o viajante Henry Koster em uma de suas andanças registradas *Viagens ao Nordeste do Brasil*<sup>28</sup>(1942).

Em meio caminho, fomos pelas margens do Capibaribe. A vista é excessivamente encantadora, casas, árvores, jardins de cada banda. O rio faz a curva deante e parece perder-se no meio da mata. As canoas indo docemente descem com a maré, ou penosamente forcejam seu caminho contra a corrente, e tudo reunido forma um espectáculo delicioso. O rio é aqui mais estreito que o Tamisa em Ríchmond. Ao lado da estrada, neste ponto, estão varias negras vendendo laranjas e outras frutas e bólos aos canoieiros, com seus compridos varapaus que, incapazes de perder tempo, compram e vendem provisões. Era a primeira vez que deixava a cidade e fiquei verdadeiramente agradado desse aspecto do país, do qual me tornára habitante. Deixamos o rio, continuando pela estrada sempre bordada de casinhas, de melhor ou peor apparencia, até um pequenino vilarêjo que atravessamos, chegando ao fim da nossa jornada. A situação é muito pitoresca, na margem norte do Capibaribe, ao pé de uma colina, coberta de vegetação. (KOSTER, 1942, p. 44)

Em comparação às cativas domésticas, as lavadeiras, carregadoras d'água, comradeiras se enquadravam, como denominou Sandra Graham, nas ocupações “porta a fora”, pois seu espaço de trabalho era essencialmente a rua, logo, possuíam maior mobilidade. Já nas ocupações “portas adentro”, enquadram-se as

<sup>27</sup> Tropa formada por negros livres, comandada pelo mulato Henrique Dias. Já a *Milícia dos Henriques* era um agrupamento composto de pretos e mulatos contra a invasão dos holandeses.

<sup>28</sup> KOSTER, Henry. *Viagens ao Nordeste do Brasil "TRAVELS IN BRAZIL"*. Obras Raras. Companhia Editora Nacional São Paulo - Rio de Janeiro - Recife - Porto Alegre, 1942.

domésticas, cozinheiras, amas-de-leite, mucamas e costureiras. Pelo que já vimos por aqui, podemos depreender que a escravidão urbana no Recife não diferiu em estratégias de outros centros, como: Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo, Minas Gerais... A modernização e o crescimento capitalista industrial reverberaram diretamente na vida das mulheres negras cativas, livres e forras. Uma delas era a de enquadrar as trabalhadoras em um ordenamento compatível às transformações da época. Com o declínio do tráfico negreiro em Pernambuco, a valorização da mão de obra masculina restringia ofertas às mulheres em um momento social em que o Recife crescia demograficamente. Nos bairros abastados, a elite se expandia e precisava de mulheres para o serviço doméstico. Contudo, com as ideias higienistas que chegavam ao país e os costumes europeus que diferenciavam os endinheirados da época, o incentivo à imigração europeia e a substituição da mão de obra negra pela branca, como estratégias de branqueamento populacional e cultural, a educação de suas filhas passou a ser pensada longe das negras de casa, conforme aponta Marcus Carvalho em *De portas adentro e portas afora: trabalho doméstico e escravidão no Recife 1822-1850* (2003, p. 78)

Havia um discurso incentivando justamente os que tinham mais recursos a não compartilhar o cotidiano doméstico com uma multidão de cativos. As serviçais negras iriam permanecer. Mas relegadas aos espaços menos frequentados pelos patrões e que as sinhazinhas deveriam evitar: a cozinha, a cocheira, o quintal. Ao trabalharem dentro de casa, eram supervisionadas pelas patroas e pelas governantas brancas. O paradoxo é que a transição para o trabalho livre nos sobrados do Recife, apesar de todo o discurso liberal, não eliminaria algumas das principais práticas do escravismo, como a relativa ausência de salário, a reclusão, a violência e o assédio sexual. Diz um ditado Suaflí que não existe mulher nascida livre. No Brasil, a liberdade também tinha que ser construída a cada dia.

As observações de Carvalho (2003) nos conduziram a outros pensares quanto ao mundo de trabalho de D. Selma. Seriam esses indícios de continuidades com práticas escravistas nas relações de trabalho afugentadores, na busca de um trabalho doméstico ao ver da tapioqueira? Sendo Selma neta de escravos, como ela mesma acentua em entrevistas, advinda do sítio e analfabeta, por volta de 1955, quando enviuvou e foi em busca de meios de ganho para o sustento dos filhos, estava submetida ao incrustado preconceito contra o trabalho doméstico tido como tipicamente “trabalho de escravos”.

Fig. 11 - Vendedora de Tapioca. Fotografia. Benício Dias. Garanhuns/PE,1940.



**Fonte:** Fundação Joaquim Nabuco. Villa Digital. Acervo iconográfico. Disponível em [https://villadigital.fundaj.gov.br/media/k2/items/cache/451d297cd7a9798505c06b721c3caeec\\_L.jpg](https://villadigital.fundaj.gov.br/media/k2/items/cache/451d297cd7a9798505c06b721c3caeec_L.jpg)

No Recife, como em outras capitais, muito se fazia pela classe abastada e, para os pobres, apenas promessas de trabalho àqueles que dominavam algum ofício. Aos negregados, quase nada. No entanto, essa mesma classe abastada, na medida em que se desenvolvia economicamente, necessitava de serviçais, o que, por sua vez, abria possibilidades de trabalho. Encontramos, nas pesquisas de Carvalho (2003), pontos convergentes que nos levam a pensar sobre a migração de D. Selma de Cajoca para o bairro de Mustardinha, no Recife. Conforme o autor, sendo a vida na zona rural mais precarizada do que na cidade, muitas mulheres livres e libertas migraram para Recife em busca de trabalho doméstico nos sobrados urbanos.

[...] A dinâmica da vida urbana, em si, era um atrativo. Dinâmica multiplicada no imaginário construído no meio rural sobre a cidade, apresentada como lugar do pecado e da liberdade. A atração era, portanto, maior para aquela parcela da população feminina que tentava valer sua vontade enfrentando as duras regras não-escritas do patriarcado rural.

Regra geral, qualquer que fosse sua classe, uma mulher estava abaixo de todos os homens da mesma condição. No interior patriarcal, sua posição social dependia daquela dos homens da família.

Na cidade, a regra era a mesma, mas havia mais oportunidades de sobrevivência para mulheres sozinhas. A concentração populacional e a maior mobilidade física dos habitantes nas ruas, nos pátios das igrejas, nas pontes, chafarizes, praças e pontos de encontro em geral, facilitavam a socialização. Era mais fácil trançar relações significativas com maior independência do que permitiam os rígidos códigos morais, mais facilmente aplicáveis nas acanhadas comunidades rurais, onde a convivência com a vizinhança tolhia qualquer autonomia.

Sintomático de uma possível maior licenciosidade sexual, eram os nascimentos ilegítimos efetivamente registrados nas igrejas do Recife, em comparação com o interior. Nos anos de 1838 e 1839, os párocos de várias freguesias pernambucanas mandaram mapas dos batismos de filhos legítimos e naturais. Nos três bairros centrais da cidade (Recife, Santo Antônio e

Boa Vista), 46 por cento das crianças batizadas em 1838 e 51 por cento em 1839 eram filhos naturais. Já nas freguesias açucareiras de Jaboatão, Ipojuca, Cabo e Goiana, elas somavam apenas 25 por cento em 1838 e 27 por cento em 1839. Para manter esses filhos, era inevitável procurar emprego.

Os dados demográficos disponíveis confirmam a possibilidade de ter havido um razoável movimento de mulheres do interior para a cidade nessa época. O Recife acompanhou o crescimento de outras cidades ligadas ao comércio atlântico na primeira metade do século XIX. Apesar da violência, do desemprego, das recorrentes epidemias, a população dos seus bairros centrais aumentou, saltando de 25.678 para 40.977 habitantes, de acordo com contagens publicadas em 1828 e 1856 respectivamente. Somada esta população aos moradores dos subúrbios, haveria uns cem mil habitantes em torno do eixo Recife/Olinda por volta da metade do século (CARVALHO, 2003, p. 43 - 44)

Mesmo considerando-se problemas sociais, como violência, desemprego e epidemias, o aumento populacional nos bairros centrais saltou, segundo Carvalho (2003) de 25.678 em 1828 para 40.977 em 1856. Saldo este que, somado “esta população aos moradores dos subúrbios, haveria uns cem mil habitantes em torno do eixo Recife/Olinda por volta da metade do século.” (CARVALHO, 2003, p. 144). Já nas periferias, o número de mulheres livres e libertas era bem maior que o dos homens. As escravizadas eram a maioria no Bairro Santo Antônio, posteriormente, no Bairro São José, onde moravam os escravos de ganho e a população depauperada. Pelos dados pesquisados por Carvalho (2005), o autor pôde inferir que em bairros onde a contagem fora efetuada, as mulheres eram em maior parte, porque a demanda tanto por mão de obra cativa, livre ou forra era grande, ocasionando a migração do interior para espaços citadinos abastados.

Esses dados indicam que a demanda por trabalhadoras não poderia ser totalmente suprida por cativas. Já havia começado em Pernambuco a substituição gradual do trabalho escravo pelo trabalho livre. Um processo que inevitavelmente transbordaria para o espaço doméstico. Mas o que importa salientar aqui é que antes do final do tráfico, havia mulheres livres disponíveis para trabalhar tanto no comércio quanto nas casas. Eventualmente serviriam lado a lado com escravas, afinal de contas a tão falada transição para o trabalho livre não foi um processo linear. (CARVALHO, 2003, p. 45)

Lembremos, pois, que, no Brasil, o comércio ambulante e o trabalho doméstico eram relacionados às escravizadas; assim, para alguns cativos, era um tanto de humilhação exercer, além do trabalho forçado, um ofício feminino, processos explorados em outro capítulo, ao abordarmos as relações sobre questões de gênero na cultura popular. A escassez de empregos, por vezes, não possibilitava às negras escolher suas ocupações. Então, nem sempre o “porta afora” era opção, mas sim, necessidade, vez que a rua não era espaço bem visto às “mulheres de bem”. Rua era lugar de escravizados, de vagabundos, da “gente de rua”.

A pobreza era o principal motivador. A rua, porém, poderia representar território de liberdade. Escravizados costumavam fugir com mais facilidade pelo conhecimento do espaço urbano e contatos pessoais que possibilitavam o que se denominava, na época, de fugas para dentro, vez que os fugitivos se ocultavam dentro da própria cidade. O contato das vendeiras e ganhadeiras nas beiras dos rios e

portos ocasionava namoros e possíveis clientes. A convivência delas com os canoieiros preocupava a sociedade escravagista citadina por facilitar fugas em suas canoas, mas nem todas as negras escravizadas desfrutavam do convívio social viabilizado pelo ir e vir das ruas. Muitas viviam reclusas, em papel de mucamas.

A preocupação exacerbada com o comportamento da mucama se devia à sua maior proximidade com a sinhá-moça, que deveria, pensava a elite, ficar a salvo da corrupção, dos vícios que os escravos supostamente teriam, porque conheciam a rua e seriam elementos corruptores da recatada sinhazinha. A mucama, enquanto criada de confiança, não deveria ter moral duvidosa, e sua educação tinha de ser rígida o suficiente para torná-la uma companheira inócua para a filha da família. As mulheres de cor, sobretudo as que saíam às ruas, não tinham moralidade confiável pra as exigências de senhores e patrões ciosos de manter o véu que separava a sua casa da rua. Assim, as mucamas deveriam ser, acima de tudo, educadas com recato e, como dizia a linguagem da época, “recolhidas (MACIEL, 2011, p. 23).

Embasados nas pesquisas de Lorena Telles em *Libertas entre Sobrados: mulheres negras e trabalho doméstico em São Paulo (1880-1920)* (2013). São Paulo é um ótimo exemplo dessa outra forma de ganho. Anúncios corriqueiros do jornal Correio Paulistano, entre os anos de 1857 e 1879, registram esses aspectos da escravidão doméstica urbana. Além de propostas comerciais de compra e venda, interessados nesta mão de obra publicavam avisos, solicitando escravizados/escravizadas conforme padrões da época. Segundo ela,

No contexto da industrialização incipiente que auferia poucas oportunidades econômicas às mulheres, escravas, libertas, livres pobres e imigrantes disputaram a sobrevivência do trabalho desqualificado e mal pago, que compreendia as atividades de subsistência desvalorizada na economia de exportação que produzia para o lucro. Eminentemente negra, livre, brasileira e feminina, a mão de obra ocupada com a cozinha, o pequeno artesanato doméstico, a limpeza da casa, a lavagem, a costura, o engomado das roupas e o cuidado de crianças atendia a toda a escala social, no bojo das transformações socioeconômicas vivenciadas na cidade de São Paulo durante o último quartel do século XIX. (TELLES, 2013, p. 47)

Consequentemente, no universo “porta afora”, mesmo após a alforria, muitas negras optavam por carregar os seus tabuleiros, ainda que pudessem vir a ser confundidas como fugitivas. Ocupar-se como vendeira, ainda jovem, era visto pela sociedade como prostituição, o que muitas vezes de fato servia, de forma temporária, como meio de ganho alternativo, ou enquanto não lhe aparecia um casamento, um homem que lhe garantiria o sustento pessoal e de sua prole. Por tocar em casamentos, outra questão sobreleva-se: por que Selma Ferreira se casou tão menina, aos 14 anos? Podemos compreender as relações tais quais nos apresenta Maria Odila em *Escravas: resistir e sobreviver* (2016)<sup>29</sup>. Segundo a autora, era comum, como no costume africano, casar-se com homens mais velhos

<sup>29</sup> In *Nova História das mulheres no Brasil* / organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria. Pedro. – 1. ed., 1ª reimpressão. – São Paulo : Contexto, 2013, p. 175-268.

e, para as escravizadas, o casamento poderia representar tanto um castigo, como uma estratégia de sobrevivência.

Convencidos de que assim evitariam fugas e revoltas, os grandes proprietários passaram a deixar os casais viverem fora das senzalas coletivas, em pequenas choças de pau a pique. Era certamente vantajoso para as escravas obter uma casinha e um espaço propício a uma roça e, com isso, garantir uma melhor alimentação para as suas crianças e, eventualmente, com a venda do excedente, vir a comprar a própria alforria e a de seus filhos, como já era de costume na sua terra de origem.

As escravas de origem africana que sobreviviam aos maridos, logo se casavam de novo. A partir da segunda geração no Brasil, as escravas crioulas e as libertas preferiam não se casar (DIAS, 2013, p. 177)

Por aqui, diferentemente da África, onde se casavam por volta dos 19 anos, escravizadas casavam-se mais novas, por volta dos 15 anos, o que ocasionava muitos problemas durante a gravidez, associados à desnutrição e ao excesso de trabalho forçado. Além disso, pouco interessava aos senhores o bem conjugal, por isso prezavam os laços de compadrio constituídos entre eles. Compadrio este que se baseava no companheirismo para erguer uma estrutura de taipa ou cuidar dos filhos. Papéis de padrinho ou madrinha no batizado católico simbolizavam fortes laços que se circunscreviam dentro do próprio plantel, apenas duas décadas antes da abolição é que passaram a ser ocupados com maior frequência, por negros e negras livres. Segundo Koster (1942, p. 497), era usual às escravizadas solicitar às pessoas quais prezavam a apadrinhas os seus filhos, “na esperança de que o orgulho que essa gente possui no mais alto gráo, as leve a não permitir que os afilhados continuem na escravidão.

Assim, por seus esforços, pelo favor dos amos ou por outros meios, os indivíduos que se libertam, cada ano, são verdadeiramente numerosos”. Dentro desses contextos, muitas semelhanças aproximam a história de D. Selma às das suas ancestrais. Ela também, dos 14 filhos, apenas 02 “vingaram”, outros morreram logo depois do parto. Depois da morte de seu marido, nunca mais se casou. Podemos afirmar que ainda hoje, no Brasil, em muitas regiões, muitas mulheres vivem em circunstâncias de sobrevivência: sozinhas, com muitos filhos e pouca escolaridade. Logo, a alternativa era e continua sendo buscar trabalho, seja ele qualquer um. O “trabalho em casa de família”, expressão ainda hoje utilizada, era menos mal visto que ser vendeira, quituteira, tapioqueira..., sobretudo, às mulheres brancas pobres. A rua era perigosa para todos, mas era fora de “casa” que os laços se constituíam. Era possível ficar fora do alcance dos olhos senhoriais; notamos que autonomia de ir e vir e as relações constituídas no espaço de trabalho são expressivas para as tapioqueiras da Sé, como comprovam estes recortes das conversas que tivemos com Rosangela, a Rô Axé, tapioqueira do Alto da Sé (Olinda) e integrante do grupo de *Coco Batuque das Morenas*, em janeiro de 2020.



Pesquisadora: E como foi a sua relação agora com Selma?

Rô Axé: Com dona Selma?

Pesquisadora: É!

Rô Axé: Foi muito bom né! Porque assim, eu sou uma tapioqueira, nascida e criada como ela também foi. E até hoje (Aprendeu com sua mãe a ser tapioqueira? – Pesquisadora). Aprendi com a minha mãe, e na época da minha mãe, ela também tinha barraca, a dona Selma do Coco. Então, da barraca mesmo, eu, apesar que eu era muito criança, mas eu assisti (essa história) ela toda todinha, que começou cantando na barraca, tudo. E eu sempre também, tem o meu lado que sempre foi o meu fogo, gostar de cantar. Hoje eu canto cultura, já cantei afoxé, já cantei samba reggae. Então, sempre ela tava cantando ali no meio, então, como ela sabe que eu sou uma pessoa da cultura e gosto de cantar, recebi um convite pra ela, pra fazer back. Então eu fiz muito show com ela. Inclusive no dia que ela faleceu, que a Globo, todo mundo mostrou, umas imagens dela na TV, eu sempre tava ali na filmagem também. Então, muito bom. Foi uma experiência boa que eu já tenho. E ela me abraçava não pelo só, pelo corpo, como família mesmo, por ela ter me visto criança, conhecido a minha mãe, por eu ser daqui do mesmo ramo dela da tapioca, então é gratificante.

Pesquisadora: Porque, é interessante também essas relações que vocês têm né... E com a tapioca também...

Rô Axé: E quando eu chegava nos cantos, ela não dizia que "é minha back vocal" não, ela dizia que é uma das minhas netas também. Porque ela tinha no grupo dela é composto com a nora e os neto, e eu era a pessoa que não era neta de sangue mas era de coração. Até mesmo quando ela vinha criança, quando os outros vinha dizer "ah, essa aqui...", ela dizia "essa é minha neta também", ela me apresentava como minha neta também

Já vimos que a apropriação dos espaços urbanos não é marca apenas das mulheres negras do Brasil no século XIX, mas sim um costume africano. O comércio praticado por mulheres institucionalizou-se por aqui desde o período setecentista. Muitas cidades e vilas coloniais, principalmente em Minas Gerais na época do ouro, eram abastecidas por pequenos comércios administrados por mulheres como vendeiras (fixas), volantes e as de tabuleiro. Luciano Figueiredo em *Mulheres nas Minas Gerais*<sup>30</sup> (2018, p. 145), que as negras de tabuleiro marcavam a presença feminina no comércio local da época, por isso “infernizaram autoridades de aquém e de além-mar. Todos os rios de tinta despejados na legislação persecutória e punitiva não foram capazes de diminuir seu ânimo em Minas e pelo Brasil afora”.

Em Recife, assim como em Minas Gerais, Bahia e Rio de Janeiro, o intenso número de vendeiras negras preocupava governadores com alegações de que o contrabando prejudicava as vendas dos comerciantes da Praça do Recife, a ponto de fazerem alusão à lei promulgada em 1749 por José Cesar de Menezes, que incidia fortemente sobre as negras que vendiam os seus produtos. No século XIX, as principais cidades litorâneas eram habitadas por libertos e libertas, cativos e cativas realizando diversificadas ocupações. Tal convivência era marcada por conflitos e tensões quanto ao controle social, organização e disciplinarização do espaço físico, tirando a autonomia necessária para o mercado informal desempenhado pelos escravos de ganho, conforme apontam Reis (1986, 1993, 2008), Silva (2011), Priore e Pinsky (2018, 2013) Dias (1984). As posturas municipais da Câmara proibem a “permanência de pretas quitadeiras em certos pontos da cidade, como, por exemplo, na calçada da Matriz da Boa Vista, onde faziam derriços com os negros...” (SETTE, 2004,

<sup>30</sup> In PRIORE, Mary Del (org.); PINSKY Carla B.. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo, Contexto, 2018, 141-188..

p. 19. Tal proibição consistia em afastar as vendeiras dos pátios das igrejas (locais sagrados), direcionando-as aos espaços profanos por natureza: as ruas e seus transeuntes.

Mesmo após as posturas de 1849, as pretas quitadeiras esboçam sua resistência. Uma litografia de L. Schlappriz, da década de 1860, mostra que as quitadeiras continuavam na praça da Boa Vista, se não à frente da Igreja, pelo menos próximas ao chafariz que havia sido instalado na praça em 1846. Inúmeras gravuras do mesmo autor retratam a presença de vendeiras em outros locais da cidade: os pátios do Carmo e da Penha, o Largo do Palácio, a Igreja de São Gonçalo, a frente da Bolsa de Pernambuco, entre outros. Isso sem falar nas ruas. Quase sempre onde está representado um chafariz, há negras aguadeiras com baldes à cabeça, além de inúmeras vendeiras. Os chafarizes, localizados normalmente nos centros de praças movimentadas, eram pontos de encontro de destituídos, e eram em seus arredores que se instalavam grupos de vendeiras. Uma aguadeira que fosse “amiga de adjuntos”, no dizer da documentação, provavelmente teria no chafariz uma ocasião propícia a exercitar suas artimanhas no contato com tantos outros desfavorecidos. (SILVA, 2011, p. 78)

Não foi favorável às autoridades da época retirarem as vendeiras de seus locais. E como onde há conflito, há resistência, para que suas solicitações fossem atendidas pela liberdade de ocupar espaços públicos, vendeiras criavam oposições comunitárias, fortalecendo a luta pelos direitos de venderem seus produtos e quitutes. Talvez seja esse o motivo pelo qual, em Olinda, as tapioqueiras tenham constituído uma Associação, mas, conforme narrativas obtidas nas pesquisas de campo, notamos que elas sobreviveram sempre entre proibições e resistências, até os dias atuais. O trecho abaixo é da entrevista com a tapiqueira Aldicene, cujo ofício aprendeu com sua mãe, uma das tapiqueiras mais antigas do Alto da Sé, atualmente com quase 90 anos e, portanto, não exerce mais a função. Tentamos, inclusive, agendar uma entrevista com ela, cuja ideia partiu de seu neto, filho de Aldicene e ajudante na profissão, em gravá-la e nos enviar via *WhatsApp*, mas, devido a suas debilidades, não foi possível.

Aldicene: A gente carregava tudo, saía correndo com o tabuleiro na cabeça, o tripé na mão e aí esperava eles ir embora e arrumava tudo de novo. Era tipo assim a resistência das tapiqueiras. E aí foi crescendo, foi chegando mais tapiqueiras, foi chegando mais família, nessa época que teve essa correria contra a prefeitura que não queria que a gente vendesse as tapiocas, aí foi se juntando mais os moradores daqui também nos ajudou a vender, aqui da praça, daqui de cima apoiou a gente, mas alguns moradores lá de (não entendi) criaram a associação da (não entendi). Então, pra proibir, porque de tudo que foi crescendo as tapiqueira foi criando, crescendo, foi abrindo barzinho também e aí expandiu o movimento, expandiu e eles, alguns moradores se sentiam incomodado com isso e criaram essa associação e tentava tirar as tapiocas daqui, né? Então, de tanto foi crescendo, foi criando força a gente também criou uma associação que hoje em dia não é tão desejável como a gente merecia, né? Mas a gente existe [...].

Pesquisadora: E depois que se tornou patrimônio... Imaterial, né?

Aldicene: Sim, agora somos patrimônio...

Pesquisadora: E você achou que melhorou as suas visões, assim, a valorização do legado e da tradição?

Aldicene: E muito, 80%, porque como a gente não tinha apoio antigamente, então as pessoas, o governo não apoiava e não melhorava o aspecto, a aparência, porque esse comércio atende toda a população do mundo, esse comércio é conhecido em todo mundo, todo território nacional e internacional, então, como a gente foi crescendo a associação, a gente teve mais apoio, então a gente teve mais patrocínio, como essa Santa Clara mesmo que patrocinou essas barracas. Que antigamente era tão feio, a gente trabalhava e tinha vergonha do espaço onde a gente trabalhava, porque era uma lona de uma cor, outra de outra, agora não, tudo

padronizado e como a gente ficou patrimônio histórico, então a gente pode trabalhar tranquilamente, a gente é mais respeitada e tem mais oportunidades, eu mesmo, eu desde criança que eu tenho vários sonhos, né? Então, eu, a minha primeira tapioca eu fiz com 7 anos de idade e tô até aqui até hoje.

Pesquisadora: E essa sua primeira tapioca com 7 anos, foi em casa ou já foi comercializada?

Aldicene: Não, já foi aqui! E eu fiz essa primeira tapioca, não sei se ela vai se lembrar... a cantora Elba Ramalho queria comer uma tapioca com banana eu corri na lanchonete que tem ali, comprei a banana, fiz a tapioca pra ela, eu e minha mãe e de lá pra cá expandiu "Tapioca Cartola", que é feita com banana. Mas o bom mesmo, o principal, e que até hoje - não todas eu acho, eu acredito que não todas porque eu vejo a crítica dos clientes - mas tem muitas que fazem ainda com amor, com o mesmo amor que fez a primeira. Eu sou uma delas. Uma que faço tudo com amor, eu dou o melhor para todos que vem aqui no meu comércio.

Pesquisadora: E sua mãe, quantos anos foi tapioqueira?

Aldicene: Minha mãe foi 46 anos.

Pesquisadora: Só trabalhou como tapioqueira?

Aldicene: Só como tapioqueira.

Pesquisadora: E você também?

Aldicene: Eu também. Mas eu tive outro emprego fora, né? Um terceirizado. Passei 8 anos, mas assim, eu trabalhava no emprego e vinha pra cá ajudar a minha mãe. Muitas já faleceram, né, porque daquela época pra cá, mas é que esse patrimônio, essa riqueza cultural, passa de mãe pra filho, de filho pra neto... [...]

Pesquisadora: Eu acho que o maior patrimônio de vocês, além da resistência, que eu li, se a gente pega a história das vendeiras de Pernambuco, das escravas de tabuleiro... Nossa Senhora... sempre foi corrida, sempre foi luta, sempre foi correria, mas a resistência acima de tudo, né? [...]

Pesquisadora: E como vocês conquistaram a associação? Como foi essa luta pra ter esse reconhecimento?

Aldicene: Com muita garra, com muita luta, teve até protesto, porque muitas coisas pra gente, para o comércio, eram proibidas. Então, muita determinação, reuniões, e aí chegamos num acordo, né? E nomeamos algumas pessoas capazes de estar à frente da associação até de buscar coisas novas pra gente. E por isso estamos aqui, tudo bonitinho, porque o representante da Santa Clara, o Rique, um anjo de pessoa, viu? Inclusive, eu fui a pessoa, a primeira pessoa que ele tirou a foto no quiosque, não era nem quiosque, era tabuleiro, barraquinha de feira.

fazer a propaganda deles tudo. Aí, ele tirou a foto e foi aprovado, aí negócio de 1 ano a gente ganhou a barraca. Então, fevereiro agora faz 2 anos que a gente ganhou essas barracas.

Pesquisadora: Recente, né?

Aldicene: Recente..., mas elas já foram revestidas, por conta do sol, da chuva que danificou algumas coisas. Aí revestiram elas, novamente, e tá aqui, tá novinha pra gente de novo. [...]

Aldicene: Então, esse comércio é o ano todo, não para, né? Aí a gente que faz o nosso horário e nossa folga. Eu, como tá período de férias, eu não tô tirando folga, quando eu não venho, vem meus filhos, minhas noras, mas, sem ser época de férias, costume folgar um dia da semana.

Pesquisadora Ninguém é de ferro também, né?

Aldicene: Ninguém é de ferro, né? Aí, então, meu horário é 8 horas de serviço, eu chego de uma e saio de nove. Começo a fechar de nove, mas nunca saio de nove, porque sempre chega um cliente, chega o outro e eu atendo do primeiro ao último.

Aldicene: Como falei, cada um faz seu horário. Tem tapioqueiras que chega de sete da manhã e sai de dez da noite, sai de oito da noite, cada um faz seu horário. Cada um faz sua folga.

Por mais que tentassem, policiais e homens da lei não conseguiam fiscalizar, cotidianamente, as classes populares nos mercados e demais espaços coletivos. Grande parte da população sobrevivia das vendas de gêneros de primeira necessidade, mesmo com normatizações e regulamentos sendo sancionados a fim de conter e disciplinar o comércio com cobranças de licenças para vender e espaços próprios para as feiras. Conforme Silva (2011), no século XIX, tanto no Recife, como em outras cidades, mercadejar era uma atividade diurna, por isso diversificadas imposições exigiam que quitadeiras deveriam ter suas barracas montadas ao romper da aurora e desmontadas até às 16 h; caso contrário, mulheres que circulassem nas ruas, após o anoitecer, eram enquadradas como prostitutas. O

mercado São José, erguido em 1875 como marco desse desenvolvimento civilizatório, de certo modo, levou muitas quitadeiras e boceteiras a se afastarem para a periferia, por não poderem arcar com os custos fixos para a venda naquele local.

[...] Proibidos carros pelas calçadas, carros sem luzes, galopes a cavalo, buscapés e ronqueiras, venda de aguardente a escravos, trânsito desses cativos depois das 9 da noite sem bilhete dos senhores, tráfego de veículos nas quintas e sextas maiores, permanência das pretas quitadeiras em certos pontos da cidade, como por exemplo na calçada da Matriz da Boa Vista, onde faziam derriços com os negros... As cantorias dos pretos carregando fretes também estavam sendo condenadas, por monótonas e prejudiciais à saúde - duplo esforço sem necessidade.

Nem sempre as medidas achavam cumprimento fácil. O fiscal da freguesia de Santo Antonio queixava-se à Câmara Municipal de não lhe ter sido possível “desavesar as pretas quitadeiras do Rua do Rosário Largo”. (SETTE, 2018, p. 75)

Os tabuleiros pintados por Debret no Rio de Janeiro no período oitocentista e narrados por diversos viajantes europeus, como referidos em páginas anteriores, estabeleciam-se no Brasil, em todas as regiões e, por suas funções móveis, acabaram por se transformar em elos de comunicação entre a rua e a casa, como notamos na litografia abaixo de Rugendas.

Fig. 12 - *Venta a Reziffé* [Venda em Recife], 1830.



**Fonte:** Biblioteca Digital Luso-Brasileira. Acervo. Rugendas, Johann Moritz, 1802-1858. Gravura. BNDigital do Brasil. Disponível em <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/19974>. Acesso em: 28 nov. 2020.

[...] A venda se situa no térreo, enquanto o andar superior serve como residência. Logo de início, o que aparece com mais evidência é o grande número de mulheres negras na venda, comprando, vendendo, ou mais provavelmente ambas as coisas, uma vez que criadas podiam

ser incumbidas de fazer a compra de gêneros para o consumo diário da casa. Muitas saem da venda calçadas, sugerindo serem livres ou libertas. Há uma mulher de feições indígenas descalça, deitada como bêbada à porta da venda. Mas para o momento, destaquemos uma negra boceteira que, ao lado direito externo da venda, ergue um colar e o apresenta a uma das residentes situada na varanda. Após essa cena inicial de convencimento, a negra poderá ou não ser convidada a entrar no andar superior e efetuar mais uma venda. Apesar do certo despojamento da mulher branca situada na varanda, sugerindo que ela não era tão reclusa como se costuma pensar, é pouco provável que ela viesse ao encontro da negra. Ao seu modo, diz Gilberto Freyre, essas negras foram também mascates. (SILVA, 2011, p. 20-21)

A leitura de imagem de Silva (2011) em seu artigo *Na casa, na rua e no rio: a paisagem do Recife oitocentista pelas vendeiras, domésticas e lavadeiras*, não nos deixou palavras a acrescentar, pela minúcia descritiva que complementa a paisagem imortalizada por Rugendas e que reforça a mobilidade das pretas vendeiras “porta adentro e porta fora”. Vendas e tabernas atuavam como espaços de convivência dos pobres urbanos; por isso, para a elite, eram locais execráveis e perigosos. A venda era espaço de sociabilidade para ambos os gêneros. A bebida era o néctar para se esquecer, mesmo que momentaneamente, os amargos goles da escravidão, então,

Locais como vendas e tabernas pertencem ao número de espaços onde a convivência dos pobres urbanos se tornava possível, geralmente pessoas de cor que faziam compras, embriagavam-se, encontravam amigos e amásios. Muitas criadas que compravam na rua poderiam se demorar por certo tempo na venda, marcar encontros furtivos, e então retornar aos lares de suas patroas ou senhoras. É claro que fugir do mundo da casa para o da rua implicava certos riscos, e a denúncia de um vizinho ou parente da família para o qual a criada trabalhava poderia significar castigo certo. (SILVA, 2011, p. 74)

Aqueles que garantiam morar fora do alcance de seus senhores avançavam rumo à liberdade pelas relações que construía a partir e seus contextos, vez que a liberdade estava contida em diversas possibilidades e intentos: rebeliões, fugas, solidariedade étnico-religiosa e de classe, nos sobrados do Recife ou engenhos urbanos e rurais. Não é à toa que Pernambuco carrega em sua história complexa tradição de revoltas escravas. Mulheres subalternizadas como as pretas, negras e brancas livres e escravizadas desprendidas dos papéis sociais e morais femininos, contemplam o viés insurgente das mulheres ao longo da história, vistas como “[...] mulheres perigosas na ótica oficial porque populares e despossuídas, resistindo ao empobrecimento com um modo de vida pautados na transgressão da ordem social. [...]” (FIGUEIREDO, 1985, p. 13). Foi necessário mergulhar um pouco na historiografia de suas ancestrais e suas relações com o trabalho, a fim de apresentá-las como sujeitos históricos que, de algum modo, minaram as tentativas dos senhores que vislumbravam uma escravidão como domínio absoluto de seus corpos e suas culturas porque,

A reconstrução dos papéis sociais femininos, como mediações que possibilitem a sua integração na globalidade do processo histórico de seu tempo, parece um modo promissor de lutar contra o plano dos mitos, normas e estereótipos. O seu modo peculiar de inserção no processo social pode ser captado por meio da reconstrução global das relações sociais como um todo. (DIAS, 2013, p. 13)

Por fim, apoiamo-nos em estudos embasados na historiografia social, visando compreender as camadas populares e suas lutas de classe; neste caso, as vendeiras e quituteiras de Recife no século XIX, traçando paralelos entre o que se tornou, hoje, a tradição das tapioqueiras de Olinda e suas vivências no Alto da Sé, território no qual Selma, Selminha ou D. Selma grafou longa história: de tapioqueira à rainha do coco de olindense, Selma Ferreira elevou olhares para a sua cidade, seu bairro e comunidade. Assim, consideramos as relações de D. Selma com a sua ancestralidade, tradição e legado cultural em cada espaço por qual passou, cantou e sambou, nos tabuleiros que ajeitou, em fogareiros que acendeu, nas tapiocas que vendeu e tapioqueiras que conheceu traçaram, como ela mesma gravou em CD, “A sua História”, porque a certeza da Rainha do Coco pernambucana, como disse em uma de suas entrevistas ao Diário de Pernambuco: *Eu só sei de uma coisa: lugar que eu chegar, eu cheguei!* Adentrando, agora, como protagonista desta pesquisa, as portas da Universidade.

## CAPÍTULO II

### *SEGURA O COCO! SEGURA O COCO! SEGURA O COCO E NÃO DEIXA O COCO CAIR!*<sup>31</sup>

Conforme título dessa pesquisa, partimos de trajetórias e do legado de D. Selma do Coco, ex-tapioqueira brincante e cantante do Alto da Sé, em Olinda e por lá consagrada como rainha do coco, reconhecimento que ganhou aos 61 anos, como expressa em uma de suas canções:

Hoje eu moro em Olinda, O coco me adotou,  
Me chamam rainha do coco,  
O povo é meu amor,

Filha de Maria Valentina da Conceição e José Teodósio da Silva, Selma Ferreira da Silva nasceu em Vitória de Santo Antão, Pernambuco, a 10 de dezembro de 1929 e faleceu em 2015, aos 81 anos. Em diversas entrevistas disponibilizadas no *Youtube*<sup>32</sup>, ressaltava que lembranças envolvendo a brincadeira do coco de roda remontavam à sua infância, quando pais e avós a levavam para dançar e se divertir nos terreiros de chão batido e luz de candeeiro, sobretudo para comemorar São João. As memórias da tradição aliadas ao talento artístico deram o mote à sua cultura popular. Assim, tendo como fio condutor a longevidade desta artista pernambucana, articulamos sua história de vida aos contextos do coco de roda nordestino em diferentes momentos.

Tradição esta que levou folcloristas, românticos e nacionalistas a se debruçarem sobre ela, embora pela diversidade, seja impossível grafá-la e compreendê-la em todos os aspectos. Tanto nos cocos cantados por Selma como nas variadas vertentes espalhadas por todo o nordeste, ancestralidade e tradição se fundem em toadas e emboladas<sup>33</sup>. Os cocos formam um legado imensurável deixado, por negros escravizados à cultura brasileira pelas composições de ritmos, coreografias e modos de se relacionar com a manifestação popular.

Incontáveis formas de dança, música e poesia criadas, cultivadas e sustentadas por mulheres e homens negros quilombolas, indígenas e mestiços. Trabalhadores rurais e urbanos, camadas pobres remediadas, residentes em pequenos municípios e grandes centros urbanos, no litoral, Zona de Mata, Agreste e Sertão do Nordeste brasileiro. Inclusive, em 1929, em uma carta assinada por um tal Matuto de Cimbres, publicada no Diário de Pernambuco, em 14 de novembro de 1829, é considerada a primeira menção ao coco e ao baião como danças de salão, mas referindo-se zombeteiramente a quem descrevia, a partir da visão da elitista e moralista da população citadina abastada. Referiu-se ele:

<sup>31</sup> Utilizamos o título em itálico por se tratar de um refrão muito utilizado nos coco de emboladas.

<sup>32</sup> As plataformas digitais como o Youtube foram essenciais a esta pesquisa, considerando o acesso aos acervos de D. Selma como cantora. Em diversas entrevistas, podemos nos aproximar de seu universo sócio/artístico/cultural, já que seu reconhecimento se deu em um período de difusão das formas de comunicação virtuais.

<sup>33</sup> Forma poético-musical do Nordeste, via de regra em compasso binário, andamento rápido e com refrão coral, tanto quando dançada como nos cocos ou dialogada como nos desafios de repentes.

[...] Disseram-me finalmente que não devia ser um matuto, que não soubesse dançar, e desengraçado como eu; sim um matutinho alegre, dançador, deslambido, descarado, que não tivesse dúvida em quebrar o coco, e riscar o baiano com umas poucoas de negras cativas no meio de uma sala perante mais de 20 pessoas sérias, e que fosse tão engraçado, que não envergonhasse de rinchar como Cavalo, de grunhir como porco, de bodejar como bode, de miar como gato, de ladrar como um cão, de arremedar finalmente a todos os brutos lascivos, na sobre dita Povoação, alardeando de os imitar ao vivo na sua impudicícia. E perguntando-lhes eu que matuto seria capaz de fazer, ou que fizesse tudo isto, responderam-me que era o matutinho Xavier, Capitão Mor efetivo deste Termo (que de presente se acha aí no Recife promovendo o livramento do seu facinoroso amigo, o ladrão, Réu de quatro mortes, Fulano Cardeal) [...] <sup>34</sup>.

No mesmo jornal em 08 de julho de 1830, na coluna *CORRESPONDÊNCIA* assinada por um tal *Imperialista Constitucional*, na Ordem do Dia expedida pelo Quartel do Governo das Armas em Pernambuco, localizado no Recife, como crítica, segundo ele, à indisciplina e “corpo mole” dos soldados do 8º Corpo de Infantaria, segundo a prévia, notamos referência ao samba como divertimento.

[...] Major, e aquartelado na Capital, onde suas ações podem ser miudamente observadas, e até levadas ao conhecimento do Comandante Militar, tem degenerado na mais escandalosa indisciplina; a que ponto não tocara desta indisciplina, sendo divididos os seus soldados para diversas posições distantes, onde não lhes faltarão as circunstâncias apontadas? A resposta é concludente, e como a proposição seja em referência ao 8º Corpo, expressar-me-ei da seguinte forma: não existindo fora da Capital nos diferentes pontos, onde se acham destacadas as Companhias deste Corpo, um serviço ativo, a que sejam elas forçadas, necessariamente a ociosidade ‘dispora’ aos mais bem conduzidos e se entreterem nas pescarias de curraes, e trepações de coqueiros, em cujos passatempos será recebida com agrado a viola, e o samba; e aos peraltas, cada vez os fará mais desenvolvidos na conjugação do verbo surripio. [...] <sup>35</sup>.

Assim, ao início do século XX, atrelados à viola, referências aos sambas se espalham em imprensas da Bahia ao Maranhão. Aparece, igualmente, na literatura racionalista, em relatos de viajantes e folcloristas, em anúncios de proibições e restrições de posturas municipais. Para a imprensa da época, coco era tido como sinônimo ou conceito de samba, concentram-se nos jornais de Alagoas Pernambuco e Paraíba, nos quais, muitas vezes, referências aos sambas de cocos revelam profundos preconceitos de raça e de classe; em outros casos, representam suposta pureza e autenticidade. Lastro de ideias e ideais nacionalistas e regionalistas, o samba podia e pode ser tanto a festa – o acontecimento – quanto a dança, a música e a poesia.

Em festas e festejos, eram e ainda, são tocados cocos baianos, baiões, lundus, eventualmente, cirandas e marchas de roda, além do próprio samba. Canto do puxador ou resposta do couro, viola, pandeiro, ganzá, faca na botija, zabumba, tudo variando em territórios e tempos, sendo tradição

<sup>34</sup>Para melhor compreensão do leitor, transcrevemos o trecho considerando a norma atual da Língua Portuguesa. O escrito original pode ser conferido na Hemeroteca Digital. Periódicos. Diário de Pernambuco (1825-1839). Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_01/1553](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_01/1553).

<sup>35</sup>Do mesmo modo, para melhor compreensão, o trecho foi transcrito considerando a norma atual da Língua Portuguesa. O artigo original pode ser conferido na Hemeroteca Digital. Diário de Pernambuco, seção Correspondência de 08 de julho de 1830. Periódicos (1825-1839). Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_01/2387](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_01/2387)



peculiar do Nordeste brasileiro. Os cocos são resultados da hibridação das matrizes culturais afro-brasileira e ameríndia, cujo surgimento é identificado entre as últimas décadas no século XVII, na Capitania de Pernambuco, na área em que hoje estão localizados os estados de Alagoas, Pernambuco e Paraíba.

Edison Carneiro, em 1961, publica o ensaio Samba de Umbigada. Nele, divide a fonografia em três áreas: zona do coco, zona do samba e zona do jongo. “O coco é canto e dança das praias e do sertão” (CASCUDO, 1975, p. 72), composta pelo ritmo e instrumentos musicais carrega a influência africana e predileções dançantes indígenas, singularmente os tupis da Costa. Quanto à musicalidade, os cocos baseiam-se em uma estrofe-refrão.

Alguns folcloristas e etnomusicólogos ressaltam que há gêneros mais morosos e sentimentais, incluídos na categoria de canção, assim como ritmos muito mais livres e não reservados à dança. Complexos em essência e pluralidade, encontramos diversidade de pesquisas sobre a tradição em artigos, dissertações e teses tais como *MESTRES DA CULTURA POPULAR: Ancestralidade, Oralidade e Resistência*<sup>3</sup> (2017) de Vanessa Souza, *Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX* (2005) de Maria Ignez Ayala, *Sentidos e sonoridades múltiplas na música do coco do Recife e região metropolitana* (2006) de Rosa Sobrinho e Paulo Fernandes, *TERRITÓRIO, SUBJETIVIDADE E RECEPÇÃO: A Festa do Coco criando espaço incorporado* (2020) de Petícia de Moraes, “A dança do Coco é a dança do pescador”: *ressignificações culturais em contextos de mudanças* (2011) de Camila Faria e Francisco Damasceno, para citar alguns<sup>36</sup>.

Percebemos pelo interesse de folcloristas, pesquisadores, etnólogos, historiadores, músicos entre outros, a potência sociocultural dos cocos de roda, sobretudo, sua resistência ao tempo, já que ao analisarmos os aspectos históricos, políticos, culturais, sociológicos e etnográficos desta manifestação, compreendemos suas camuflagens para esconder seus princípios ritualísticos, bem como sua relevância comunitária. Igualmente, singularidades territoriais, cujos versos e rimas atravessados por metáforas, ecoam entre vozes, palmas, tamancos, tambores e ganzás; em muitos permanecem vivos os vestígios da dialética transgressora dos antepassados. O cotidiano e o espaço que ocupam são suas maiores inspirações: cantar e dançar a vida que se refletem em críticas políticas e sociais, bem como informam e educam.

Desse modo, intentamos nesse capítulo, conduzir leitores e leitoras ao avesso da História, apresentando-lhes os cocos para além de descrições já publicadas, entrecruzando questões entre cultura ancestral e cultura popular, oralidade, coletividade, o universo dos costumes e filosofia

<sup>36</sup> Para situar as pesquisas, utilizaremos lista numérica conforme ordem descrita:

01. Trabalho de conclusão de curso apresentado na ECA/USP disponível em:< [http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/artigo\\_cientifico\\_celacc\\_tcc\\_final.pdf](http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/artigo_cientifico_celacc_tcc_final.pdf).>
02. Artigo disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9471>.
03. Dissertação de mestrado disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/1057>.
04. Artigo, parte integrante da dissertação de mestrado realizada na Universidade de São Paulo (USP) disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/42877>.
05. Artigo disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/20936>.

africanos ainda muito presentes em nossas manifestações culturais, sobretudo em Olinda, espaço vivencial de D. Selma do Coco, de mestres e mestras coquistas que a duras penas carregam a bandeira da tradição, pois essa pesquisa não ganharia sentido se nos voltássemos apenas a seus aspectos musicais e corporais visíveis, considerando que seu caráter historiográfico é o de encarnar os cocos em seu tempo histórico, nas lutas sociais e nas experiências dos sujeitos que os fizeram e se fizeram por meio deles.

Acreditamos que o “quê” de uma pesquisa acadêmica está exatamente no fato de valer-se do que já foi visto, revisto e acrescentar-lhe algo. Se assim não fosse, sentiríamos como se estivéssemos plagiando e trocando palavras por sinônimos. Logo, esse capítulo é para situá-los nas relações entre a tradição e as vivências de D. Selma como aprendiz, participante e mestra popular. Embora tenham sido os cocos ouvidos e registrados em largas faixas territoriais nordestinas, notarão, nesses escritos, foco maior em Pernambuco, estado onde Selminha nasceu, viveu e morreu. Afunilando, o universo da tradição em Olinda, cidade em que a artista morou, no bairro de Guadalupe, por mais de cinquenta anos. Afunilando, a seguir, o universo desta tradição em Olinda, apresentando nossas andanças pelo bairro de pescadores do Amaro Branco, considerado o reduto do coco olindense, onde tivemos o prazer de entrevistar mestres e mestras da cultura popular.

Não é fácil escrever sobre as tradições culturais populares brasileiras, quando buscamos não cair em pleonasmos e superficialidades, então, apoiamo-nos em literaturas da historiografia social como as de E. P. Thompson em *Costumes em comum* (2008) que em décadas de trabalho desenvolveu e explorou a questão dos costumes que conferiam identidade às classes sociais da Inglaterra industrial com raízes nas estruturas costumeiras pré-capitalistas. O historiador britânico, afastando-se da ideia de uma cultura popular como essência ou como um todo coerente e homogêneo, defende que esta, para ser compreendida, deve ser contextualizada, encarnada na vivência dos sujeitos e nas relações sociais de um determinado tempo.

Seu reconhecimento de que a cultura popular só existe quando há um corpo de referências que a identifica, justifica e transmite seus códigos de pessoa para pessoa, sustenta e potencializa as vozes brincantes com as quais tivemos o prazer de conversar. Além disso, corroboramos sua posição de que há culturas e, que tanto a alta cultura quanto a cultura popular conviviam/convivem, na maioria das vezes, nos mesmos espaços e territórios sofrendo influências umas das outras, como veremos por aqui.

Cultura termo emaranhado que, ao reunir tantas atividades e atributos em um só feixe, pode, na verdade, confundir ou ocultar distinções que precisam ser feitas. Será necessário desfazer o feixe e examinar com mais cuidado os seus componentes: ritos, modos simbólicos, os atributos culturais da hegemonia. A transmissão do costume de geração para geração e o desenvolvimento do sob formas historicamente específicas das relações sociais e do trabalho [...] (THOMPSON, 1991, pg. 22)

Considerando as influências da antropologia cultural, articulamos a investigação histórica à pesquisa etnográfica, passando o universo da cultura popular nordestina, levando em conta as

formas multifacetadas da cosmopercepção africana presentes nos modos de ser, estar, produzir, conviver, aprender e ensinar. É nesse brincar dos cocos, transmitido de geração a geração que se concentram marcas da filosofia, cultura e modos de ver o mundo dos escravizados africanos que por aqui aportaram, por isso trafegamos por diversos vieses quanto a este folguedo, oferecendo ao leitor, visões conceituais e históricas do coco de roda.

Há quem pesquise a música, a dança, a rima, a espiritualidade, a percussão, a resistência cultural e por aí vai, mas os nossos intentos, para além deles, é acentuar as relações sobre como a cultura popular atua no universo dos artistas olindenses, fundamentalmente, nas trajetórias de D. Selma, de seu filho, sobrinhos, netas e netos, entrecruzando questões entre ancestralidade, oralidade, coletividade, costumes, cantos e corporalidades afro-ameríndias presentes em nossas manifestações culturais, dando ênfase à relevância da manifestação cultural para os sujeitos de uma comunidade que dela fazem parte, sob a ótica de Thompson (2008) e reflexões de Michel de Certeau, historiador da primeira modernidade da Europa que adentrou questões quanto à cultura popular em seu livro *A Cultura no Plural* (2012), quanto a relevância de considerarmos a fluidez da cultura e da tradição, quando as gerações subsequentes lhe atribuem sentidos temporais.

Segundo ele, foi preciso a cultura popular ser censurada para ser estudada, tornando-se, assim, objeto de interesse sem denotar perigo. Em *A Beleza do morto*, Certeau (2012) refere-se, metaforicamente, ao passado como um falecido e afirma que o papel da história é o de escrever sobre cadáveres, no caso específico do texto em questão, o morto seria a cultura popular, considerada pelos eruditos europeus do século XIX como arcaísmos cristalizados no tempo. Crítica, ainda, a visão una de cultura e defende que promovê-la é também financiar outros grupos produtores dela, como as variadas classes populares. No mesmo sentido, nos apoiamos nas imprescindíveis críticas de Peter Burke em *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800* (2010), relativas à visão que a maioria dos intelectuais tinha do povo e das suas manifestações de maneira exótica e distantes de suas práticas, por isso lhes causavam estranhamento.

Consequentemente, seu caráter historiográfico será o de encarnar os cocos em seu tempo histórico, nas lutas sociais e nas experiências dos sujeitos no lócus da manifestação cultural de D. Selma e mestres coquistas do Bairro do Amaro Branco em Olinda, considerando que seus aspectos formais estão mais que registrados e estudados pelos folcloristas e estudiosos da cultura brasileira, eis aí nossa intenção, contrabalancear o que nos apresentam os acadêmicos e a visão dos mestres e brincantes. Para além de práticas musicais, o coco se perfaz por outros rituais sociais e culturais pertencentes ao universo das pessoas que dele fazem parte, por isso um dos pressupostos metodológicos é a etnografia, intentando compreender, minimamente, com as experiências narradas pelos mestres, mestras, coquistas presentes nos territórios, ritmos, mídias e leituras, os enredos da tradição e do legado a partir de suas transformações culturais e da experiência dos brincantes no interior de grupos e de comunidades.

A cultura popular é extraordinária. Extraordinária no sentido de trazer completude aos aspectos da vida. Ao pesquisarmos tradições afro-brasileiras, é necessário, antes de tudo, ter clareza de seus modos de relação com o universo, com o extraterreno e o terreno (carnal). Na diáspora, homens e mulheres africanas tiveram seus corpos dominados, mas não suas mentes, basta pensarmos nas estratégias utilizadas pelos povos africanos aqui escravizados e nos damos conta que a resistência tem relação com a memória e identidade.

Logo, carregar sementes entre as tranças, instituir religiosidades, culinárias, corpos dançantes, ritmos, conhecimento medicinal, dialética, filosofia e modos de vida, mesmo estando em desvantagem diante às atrocidades do escravizador, os fez sobreviver e dar continuidade em outros lados do mundo, ao que acreditam ser o “mistério da vida”<sup>37</sup>.

Em síntese, [para as filosofias africanas], o ser humano tem um relacionamento com o real fundamentado na crença em uma Força Vital - que reside em cada um e na coletividade; em objetos sagrados, alimentos, elementos da natureza, práticas rituais; na sacralização dos corpos pela dança, no diálogo dos corpos com o tambor - que deve ser constantemente potencializada, restituída e trocada para que não se disperse. (LOPES, 2021, p. 29).

Em uma manifestação popular há sempre vestígios de onde ela veio, como se iniciou, suas relações ancestrais dentre outros aspectos e, no Brasil, na maioria delas, ao pensarmos em territórios, tanto metafórica como geograficamente, a ideia de quintais e/ou terreiros percorrem nossos imaginários.

Os cocos podem ser caracterizados como dança de terreiros, ou seja, terreiro como denominação corrente, atribuída ao espaço amplo na frente da casa, em propriedades rurais, mantido varrido e com piso batido, destinado a atividades coletivas, como a debulha e as festas comunitárias do catolicismo popular. Com outro sentido, em acepção religiosa, terreiro é denominação dada ao lugar de culto às entidades afro-brasileiras. Nos terreiros de jurema, os cocos aparecem associados a determinadas entidades, caracterizando-se como ponto cantado e também como dança dessas entidades, em geral pretos velhos, caboclos e boiadeiros. Também são encontrados em Casa de xambá (Olinda, PE), outra religião afro brasileira: aí a festa é conhecida como coco de xambá, ocorrendo no dia de São Pedro (AYALA, 2013, p. 365)

É a partir de perspectivas como essas que pretendemos apresentar e alongar a historicidade do Coco de Roda como cultura múltipla e enraizada em cada um dos sujeitos. Portanto, investigar seus aspectos históricos, políticos, socioculturais, a coletividade dos grupos de coco de Olinda, bem como as relações de Selma com essa tradição e trabalho, é compreender, essencialmente, maneiras pelas quais cada um de nós interpreta e lida com as culturas não como meros receptores, mas como produtores ativos de conhecimento. Ao pensarmos em territórios, tanto metafórica como geograficamente, a ideia de quintais e/ou terreiros percorrem nossos imaginários, conforme nos aponta

<sup>37</sup> LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. A FORÇA VITAL. In: Filosofias Africanas: uma introdução. Rio de Janeiro, 2021, p. 27-29.

Mestre Dédo<sup>38</sup> em entrevista ao documentário *O Coco, a Roda, o Farol e o Pneu* (2007).

Eu já nasci ouvindo coco... Vem das antigas! Tem D. Maria Belém, o velho Tomé, D. Glorinha, D. Mocinha, a finada Jovelina. Fui crescendo com esse pessoal. Crescendo... Gostando... Agora, o samba de coco eu não sei se é daqui ou se é de fora, porque existem muitos grupos de coco, né? Tanto pelo norte como pelo sul, cada um com seu ritmo diferente, mas o que eu sei é o coco de praia mesmo, a rapaziada chegava e:

Eu vim, eu vim, eu vim  
 Ô, mulher!  
 Eu vim do mar de fora  
 Ô, mulher!  
 Não posso fazer amor,  
 Ô, mulher!  
 Cheguei do mar agora  
 Ô, mulher

*Amaro Branco tem muito coco, porque eu vou te contar: terra de pescador, e pescador gosta muito de coco!*

Há certo preconceito quanto à palavra *terreiro* por ser correlacionada aos lugares de cultos afro-brasileiros, pejorativamente subjugada pelo senso comum como lugar de “sessões de macumba”. Também o são, mas em muitos lugares do Brasil, como no Nordeste, por exemplo, quintal e *terreiro* são sinônimos de um mesmo espaço de partilhas, cultivos, coletividades e festejos para além das religiosidades, diante desse aspecto há os perigos da visão única de cultura em um país pluricultural, citamos:

Na História e Cultura brasileiras, a perseguição às manifestações religiosas afro indígenas acontecem de longa data. Colonizadores e igreja sempre ocuparam um papel de salvadores de uma “pátria selvagem e marginal”. Essa “pátria” que dançava e dança o Coco. 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). A dança passa por diferentes formas de interferência, qualquer que seja seu contexto, porque é difícil qualquer autonomia cultural em região de forte controle político como o Nordeste, onde se aguçam as formas de dependência devido à pobreza extrema da população. Aqui, o pobre, costumeiramente, é submetido a alguém ou a algum grupo de poder, salvo raríssimas situações. (AYALA e AYALA, 2015, p. 57).

Como as aldeias indígenas, os quilombos eram locais sagrados e de difícil acesso, por isso o compartilhamento da mata e a coação branca levaram ao hibridismo presente na música, na dança e na religiosidade. A Igreja dizia que o negro não tinha alma e que o candomblé sempre fora ligado à feitiçaria. Existia a obrigatoriedade religiosa por parte dos senhores de engenho que lhes impunha o catolicismo, porém, nas andanças do tempo, artistas e intelectuais passaram a se interessar pelos ritmos marcados e marcantes aos toques de tambores, maracás, alfaias, ganzás... já cansados de uma hegemonia orquestral importada da Europa.

Assim, ao fruirmos e analisarmos a brincadeira e os brincantes em seu territórios, identificamos que temos profundas relações com eles, como espaços sagrados das brincadeiras, das sabedorias

<sup>38</sup> (In Memoriam) - Mestre Dédo, um dos mais respeitados mestres do reduto do coco olindense, o Bairro do Amaro Branco, falecera antes do lançamento deste documentário.

populares e lugares de encontros. Foi e é nos quintais e terreiros que se formou/forma o conjunto de saberes do brincar brasileiro, principalmente os folguedos, dos quais os cocos de roda fazem parte. Além do mais, não há referência que negue a existência em suas constituições de traços culturais e da sacralidade africana e indígena presentes nas circularidades, nas suas relações entre corpo, natureza, música, religiosidade e coletividade transcendentais, como nas palavras da mestra D. Montinha:

Essa beira da praia era uma jangada só! Para chegar no mar, na beira da praia, era só areia de queimar os pés! Meu pai era pescador de jangada. Eu era pequena e ia esperar meu pai... O mar era grande, não era esse mar pequeno que a gente vê hoje; tinha onda... A gente via a sombra dos peixes quando passavam. Eu cheguei na praia como 06 anos; tempo de capataz de beira de praia, e foi lá que eu comecei a crescer, ouvindo os pescadores cantarem coco, aí aprendi a beber e danei-me a cantar coco também. Coco era saia rodada – uma saia de três panos, baiana, uma blusinha de chita, uma sandália, um tamanco. Isso é que é um coco bom! E quando chega:

Boa noite, meu povo todo!

Boa noite, para quem chegou!

Boa noite, para quem chegar!

Um zabumba, um ganzá, um rebate e uma marreta [referindo-se às baquetas] faz um samba; só isso e uma goela boa! Não existem outros instrumentos não! Agora, é preciso ter zabumbeiro e a pessoa ter garganta para animar.

Ao contato direto com participantes das culturas populares, observamos a capacidade oral em simplificar a definição de conceitos, porque para eles o sentido é o de vivenciar, estar entre, atravessar a tradição, não é o que está inscrito em livros e artigos, mas o que lhes fora transmitido oral, visual e corporalmente por aqueles que vieram e viveram anteriormente a cultura – indubitavelmente, a escola da vida. Não à toa, no século XXI, os mestres pernambucanos Pombo Roxo e Galo Preto afirmam que nas suas juventudes, o nome mais comum destas festas, danças e músicas era samba. Segundo eles, coco é denominação mais ou menos recente, mas o que é coco afinal? Teoria convincente é sugerida por Ana do Coco, liderança do Quilombo do Ipiranga localizado no município do Conde, litoral da Paraíba: “Quando a gente vai falar de coco de roda, às vezes dá a impressão de que a gente está falando da fruta, né? Mas não! O coco vem do quengo, da cabeça... É do improviso, né? Coco é a música feita na hora, e roda é porque é dançada em círculo”<sup>39</sup>.

E é respeitando os seus espaços que buscamos abordar os cocos de roda, para além das visões de folcloristas, estudiosos, antropólogos..., tais estudos já alcançaram os seus intentos. Quando nos propomos a uma pesquisa etnográfica voltada à cultura popular, a voz a ecoar é a do povo, do mestre, dos brincantes, do fazer e da alegria. Não queremos com isso, sermos mal interpretados, óbvio que

<sup>39</sup> In Rádio Batuta. Música negra do Brasil - Os cocos: 1829-1998 – 4”52 a 5”10. Podcast apresentado pelo artista pernambucano, músico e pesquisador, Rodrigo Caçapa em 28.06.2022. IMS – Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/podcasts/musica-negra-do-brasil/3-os-cocos-1829-1998>

referências compõem e dão corpo a um estudo acadêmico, todavia, o diferencial substancial e extremamente complexo é encontrar equilíbrio, tomando muito cuidado para não “academizar” demais a fala e o contexto do outro, afinal, os forasteiros somos nós; ainda mais ao adentrarmos espaços culturais e artísticos conquistados pela resistência, pois não é novidade a ninguém, a perseguição à cultura popular, sobretudo, pós abolição, cujas heranças culturais demarcadas pelo preconceito gerado com o racismo e políticas de branqueamento que atingiram a população negra e condenaram a capoeira e o samba dentre outras manifestações culturais, porque, no Brasil, uma cultura dominante com pretensões à branquitude veste, desde o descobrimento, as culturas indígenas e africanas.

Por outro lado, a apropriação cultural iniciou-se com a chegada do colonizador e se perpetua até hoje. Uma manifestação cultural advinda das classes populares só é considerada quando aceita e remodelada ao crivo dos brancos e da elite. Foi assim com o samba, com o maxixe, com o coco, baião... como agora vemos com o Funk carioca, o RAP paulistano, o Frevo pernambucano entre tantas outras, principalmente as que se referem à população negra e indígena, tanto que, até o coco adentrou grandes salões.

Com a abolição e a crescente urbanização, entre os últimos anos do século XIX e o início do século XX, constituíram-se eixos migratórios do campo à cidade, principalmente para o Rio de Janeiro, por ser considerado em 1900, preponderante ao polo industrial brasileiro. A demarcação das distâncias e diferenças entre campo e cidade advindas desse processo deu impulso para que, no campo cultural, a literatura volta-se ao regionalismo, cujo abeiramento desses temas se deu pela curiosidade de seus escritores pelo sertanismo.

Do mesmo modo, a música desfrutava dos temas rurais populares. Historicamente, há contextos que nos possibilitam compreender o interesse da elite nacionalista pelo coco. A partir da segunda metade do século XIX, os costumes do campo passaram a ser atrativos ao público urbano que costumava frequentar o teatro de revista, época em que compositores citadinos passam a usufruir gêneros musicais rurais de cunho folclórico.

Tentaram elitizar o coco, levando a tradição para os grandes bailes, desmembrando-o de sua essência, já que a música lhes interessava, mas a dança, o riso, a alegria e a vivacidade não! Contudo, o coco não se curvou e retornou para os terreiros, para as matas, para a ritualidade afro indígena onde nasceu e insistiu em ficar. Segundo Câmara Cascudo, outrora o coco já adentrou bailes nos grandes salões reservado às elites alagoanas e paraibanas. “Ao atingir os salões, como aconteceu com o coco alagoano, a umbigada - a que a moralidade burguesa dava os qualificativos de sensual, lasciva e obscena, como na África, se perdeu.” (CARNEIRO, 1961, p. 57).

Aproveitemos a crítica do etnólogo para contextualizar sobre a edição da cultura popular de modo a torná-la palatável às elites, apoiados em referências que se voltam à historiografia social, nos propondo outras interpretações, ao afirmarem que o povo tem suas riquezas rituais, sociais e culturais que vão muito além do folclore, não são primitivas tampouco alienadas, tendo e dando coerência

àqueles ou estes que delas fazem parte; por isso suas influências devem ser pensadas dentro de um contexto temporal sem anacronismos: o que permanece? O que se perpetua? Como se perpetua? Quais são esses costumes? Antes de continuarmos com visões e definições de folcloristas, vejamos o que mestres como Pombo Roxo e Beth de Oxum, nascidos, criados e crescidos no Amaro Branco, berço do coco de roda olindense vislumbram a tradição.

Mestre Pombo Roxo: Sou Severino José da Silva, escritor, percussionista e babalorixá, filho de Oxóssi. Os meus mestres no estilo samba de coco de roda foram os meus pais, minha mãe, minha tia, minha madrinha até a parteira que me pegou, era cantora e compositora. Eu não acho que o pessoal aqui gosta tanto de coco, porque a minha mente reproduz o seguinte: que aqui no Amaro Branco é a terra do coco de roda, é a terra das festas juninas. Aqui só tem filhos de pescadores... São pessoas que gostam de cultivar esse tipo de cultura. Samba de coco é um samba. Ele tem origem de samba, porque na época do candeeiro, do lampião e até da vela, passava um, passava outro e se dizia assim: — Oi, Maria! Oi, João! O que é que há? Tu vai para o samba do Mané, hoje? Então a palavra é samba, não é coco. Coco que eu conheço é o coco do pé, em estilo fruta.

Algo a considerar é que não se refere a uma observação crítica apenas do mestre Pombo Roxo, D. Selma, inclusive, e muitos outros mestres e brincantes da manifestação ressaltam um “quê” de insatisfação quanto tais distinções entre o que se conceitua como cocos e samba. Para eles não há diferenciação. Aliás, às leituras de obras de Tinhorão tais como *História Social da Música Popular Brasileira e Música de Negros no Brasil*.

Notamos que a vertente é a mesma, advinda dos batuques e lundus, então, analisando as percepções dos envolvidos na tradição, seria um meio de dicotomizar as tradições por estados e/ou aceitação, uma vez que o samba, em diminuto sentido, ganha status ao adentrar salões ao se tornar símbolo nacional, branqueando-lhe as raízes? Tanto que nos remeteu ao samba/protesto *A Ordem é samba* (1966) de Jackson do Pandeiro, paraibano, filho da cantadora de coco Flora Maria da Conceição, Jackson cresceu ouvindo e tocando cocos, dizia ele: “ o coco é o mesmo que ser brasileiro, um tem o nariz chato, outro é preto, outro é branco..., mas todos são brasileiros<sup>40</sup>”. Assim, crescido em um ambiente ritmicamente estimulante, implicava-se com a exaltação do samba em detrimento a outros ritmos populares como os cocos, o baião, o forró...

É samba que eles querem; Eu tenho!  
 É samba que eles querem; Lá vai!  
 É samba que eles querem; Eu canto!  
 É samba que eles querem; E nada mais!  
 No Rio de Janeiro  
 Todo mundo vai de samba  
 A pedida é sempre samba  
 E eu também vou castigar  
 Lá vai, lá vou eu de samba  
 Somente samba  
 A ordem é samba  
 E nada mais! [...]

<sup>40</sup> In Rádio Batuta. Música negra do Brasil - Os cocos: 1829-1998 – 05” 22’ a 05” 35’. Podcast apresentado pelo artista pernambucano, músico e pesquisador, Rodrigo Caçapa em 28.06.2022. IMS – Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/podcasts/musica-negra-do-brasil/3-os-cocos-1829-1998>



A cultura popular vai muito além da superfície sobre a qual ela é estudada. As tradições orais possuem tamanha complexidade metafórica que permitem que as identidades comunitárias se construam e se fortaleçam entre provérbios, contos, cantos, ritos, visualidades e corporalidades, conforme notamos, igualmente, em Natalie Z. Davis em *Culturas do povo: Sociedade e cultura no início da França Moderna* (1990), oito ensaios que marcam a sua aproximação com a antropologia, com pesquisas que se voltam a grupos sociais específicos da França como os trabalhadores gráficos de Lyon, mulheres urbanas ou os jovens camponeses que participavam de celebrações festivas.... Como explicita na introdução do livro.

Estes ensaios dos camponeses e, mais ainda, dos artesãos e do menu peuple das cidades. Os muito ricos, os poderosos, os educados e o clero são descritos apenas em relação às vidas dos “modestos” — como reagem a eles, ou compartilhavam suas atividades e suas crenças. A interação entre a sociedade e a cultura e o equilíbrio entre a tradição e a inovação são, assim, explorados apenas com relação a certos segmentos da ordem social, e apenas por meio de um conjunto de estudos de caso e não sistematicamente. (DAVIS, 1990, p. 07)

O último, sobre *A sabedoria proverbial e os erros populares* que reforça nesse ponto, a argumentação de que as elites, a fim de manter o *status quo* de “detentoras do bom gosto erudito artístico-cultural”, apropriam-se da cultura popular lapidando-a, retirando-a de seu contexto pela pretensão em lhe impingir a marca da inferioridade, seja como nos apresenta Davis (1990) quanto às coletâneas de provérbios, de práticas e crenças populares dos camponeses registrados por eruditos e intelectuais na França do século XVI que passaram da fala rural comum para o uso de “não-camponeses”; ou conforme nos aponta Carneiro, sobre a reelaboração musical do coco no século XIX, para se tornar harmônico aos ouvidos dos frequentadores dos grandes salões, ou como Mário de Andrade que assertivamente criticava abusos de literatos e músicos quanto à apropriação e elitização da cultura popular, como nesta que atribuiu a Afrânio Peixoto.

[...] Quero lembrar um caso que infelizmente precisa ser denunciado ao estudioso estrangeiro, porque pode levar a muitas confusões. Trata-se do prof. Afrânio Peixoto com suas *Trovas populares brasileiras*, publicadas em 1919. Dada a importância real de outras obras desse polígrafo e a sua responsabilidade, foi com verdadeiro estupor que se pôde ler num outro livro seu, publicado doze anos depois, as *Miçangas*, que das mil quadrinhas recolhidas nas *Trovas populares*, duzentas e cinquenta eram falsas, inventadas pelo próprio antologista [...].

A burla do professor Afrânio Peixoto não fora feita por exclusiva vaidade. Pelo menos assim pensava ele. Fora, o que é pior, imaginada com intenções científicas. Fora um “ensaio de literatura experimental”, como ele mesmo afirma. Nesse artigo das *Miçangas*, em que se alude a bom gosto, a organização de colheitas folclóricas debaixo do critério de beleza; em que está dito numa coleção de seis mil quadrinhas o antologista só considerara “publicáveis” umas oitocentas, porque o restante “não prestava para nada” (sic): o professor Afrânio Peixoto conta que “tinha uma ideia” (como se fosse só dele!), de que as trovas populares eram de autores eruditos quando bonitas. [...]. O que fica de tudo isto é que nos sobra um livro com mil *Trovas populares brasileiras*, garantido por um nome ilustre, no qual os estudiosos estrangeiros e nacionais se apoiarão por ser de uma autoridade incontestável. Livro que no entanto é falso. Os seus documentos só poderão servir de comprovação e nunca de prova. E assim mesmo, com muita dúvida, porque, entusiasmado como estava pelo critério de beleza, é muito provável que o professor Afrânio Peixoto tenha “consertado”, segundo o seu critério pessoal, muitas das peças que expôs [...].

(ANDRADE, 2019, p. 24, 25 e 26)

Isso nos leva a concordar com Robert Darnton que em *O grande massacre dos gatos* (1986) propõe uma interpretação dos contos de fadas a partir de histórias contadas por camponeses, abrindo uma perspectiva histórica que nos mostra que existem variados discursos para além da intelectualidade discriminatória e da cultura de massa que subjuga e elitiza a cultura popular para torná-la produto comercializável, por isso nos voltamos à historiografia social sob a ótica do subjugado. Seriam os cocos a origem do samba? Teriam os cocos vertentes afro-ameríndias religiosas nordestinas<sup>41</sup>? Tinhorão em *Danças de Negros no Brasil* ao se referir criticamente quanto ao olhar dos primeiros viajantes que por aqui aportaram – conforme vimos no primeiro capítulo, afirma:

De qualquer forma, se o curioso desenhista amador a serviço da administração de Maurício de Nassau teve o privilégio desse testemunho (pois não se pode conceber que os africanos abdicassem de suas práticas religiosas apenas por viverem no Brasil como escravos), nada indica, entretanto, no seu texto de explicação do desenho, a compreensão do que via:

“DANÇA DE NEGROS

Quando os espertalhões [escravos] terminam sua estafante semana de trabalho, lhes é permitido então comemorar a seus gostos os domingos, dias em que, reunidos em locais determinados, incansavelmente dançam com os mais variados saltos e contorções, ao som de tambores e apitos tocados com grande competência, de manhã até à noite e de maneira mais desencontrada, homens e mulheres, velhos e moços, enquanto outros fazem voltas, tomando uma forte bebida de açúcar chamada Grape [garapa]; e assim gastam também certos dias santificados, numa dança ininterrupta em que se sujam tanto de poeira, que às vezes nem se reconhecem uns aos outros.”

Nesse caso, o musicólogo ressalta a falta de entendimento quanto ao que Zacharias Wagener, alemão de Dresden via e retratava, por considerar que não se tratava de uma simples dança “desencontrada”, mas sim de um ritual religioso africano em Pernambuco, no tempo da ocupação holandesa.

---

<sup>41</sup> Quanto a isso, veremos no próximo capítulo.

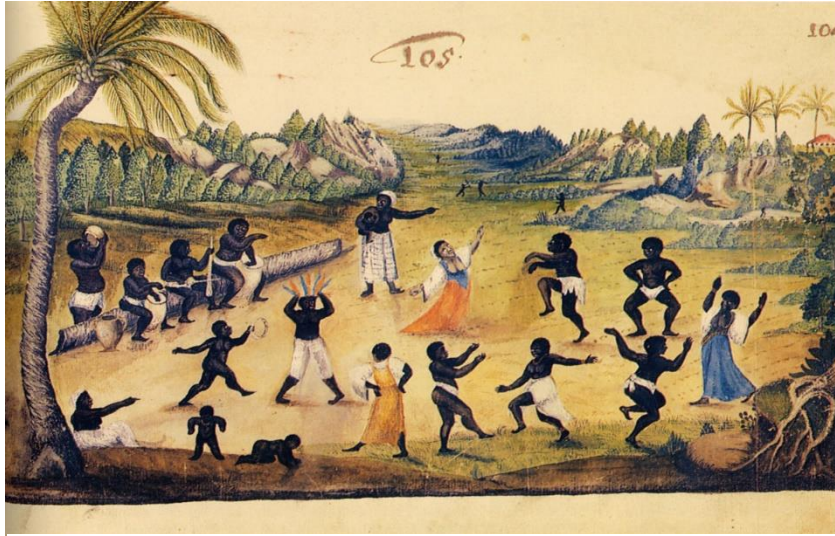


Figure 1- Cerimônia e dança no Brasil, ca. 1630. Zacharias Wagener, prancha 105. Disponível em: <https://docs.ufpr.br/~lgeraldo/upoimagens1.html>. Acesso em 01 janeiro de 2023

Conforme Tinhorão (2008), até o século XX os “batusques de negros” não eram proibidos em domingos, dias de descanso e feriados. Havia interação entre a casa grande e os escravizados, os batusques atraíam, principalmente, as sinhazinhas que alegremente acompanhavam as batucadas enquanto os homens bebiam e conversavam, o que reforça que as musicalidades e corporalidades negras não passavam despercebidos pelos primeiros viajantes, nem aos nobres e brancos que por aqui viveram, todavia, a corporalidade livre, a exploração do espaço/corpo: do lundu aos passinhos do Funk carioca, característicos de nossas culturas populares, sempre incomodaram as elites brasileiras, pela sensualidade e movimentos libertos, conforme Marianna Monteiro em *Dança Popular: espetáculo e devoção* (2011, p. 60):

A análise da dança popular e do folclore é mais uma oportunidade de repensar os conceitos de sincretismo, de resistência, de sobrevivência cultural, que vêm tentando dar conta do sentido provável do confronto entre culturas que caracterizou grande parte da formação cultural brasileira. [...].

O primeiro aspecto, relativo à longevidade da dança, é o mais abrangente e diz respeito às condições históricas de aparecimento dos dois outros, a religiosidade e a africanidade [...].

Segundo Cascudo em *Dicionário do Folclore Brasileiro*, uma das mais antigas referências quanto à dança do coco fez o Diário de Pernambuco em 1829, porém, não agradaram ao folclorista as palavras utilizadas em tal publicação “denunciadora irresponsável da origem da dança, pelo canto de trabalho quebrando cocos” (1972, p. 26). Sua repulsa assentava-se no fato simplista e classificatório quanto à tradição, porque dançar era quebrar coco, cujo verbo quebrar foi posteriormente relacionado com requebro, requebrar, requebrado, quebrar repetidamente. O professor defende que a dança atraiu elementos rítmicos de outras danças e do canto de quebrar coco, passando depois para a dança de roda, em filas paralelas.

Na época, eram comumente dançados em pares, lado a lado, com o tropel e o valsado (p. 293). A partir do século XX e ao decorrer do XXI, estudos evidenciam aspectos elementares a diversificadas formas de expressão de matrizes africanas assentadas na palavra cantada, no jogo rítmico entre cantadores, coro e elementos coreográficos: dança em roda, em pares, chamamento para o meio da roda com umbigadas e simulações.

Logo, adentrar os campos da cultura popular é, sobretudo, apreender como essas sociedades geram, transmitem e propagam as suas culturas do ponto de vista sêmico e simbólico relevantes aos que delas fazem parte. Há trabalhos muito sólidos de análises documentais que contrastam com estudos sobre a tradição apenas embasados em fontes históricas, judiciárias, religiosas, sociais e culturais por considerarem a essencialidade da oralidade e das relações ordinárias que originam a arte e a cultura popular. Conforme observou o prof. Câmara Cascudo, Edison Carneiro, Mário de Andrade entre outros estudiosos contemporâneos tais como os Ayala e Peticia (2020), ampliou-se “[...] o conhecimento através de estudos etnográficos em países da África e em países que receberam escravos vindos de Angola, Congo e Moçambique. [...]” (SESC, 2017/2018, p. 13). Assim, por meio de historiografias musicais, sociais e corporais depreendemos processos culturais e de resistência para além do senso comum quanto à cultura popular, sempre vista de um mesmo prisma.

Por um bom tempo, escritores, religiosos, críticos e a sociedade endinheirada relegaram a cultura africana ao status de primitiva e menor. A dança, cunhada de lasciva, exordial e pagã aos olhos daqueles que a exaltavam pelo viés do exotismo, era tema da literatura desde o século XVIII, conforme Tinhorão (2008, 2010), Cascudo (1975) e Carneiro (1961). No Brasil, as classes abastadas sempre buscaram a despersonalização das culturas africana e indígena. Porém, em um país hibridizado por variadas etnias, a linguagem também passou a ser mestiça, do mesmo modo, todos os campos da vida material e simbólica: comidas, cantos, danças, rezas, crenças... O processo de colonização, embora pernicioso e desumano, possibilitou o começo de vários Brasis. Esses Brasis descritos por Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Edison Carneiro, Roger Bastide entre muitos outros, não pela mimese europeia, mas pelas riquezas culturais de um Brasil contido em multidões.

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é, cantos orquêstricos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil a gente saber o que é coco bem. O mesmo se dá com ‘moda’, ‘samba’, ‘maxixe’, ‘tango’, ‘catira’ ou ‘cateretê’, ‘martelo’, ‘embolada’ e outras [...]. (ANDRADE, 1984, 347).

Ora consideradas culturalmente como identidade nacional, ora proibidas e subjugadas como “feitiçaria, vagabundagem ou exotismo”, condenadas a ser uma “cultura menor” e de musicalidade pobre, as tradições populares se reafirmam, a séculos, serem do povo e para o povo como resistência

cultural. Seja em matas pernambucanas ao início de nossa história social, ou nas favelas cariocas, os tambores marcam o ritmo da diversidade de costumes e tradições brasileiras.

## 2.1. CONTEXTOS ORIGINÁRIOS DOS COCOS DE RODA

Quanto a sua origem, ainda há muito dissenso, tamanha a extensão que os cocos ocupam nas regiões nordestinas. O consenso entre os mestres e metras olindenses, assim como para o historiador José Ataíde é o de que a tradição veio com seus ancestrais escravizados o (ritmo percussivo), mas o samba de coco originou-se no Quilombo dos Palmares; começamos pela definição de D. Selma do Coco.

Aí o pessoal procura saber como foi que eu resgatei esse coco, se foi de meu pai, da minha mãe, coisa dos tempos antigos, do tempo que existia escravo, do tempo da escravidão. Meu pai e minha mãe trabalhavam nisso e eu, criança, acompanhava eles, simpatizei e fiquei cantando também de pequena. Começaram cantando “pacolí e pacolá”<sup>42</sup> e então o coco veio de Maceió, da praia de Maceió, no tempo dos escravos, como eu já falei: eles cantando e cortando o coco e aí que surgiu a história do coco [...].

Já para o Mestre José Ataíde historiador, maestro, jornalista, educador, escritor de obras sobre cultura popular pernambucana e produtor da cartilha *Pedagogia do Coco* – com a qual nos presenteou, uma sumidade em coco de roda e cultura pernambucana, com o qual tivemos o privilégio de conversar por mais de duas horas quando estivemos no Arquivo Municipal de Olinda, em janeiro de 2020, para a pesquisa de campo. Juntou-se a nós também, Paulo Cocada – Mestre do Grupo Cocada do Amaro Branco, historiador, luthier e musicista.

Foram trocas essenciais a nossa compreensão sobre os territórios dos cocos em Olinda, sobre a tradição, visibilidade pública, injeção de recursos públicos para encontros e produções populares. Mestre Ataíde é de uma inteligência e compreensão ampliada sobre a cultura popular brasileira que nos preenche! Poeta, sua narrativa, sempre contextualizada, tem a habilidade de nos fazer criar imagens visuais e voltar no tempo, enquanto, entre fatos, fotos e cantos, ele nos apresenta Olinda, o Coco e o povo ao qual pertence e genuinamente ama. Paulo é outro entendedor, seu título de mestre não é à toa! Intelectuais da cultura popular, compreendem para além de suas tradições, até porque participam de outras manifestações como nos maracatus e frevos.

---

<sup>42</sup> A artista se refere à expressão: aqui e acolá.

*Mestre Paulo Cocada defronte, ao lado, mestre Ataíde*



*Visita ao Arquivo Público de Recife. Arquivo pessoal: jan. 2019*

Mario de Andrade já dizia: não se escreve sobre manifestações populares sem que se visite, reconheça e dialogue com o seu povo fazedor. E como não concordar diante das belas prosas/aulas, prosas/culturas de hoje? Resumiu Ataíde em entrevista ao documentário *O farol* (2007):

O coco é a raiz do samba. Era feito como uma espécie de partido alto, uma obrigação ou estribilho que se tinha de cantar toda vez que fizesse. Os versos podiam ser criados de improviso, então isso é a raiz do samba. Quando houve a dizimação do Quilombo do Palmares, dos negros que escaparam, uma parte foi para o sertão e ensinou os indígenas, a outra foi para o litoral e ensinou os pescadores. Quando veio a modernidade, com a 2ª Guerra Mundial, apareceu muito instrumento eletrônico, então o pessoal deixou de fazer coco. O modismo era fazer coco com picape e amplificador, então foi aí que veio a decadência, enquanto na praia a eletrificação não chegou, permaneceu a preservação do coco.

Para o mestre Ataíde, a entrada do *American way of life* com suas músicas elétricas veiculadas pelos rádios e que influenciou a forma como os cocos passaram a ser produzidos e veiculados era iminente ameaça ao “sumiço” da tradição, tanto que compôs um coco quanto crítica aos avanços pelo Brasil, dos modos americanizados de se produzir música, contudo, na última estrofe, percebemos que ele mesmo conclui que, apesar de tudo, o coco continuou.

O povo comentava  
 QUE O COCO HAVIA MORRIDO<sup>43</sup>  
 (Estribilho)  
 O coco não morre  
 O coco é um canto  
 E uma dança do povo sofrido...  
 Com a Segunda Guerra

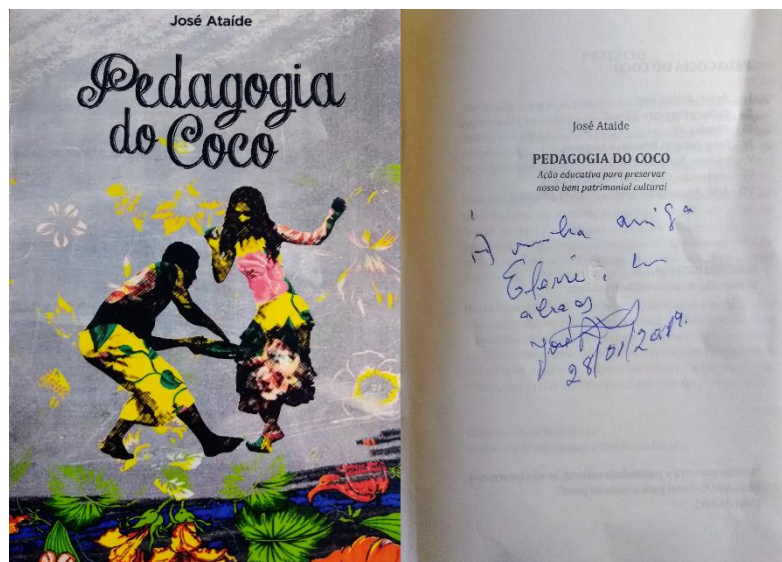
<sup>43</sup> **O COCO NÃO MORRE** – composição de José Ataíde, s/d. Segundo o maestro, refere-se a música que relata a decadência do folgado. In. **Pedagogia do Coco**, 2017, p. 09.

Tudo se modificou  
 Festa na casa do pobre  
 Só com amplificador. Ô.ô  
 Vitrola e radiola  
 Até com gravador  
 Tanta parafernália  
 Nada disso atrapalha  
 E o coco continuou.

Concluimos que os cocos se mantêm como cultura viva, pelo amor de seus mestres à tradição e preocupação de se perpetuar legados de seus mestres e mestras, não seria diferente com José Ataíde, por isso, por sua preocupação admirável em disseminar a cultura do povo para o povo lançou a ação educativa *Pedagogia do Coco* em 2013, mantendo um grupo de coco de mesmo nome e que tem a missão de levar os cocos até as comunidades e atuar, como o mestre instituiu: *Educação Patrimonial e Cultural de Olinda*.

[...] No próprio repertório musical do grupo, as letras trazem informações da história de como, na verdade, o folguedo funcionava na sociedade como um elemento de comunicação de massa. Assim, os fatos interessantes que aconteciam no cotidiano dos bairros, cidades, estados, eram levados ao público, nas letras dos cocos cantados nas festas populares.

*Cartilha - Pedagogia do Coco, 2017.*



Mestre Ataíde - Arquivo pessoal

Há muitas referências sobre os cocos, seus ritmos e variações expressivas contidas em seus elementos coreográficos, canto-poesia e pluralidade cultural. A difusão e a manutenção do coco como



expressão cultural deve-se unicamente à sua resistência. Canto, dança e batuque de terreiro ou mesmo de periferia urbana, os cocos resistem, (re)existem, incorporando-se ao caldeirão multicultural brasileiro: do sertão-agreste pedregoso à beira-mar de litoral encoqueirado de embarcações típicas como as jangadas, na caatinga, no manguezal fecundou-se coco que não é fruto, mas sim o cantado e tocado por mestres da arte de versejar e de dançar.

As críticas de mestre Ataíde recaem, em maioria, à descaracterização dos cocos, inclusive este é um incômodo igualmente a outros mestres e mestras da cultura popular olindense, como a falta de apoio, considerando que as leis de incentivo à cultura jamais colocaram o coco como prioridade nas ações e projetos considerados de interesse público, mas investem altos cachês e investimentos na propagação de uma “cultura de massa” voltada para o lucro turístico, como é cada vez mais frequente no carnaval e réveillon, enquanto o valor pago para os folguedos populares de terreiro são parcos.

Além disso, conforme ele e o mestre Paulo Cocada mencionaram, o aborrecimento aparente quanto à “chupinharia” da “a figura grotesca do produtor cultural, interessado em ganhar dinheiro [...], consegue convencer os gestores desaculturados em transformar o coco de roda como evento em palco. Introduziram outros instrumentos musicais, conga, atabaque, conguê e até prato de bateria” (2017, p. 14). Mestra Ana Lúcia é taxativa em seu descontentamento, tanto pelas questões da desagregação comunitária – essencial à tradição – quanto a entrada de produtores que elegem este ou aquele mestre em detrimento ao outro, conforme identificamos na maioria de suas entrevistas disponibilizadas em redes sociais e plataformas como *Youtube* e *Vimeo* e mídias impressas como a cedida ao Leia já em 2017.

[...] Nunca que a gente se apresentava no palco, apresentava aqui, nas casas, nos lugares que a gente ia tocar [...]. O coco de roda era em três meses – maio, junho e julho, depois encerrava e não tinha mais coco, hoje coco de roda é o ano todo! [...] Tem horas que me dá tristeza, porque quando a gente trabalhava sem dinheiro, era mais bonito e mais amor pela cultura. Agora, quem vai chegando, trabalha, mas pelo amor é muito difícil. Minhas filhas vão comigo, minhas netas e meus bisnetos, já é a quarta geração e vamos simhora!  
Eu queria dizer, não deixem os mestres morrerem sem nada, cuidem dos mestres! A gente que é mestre sabe, conhece a pessoa que começa a cantar logo, mas a pessoa que vai cantar uma música e não tem nada a ver com a cultura, nem tampouco com o coco de roda e vai para o palco, isso atrapalha a gente!<sup>44</sup>

Para Câmara Cascudo “o coco representa a fusão mais harmoniosa entre a musicalidade cabocla e a negra” (CASCUDO, 1972, p. 274). Pelas influências indígenas e africanas se misturam em um movimento coletivo de fortalecimento e perpetuação cultural que atravessa séculos e comunidades praieiras. Cantado e tocado por mestres da arte de versejar, de improvisar e de dançar em composições que carregam memórias de lutas. Cabe aqui uma observação de Tinhorão (2018), que contribui para a compreensão sobre as transfigurações da tradição como forma de resistência.

<sup>44</sup> Entrevista cedida ao LeiaJa.com. **Tradição e resistência: coco se renova em Olinda**, por Elaine Guimarães em 27 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.leiaja.com/cultura/2017/08/27/tradicao-e-resistencia-coco-se-renova-em-olinda/>>. Acesso em 22 de janeiro de 2023.



Os batuques, como eram denominados a partir do século XIV, eram os meios de proximidade cultural de seus costumes de África. Entre sonoridades, transcorriam seus modos ordinários de vida, práticas religiosas e rituais que até certo ponto, para os portugueses colonizadores e escravizadores, passavam despercebidos. No entanto, no século XVIII, após décadas de convivência, ao notarem tais diferenças, começaram a distinguir os ritos, cantos e danças sociais e de lazer dos ritos religiosos de matriz africana, proibindo os segundos.

[...] E, assim, ao mesmo tempo que as cerimônias religiosas passaram a ser realizadas em locais abertos às escondidas na mata - o que explica o nome de roça ainda hoje usado na Bahia para os terreiros de candomblé -, os batuques da área urbana ou da periferia dos núcleos povoados da zona rural puderam ganhar, afinal, o caráter oficialmente reconhecido de local de diversão.

E foi assim que, com o paralelo crescimento da participação de brancos e mulatos das camadas baixas das cidades e vilas nesses “batuques de negros”, começaram a surgir adaptações provocadas pelo casamento da percussão, coreografia e do canto responsorial africano-crioulo com estilos de danças, formas melódicas e novo instrumental (principalmente a viola), introduzidos pelos herdeiros nativos da cultura europeia.

Toda a história das músicas e danças que compõem o vasto painel de criações populares, quer na área do campo (onde se desenvolvem as tradições folclóricas), quer na área da cidade (onde as mudanças são mais rápidas, pela interferência da indústria cultural), só pode ser estudada a partir da realidade dessa mistura de

influências crioulo-africanas e branco-europeias. (TINHORÃO, 2018, p. 55)

Segundo o historiador Peter Burke em *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800* (2010), à época, com o interesse da intelectualidade que passa a investigar os modos de ordinários de vida das populações situadas em regiões periféricas e camponesas na Europa, inicia-se movimento intitulado de primitivismo. No entanto, via e classificava o povo e suas manifestações de maneira exótica e distantes de suas práticas, por isso lhes causavam estranhamento, portanto, classificavam os costumes populares como simples, selvagens, irrefletidas enraizadas na tradição.

Em suma, a descoberta da cultura popular fazia parte de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos igualados. Não surpreende que Rousseau gostasse de canções populares, as quais lhe pareciam tocantes por serem simples, ingênuas e arcaicas, pois ele foi o grande porta-voz do primitivismo cultural da sua geração [...]. O culto ao povo veio da tradição pastoril.

[...]

Esse movimento foi também uma reação contra o Iluminismo, tal como se caracterizava em Voltaire: contra o seu elitismo, contra seu abandono da tradição, contra sua ênfase na razão. Os Grimm, por exemplo, valorizavam a tradição acima da razão, o surgido naturalmente acima do planejado conscientemente, os instintos do povo acima dos argumentos dos intelectuais. (BURKE, 2010, p. 41-42)

Diante das considerações do historiador, nossa hipótese é a de que, ponderando os efeitos discriminatório, racista e violento tanto da colonização quanto da pós-abolição no Brasil – talvez até mais acentuadamente –, o olhar “folclorizado” de etnólogos, antropólogos e folcloristas permanecem

a favorecer o senso comum de que a tradição é imutável, devido ao forte conservadorismo, já que é “muito fácil continuar a ver a cultura popular através das lentes românticas e nacionalistas dos intelectuais do início do século XIX” (BURKE, 2010, p. 52), sem considerar seus aspectos de resistência que nos mostram que existem válvulas de escape para a opressão social e que são elas as chaves para o entendimento da cultura popular.

Tanto é que, ainda está muito arraigada em nosso país, a noção de cultura popular como sinônimo de folclore, sem considerar que a tradição transmuta como organismo vivo, observável em letras modificadas de D. Selma, cujo legado é mantido por suas netas após a sua morte, com a criação do Grupo Coco de Selma, repertório atravessa composições próprias, do pai e da avó e adaptações de letras consideradas “ultrapassadas” como *Odete*, como elas mesmas expõem os porquês em uma entrevista ao programa *Hora do Rango* (2018).<sup>45</sup> Do mesmo modo, as corporalidades se transmutam, embora ainda arraigadas à dança circular, conforme veremos adiante.

Entrevistador: Muito bem, vamos ouvir o que agora?

Raquel: Primeiro eu vou explicar a vocês... Minha avó cantava *Odete*, né? [...]. Quando minha avó chegava nos palcos e cantava:

Ô, *Odete*, eu quero falar com você (2x)

*Odete* eu vou te dizer,

*Odete* eu vou te falar,

A mulher que é falsa o homem,

Tem que passar fome e apanhar.

E quem é que quer apanhar? (Pergunta Raquel)

Entrevistador: Ninguém. Mas na época ela fez...

Raquel: ...Na época!

Entrevistador: Então vamos ouvir um pedacinho, porque agora as mulheres estão empoderadas e... [...]. E essa é a versão original que vocês não aceitam mais, certo? Que ela fez na época por algum motivo.

Raquel: É que na época quando ela fez essa música era natural, e a turma levava pelo lado da culturalidade, até dançava e tal... Aí o que acontece, hoje em dia o *Coco de Selma* já canta o contrário; a gente mudou foi tudo!! Essa é a resposta de *Odete*...

Só quero fazer uma pergunta: algum de vocês aqui é José?

Entrevistador: Não.

Raquel: Ótimo. É que eu queria que o José tivesse aqui para escutar.

Entrevistador: Ah, faz parte da história.

Raquel (cantando):

Ô, José, eu quero falar com você (2x)

*Odete* mandou falar e *Penha* mandou dizer:

Coro: Homem que bate em mulher,

Vai para a cadeia aprender [...].”

Entrevistador: Boa resposta. Porque nesses dias...

Marcela: Necessária, né? [...].?

Se em uma mesma localidade, como em Olinda, por exemplo, encontramos muitas variações rítmicas e modos de brincar o coco, quem dirá em todo o Nordeste! Mário de Andrade já evidenciava isso, ao sair para registrar as manifestações populares em suas Missões de Pesquisas Folclóricas (1935-1938), conforme nos aponta registradas em audiovisual e anotações de bordo. Rico material que

<sup>45</sup> Exibido no Programa Hora do Rango | COCODESELMA | Rádio Brasil Atual. Participação dos integrantes do Grupo em 05 de julho de 2018. Ao vivo. 1”57’. Disponível em: <https://www.facebook.com/radiobrasilatual/videos/1914623598583172/>. Acesso em 12 de janeiro de 2023.

resultou em diversos estudos, dentre eles o livro *Os Cocos* (1984), organizado por Oneyda Alvarenga. Ora, se nem mesmo Mário de Andrade foi capaz de registrá-los ou pesquisadores como os Ayala, que mantêm um Departamento na Universidade da Paraíba dedicado a seus estudos, não seremos nós a ter tal pretensão.

A nossa, é nos aproximarmos dos territórios onde transitou Selma, expandir repertórios quanto à cultura popular, partindo da compreensão do mundo cultural de seus sujeitos, pois o coco se perfaz por infindáveis peculiaridades.

Mário de Andrade ouviu Cocos por toda a parte, no Nordeste. Mais de uma vez em as “Notas de Viagem” e o “Turista” mostram um quase espanto de quem, vindo de uma terra pouco cantadeira, cai no meio de uma gente que vivia levando o peito numa cantoria que acompanhava tudo, trabalho e diversão. O hábito intensivo e generalizado de cantar e dançar Coco é anotado várias vezes [...].

Mas se Mário de Andrade ouviu Cocos por toda a parte, no Nordeste, os lugares em que os grafou (não necessariamente os mesmos de onde procediam os informantes) são limitados: em Pernambuco poucos, ouvidos em Olinda da preta Maria Joana; muitos em João Pessoa; dos registrados no Rio Grande do Norte, alguns foram cantados por gente culta de Natal e a maioria foi colhida no engenho Bom Jardim. As datas precisas dos registros, tanto dos Cocos quanto de todas as peças, nem sempre existem e são mesmos desnecessárias; mas as anotações do diário, é possível chegar-se a um quadro geral das pesquisas de 1928-1929, feito pelo tempo de estadia nos lugares visitados: [...] (ALVARENGA, 1984, p.28-29)

Segundo Câmara Cascudo, o coco representa a fusão mais harmoniosa entre a musicalidade cabocla e a negra" (CASCUDO, 1972: 274), pelo ritmo dos instrumentos na sua maioria artesanais produzidos com materiais dispostos a ambiência como os ganzás, ganzarinos, zambês ou paus-furados, chamas, puitas, bombos e pandeiros. A música inicia com o mestre ou o coquista (ou tirador de coco) que puxa os versos, respondidos em seguida pelo coro.

A forma é de estrofe-refrão, em compassos 2/4 ou 4/4. Em áreas urbanas do litoral, pelas influências do maracatu de baque virado, a alfaia foi introduzida ao instrumental do coco, no entanto, palmas ritmadas dos seus participantes acompanhadas dos versos cantados do tirador de coco já são suficientes para formar a brincadeira. Há, nos escritos das Missões, indícios sobre como a dança é marcada pelos ritmos corporais, já que a palma e o tropel - o sapateado - são elementos fundantes dos cocos. Segundo Mário e seu grupo de pesquisadores, referem-se a uma manifestação popular considerada de dança dos pobres, por suprirem a falta de instrumentos musicais batendo palmas e pés. São as mãos que marcam o ritmo.

Também há registros daqueles que apresentavam instrumentos musicais, por isso há diferentes designações tais como coco de zambê, de ganzá entre outros. Atualmente, de acordo com escritos contidos em *Na Pisada do Ganzá* (2017/2018) há muitas variantes para se nomear esta mesma manifestação tais como coco de umbigada, de embolada, de zambê, samba de coco, coco de pareia, coco furado, e por aí vai, por isso quase sempre encontramos referências no plural. O coco de embolada carrega em sua identidade versos curtos, com cadência acelerada, textos satíricos (quase sempre improvisados, em clima de desafio) configurados com a preocupação de não perder a rima.

A linha melódica continua ter singularidades que assinala o canto sertanejo em relação a tonalidade, bem como a ausência de pieguice e o espírito chistoso do Caboclo, mas o canto, marcado pelo ruído dos instrumentos percussivos e pelas palmas dos brincantes e a feição coreográfica com os dançarinos executando os seus passos, isolada e sucessivamente no meio do círculo formado pelos demais, deixam transparente a contribuição africana. (CASCUDO, 1975, p. 292)

Reconhecidos pela intensidade e coletividade, geralmente são acompanhados por instrumentos de percussão como o ganzá, o bombo, o pandeiro, alguns passaram a incluir também caixas e ilús - instrumento considerado religioso, utilizado na Jurema Sagrada, sobre os quais nos dedicaremos no capítulo III. Complementam-se por palmas e batidas de pé - o tropé ou trupé - marcam a cadência rítmica, imitando a pisada no coco e em alguns casos, a preparação do chão batido.

Há muitas referências sobre os cocos, seus ritmos e variações atraíam a atenção dos folcloristas, como o professor Câmara Cascudo que dedica boas linhas ao verbete Coco, em síntese de muita qualidade, apoiado em estudos como os de Edison Carneiro, Luiz Heitor entre outros, apresentando argumentações e contra argumentações pertinentes. Embora reconheça as contribuições de Luiz Heitor em seu artigo *Cocos de jangadeiros* (1944) e cite um bom parágrafo dele, refuta o folclorista no ponto em que ele ressalta que no Ceará a difusão dos cocos foi menos acentuada, argumentando que o contingente de sangue negro foi menos expressivo em sua formação étnica, diferentemente de Alagoas, território que considerava o berço do coco e por isso simbolizava o "perfeito equilíbrio entre a porção mameluca e a negra".

[...] Não sei bem se a presença negra explica a incidência maior do coco. Afastando o Rio Grande do Norte (8,98, em 1890), um tanto maior que o Ceará (8,65), encontramos a extrema popularidade da dança na Paraíba com percentagem africana bem menor (7,08). A Bahia, com 20,39, não manteve o coco no mesmo nível de divulgação e simpatia como Alagoas (10,14). Pelo que ouvi e vi em Maceió (janeiro de 1952) o coco é problema que demanda pesquisas rítmicas e musicais extensas e pacientes. Há o coco solto, balamento, pagode de entrega, coco amarrado em dez pés de glosa, pagode de gancho, samba trenado, coco voltado, coco de fundamento conforme a maneira de cantar, disposição estrófica ou temática. O fundamento é o não afastar-se o cantador do assunto. Amarrar é comentar, glosar para terminar com o mote. Os modos de dançar são três: travessão, cavalo manco, tropel repartido e sete-e-meio, na aceção de formas coreográficas, variáveis e incontáveis. O sapateado, quase sempre, contracanta a cantiga de forma surpreendente (CASCUDO, 1972, p. 293)

A partir de tais distinções, notamos a diversidade da tradição que se adequa e se remodela de acordo com o espaço- território e tempo histórico. Relevante identificar como a tradição sempre despertou curiosidade de pesquisadores, antropólogos, musicólogos, artistas, cada um buscando a sua forma de compreender essa prática cultural e suas complexidades preservadas pela oralidade e incrustada no corpo negro dos africanos e posteriormente dos afro-brasileiros.

Cada um lhe atribui olhares por diversos vieses, um deles é o surgimento da tradição, como fez Aloísio Vilela ao reunir informações, segundo Cascudo, preciosas em seu artigo Coco de Alagoas – memória enviada ao Congresso Brasileiro de folclore em 1951. Vilela defende que a tradição originou-se em Palmares como canto de trabalho quando os negros, ocupados em quebrar as cascas do coco por horas e horas, entoavam a cantiga com a cadência das pedras batendo e partindo os frutos das palmeiras

pindobas. Segundo o pesquisador, esse primeiro era o coco solto, à época ainda com traços identificáveis.

"E bang, banga êh!  
Caxinguelê  
Come coco no cocá"  
(CASCUDO, 1972, p. 293)

Mundialmente, havia ao final da década de 20 e ao percorrer da de 30, olhares voltados à cultura popular, não nos termos em que conhecemos atualmente, reservada às manifestações culturais do povo, mas a uma cultura popular na qual apenas a inspiração vinha dos costumes populares. Por aqui, a elite calcada na imitação europeia agia nos mesmos padrões, respondendo aos avanços da modernidade. Gilberto Freyre, pernambucano, lançava *Casa Grande e Senzala* e a teoria de um país miscigenado tornava-se bandeira a se erguer embora os indígenas e, sobretudo os negros, fossem responsabilizados pelos males sociais: eram baderneiros, imundícies, incultos e despreparados ao progresso nacional.

A antropofagia cultural baseava-se em “comer” a produção cultural do povo e regurgitá-las com requinte internacional. Aos intelectuais cabia discutir os rumos da educação, o papel do ensino universitário, os avanços em nações estrangeiras. A rádio Tupy tão esperada, era exaltada pela imprensa por todo país e garantiria expandir aos mais longínquos rincões brasileiros notícia, educação e cultura.

Diante disso, Mário de Andrade nutria uma preocupação de que tais manifestações “desaparecessem” devido ao movimento político da época. Na ascensão de Getúlio Vargas em 1938, o Estado Novo reprimiu os rituais fetichistas; embora em um contexto de Estado laico, não deixou de ocorrer o fortalecimento dos poderes da igreja católica e maior repressão às religiões afro-brasileiras. Assim, o intuito do escritor modernista era o de preservar tradições supostamente em extinção, considerando que os cocos tinham relações diretas com as religiões afro brasileiras e indígenas.

As dinâmicas grupais e intergrupais valorizam a oralidade e revitalizam ensinamentos dessas etnias, já que os tambores proibidos e queimados como objetos demoníacos resistiram ao tempo, enunciando um Brasil que seria reconhecido pelos mesmos sons que um dia “evocaram maldições”, portanto, ao propormos diálogos sobre as formas de aprendizagem próprias da cultura popular, é imperativo recorrer à historiografia para a compreensão e análise dos contextos estudados, principalmente ao voltamos a fenômenos não estanques como as manifestações populares. Importante contextualizar as andanças dos cocos e das tradições africanas.

A resistência cultural negra sempre burlou o “prende/solta” e o “aprecia/deprecia” de seus movimentos culturais ao longo da História. À passagem do século XIX, a desonra aos movimentos culturais provenientes de África diminuía, possibilitando a uma gama de pesquisadores preocupados que as tradições populares se extinguissem, que se voltassem a estudos folclóricos, antropológicos,

etnográficos, musicais, das danças e poéticas populares. Contudo, grande parte via a cultura popular de forma diminuta e inferior.

## 2.2. COCOS EM TERRITÓRIOS OLINDENSES: CELEBRAÇÃO DE SABERES E FAZERES

Assim, embora nos apoiemos em referências de folcloristas como o Prof. Câmara Cascudo, Edison Carneiro, Mário de Andrade e outros, buscamos expandir nossas referências para além de conceitos estudados e demarcados, partindo das vozes dos próprios sujeitos, porque as tradições ancestrais complementam-se pelos processos de resistência, inteligência e adaptabilidade, como, sem dúvida, são os cocos que se propagam pelas composições seculares que retratam a vida, o amor, a natureza, dificuldades, críticas sociais e políticas. Estudos como os de Maria Inês Novais Ayala e Marcos Ayala: *Cocos: alegria e devoção* (2015, 2018), *Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX*, *Os Cocos* (1995) traçam, sob diferentes vieses, perspectivas a respeito dos cocos e dos grupos de brincantes da Paraíba, primordiais àqueles que buscam apreender, mesmo que minimamente, essa tradição popular, já que são estudos contemporâneos e historiográficos.

Logo, buscamos expandir não apenas nosso repertório como daqueles que com esta pesquisa terão contato, trazendo falas, contextos, memórias, experiências e conhecimentos, sobretudo, dos produtores populares de cultura, pois não há outra forma de, minimamente, compreendê-las senão percorrermos outras direções da encruzilhada, caso contrário, a essência se perde e passamos a disseminar um mesmo ponto de vista, e só percebemos isto quando nos propomos estar entre, daí a relevância da etnografia para a historiografia social, pois como observou Walter Benjamin, a voz de quem narra tem poder incontrolável. Logo, a melhor maneira de saber sobre uma manifestação popular cultural é ouvindo o povo contar as suas memórias e histórias, como bem faz a mestra e Ialorixá Beth de Oxum, mulher admirável por seu conhecimento, expressividade artística e resistência cultural.

As primeiras oportunidades que eu tive com o coco foi no Amaro Branco mesmo, quando eu era pequena. Eu morei lá de 05 a 12 anos. Ali é um negócio muito forte da cultura popular: Olinda, Paulista, Itapissuma, Igarassu, Itamaracá... Coco dá na canela! [fazendo alusão à quantidade de coqueiros que dão muitos cocos à profusão da tradição em Pernambuco]. Cabo de Santo Agostinho, Pontezinha... O Nordeste todo! No Nordeste todo!

Na verdade, este folguedo vem da senzala, porque é uma dança de umbigada. Coco, assim como o Jongo, Tambor de Crioula, assim como o Olodum... é tudo dança do samba. O samba do terreiro, o samba de Angola, vem tudo da senzala e o coco também vem. É o samba do Nordeste, né? Depois se proliferou Nordeste afora com a sua especificidade: coco

de praia, de rojão, de furada, de umbigada, de quebrada, de pisada, embolada... Entre muitos outros que a gente ouviu falar!<sup>46</sup>

Na contemporaneidade, os cocos transformaram comunidades ao serem reafirmados como tradição e cultura, conforme aponta Petícia Carvalho em seu livro *Corponegociações: dança, brincadeira e improvisação no coco de roda* (2020), ao pesquisar a manifestação popular nas comunidades quilombolas paraibanas Ipiranga e Gurugi para sua tese de doutorado. De acordo com a autora, o coco reinicia o encontro da tradição com as novas gerações, porque nas festas comunitárias, as crianças são as mais animadas e participam ativamente da brincadeira entre os mais velhos, já os adolescentes e jovens, em maioria, não entram nas rodas e consideram “demodê” dançar o coco diante do que lhes apresenta a cultura de massa.

Para os organizadores das festas e seus mestres, promover encontros nos quais as gerações comungam um mesmo território e temporalidade, onde a tradição é perpassada pela brincadeira entre corpos de variadas idades enquanto dançam, rodopiam e se reconhecem pelo olhar, é o modo de ensinar ancestral que garantirá a continuidade de sua cultura.

Ayala e Ayala, pesquisadores dedicados aos estudos dos cocos desde 1992, coordenando um grupo de pesquisa coletiva no Laboratório de Estudos da Oralidade da Universidade Federal da Paraíba, ampliaram suas investigações nos anos 2000 para outros estados como Pernambuco, Ceará, Alagoas e Rio Grande do Norte, com pesquisadores situados nessas diferentes localidades, concluem que pelo nordeste, a tradição é identificada em diferentes cenários, o que nos leva a concluir que o coco é corporalidade, ancestralidade e comunicação grupal, percepção reforçada em nossa pesquisa de campo em Olinda, quando lá estivemos em junho de 2022 e acompanhamos os festejos de São João.

No dia 24 de junho, o coco rolou solto na Rua da Palha, lugar tradicional, onde o palco é dividido por mestras e mestres do coco de diferentes idades. Interessante é o espírito coletivo, eles se auxiliam e tocam uns com os outros. É um espaço onde não há exclusividade. Na brincadeira, turistas nacionais e internacionais se misturam à população, remexendo o corpo de alguma forma, tomado por batidas em ritmo de felicidade. Já no coco de São João promovido anualmente por D. Glorinha do Coco no bairro do Amaro Branco, o espaço é outro. Todos dominam as letras e rimas. Sapateiam o tropel enquanto marcam com as palmas. As crianças dançam e cantam de forma natural, até os bebês de colo sacolejavam às efervescentes batidas e vozes. É dia de festa! É dia de coco na casa de D. Glorinha!

Indubitavelmente, o trabalho de campo propicia ao pesquisador enxergar os fenômenos pesquisados sob outros vieses, para além dos já grafados, ainda mais se optamos pela cultura popular

---

<sup>46</sup> Entrevista cedida ao documentário de Mariana Fortes, *O Coco, A Roda, O Pneu e O Farol* (2007)

que exige de nós não apenas observar, mas também fazer parte, por isso buscamos conhecer e reconhecer não apenas o bairro do Guadalupe onde D. Selma morou por mais de 50 anos, como, igualmente, o reduto do coco, o ponto de encontro dos mestres e mestras olindenses, o Bairro do Amaro Branco e seu famoso e tradicional Beco do Pneu; por quê Pneu? Deixemos que alguns mestres e mestras nos digam. No documentário já citado *O coco, a roda, o Pneu e o Farol* (2007), esta pergunta é respondida por alguns mestres, mestras e o historiador e musicista Ataíde, o observável é que cada um lhe confere um ponto de vista, eis aí a potência da oralidade, para eles importa o que lhes fora contado e não o que é definido.

Mestre Dédo: É o coco do Pneu, é lá que a gente vai brincar, você vai ver o que é brincadeira! E todo mundo brinca satisfeito, legal! Não tem zoadá, entendeu? Oxente, a gente brinca demais ali em cima, todo ano a pegada é essa!

D. Montinha: Por que Pneu? Aqui nessa rua de cá, na rua do farol, tinha um pneu bem grande, aí fizeram uma batucada com o nome “O Peba”, mas o pneu estava muito no meio da rua e o levaram para onde está hoje. Aquele pneu tem história! Era um pneu bem grande que eles botaram fora, aí eles mesmos inventaram: “Pneu, pnêu, ó eu aqui!”

José Ataíde: Foi que os pescadores acharam um pneu grande no meio do mar, acho que de avião, não sei... Trouxeram e botaram debaixo de um pé de mato, onde eles se sentavam e ficavam cantando ali, feito banco. Antigamente era o Pneu, aí crescemos, ficamos adultos, aí era a Turma do Pneu.

#### Chamada para o Coco do Pneu



Material de divulgação – Disponível na página Coco do Pneu, Facebook. [Coco do Pneu - Out./2022](#) Acesso em 22 de dezembro de 2022.

Conforme abordamos no último capítulo, depois de longa caminhada entre os sobes e descas de Olinda, chegamos à comunidade do Amaro Branco, onde a linda imagem aérea, digna de cartão postal, não condiz com os pés no chão. Refere-se a um bairro de alta vulnerabilidade social – drogas e violência. Espaços com esgotos a céu aberto, córregos poluídos, com muito lixo e vários pontos com barracos. Esclarecendo que nos referimos ao trajeto e aos espaços pelos quais passamos, quando fomos ao Coco de São João de D. Glorinha e ao Beco do Pneu.

No entanto, a alegria, hospitalidade e vitalidade de seus moradores suplanta qualquer

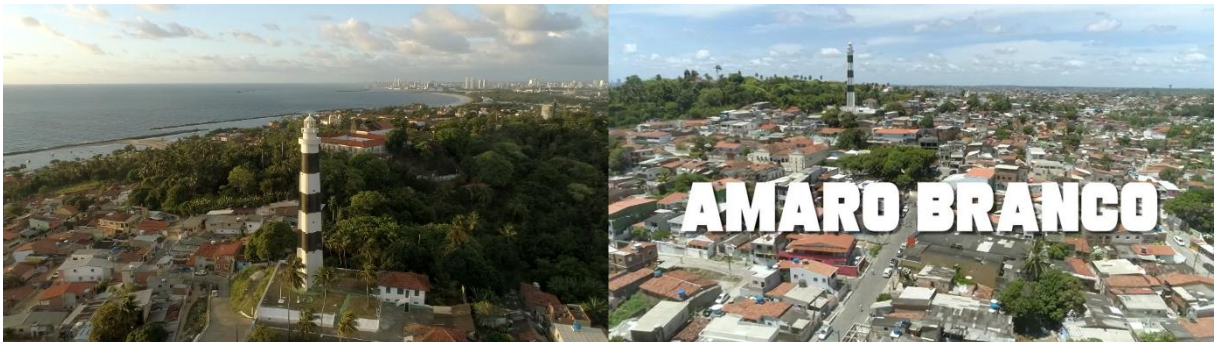


paisagem, gente que se achega e dança conosco, sem limite de idade. Brincamos o coco com crianças, jovens, adultos, senhores e senhoras, tendo o privilégio de ver, ouvir, dançar aos ritmos dos cocos da maioria de mestres e mestras consagrados do Amaro Branco como Ana Lúcia, D. Glorinha, Grupo Cocada entre outros. Alguns já fizeram passagem como mestre Pombo Roxo, Dédo, D. Montinha, mas suas vibrações permanecem presentes nas sambadas, em seus cocos preferidos proliferados por todos os coquistas e cantados por toda a comunidade, como diz Fernando Antônio da Anunciação, mestre Lu do Pneu, presidente do *Coco do Pneu*.

A tradição do Amaro Branco é o coco de roda, não tem outra não! Eu, desde criança. Primeiro só era um, né? Que era o coco do velho Tomé, aí foi evoluindo, o velho Tomé morreu... Aí um fez lá, outro cá. Um montou um grupo, outro botou outro... Mas é assim, se improvisa, principalmente o Pombo Roxo, Mestre Dédo, D. Glorinha... Oxe, eles sabem muito samba antigo! Aí botam os antigos junto com os novos, improvisa e dá aquela mistura de coco<sup>47</sup>.

O tradicional Bairro do Amaro Branco é um dos redutos e cenários relevantes da cultura popular olindense. Fundado a mais de noventa anos por uma comunidade de Padres do Sagrado Coração, porém, já instituído por pescadores e escravizados libertos que, no alto do morro, passaram a construir suas choupanas e taperas cobertas por palhas de coco, fruto muito abundante naquela região de encostas e colinas altas e que também dá nome a manifestação cultural e tradicional do bairro que é o coco de roda.

Vista aérea do Bairro do Amaro Branco



Frame de vídeo: Videoclipe A Cocada Amaro Branco, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/sUovfpUzBYY>

*No Amaro Branco eu nasci  
No Amaro Branco eu me criei  
Passei fome, passei frio  
Catei papelão  
Só não dei para ladrão!*<sup>48</sup>

É na associação poético-musical constituída pelos batuques ritmados dos tambores que o jongo, os cocos, o caxambu, o tambor de crioula, o samba carioca, de crioula, de roda, o de lenço

<sup>47</sup> Em entrevista cedida ao documentário O coco, a Roda, o Pneu e o Farol, 2007.

<sup>48</sup> Refrão do coco *A Cocada Amaro Branco* da Banda A Cocada, 2019. Disponível em <https://youtu.be/sUovfpUzBYY>. Acesso em 12 de dezembro de 2022.

(no sudeste) se perfazem. É a convergência entre a poesia, a música e a dança que lhes confere a peculiaridade comunitária, cujos festejos ocorrem nos terreiros, seja na zona urbana ou rural. Não é à toa que, em maioria entre os folguedos juninos, muito simbólicos, tanto pela relação com as religiosidades - saudação à Xangô, no sincretismo São João, como pela tradição, a fogueira acesa é fundamental para o aquecimento da pele dos instrumentos.

Essas múltiplas formas de manifestações populares brasileiras advieram de conhecimentos orais propiciados por encontros de etnias africanas - já que nem sempre os escravizados, principalmente nos campos, eram de uma mesma nação - somadas às indígenas e europeias e, com o passar do tempo, sendo concebidas e enraizadas em seus territórios. A movimentação interna de escravizados negros e afrodescendentes alastrou e recriou tradições nas muitas maneiras de cantar, dançar, tocar, produzir música e poesia. Etnográfica, cultural e socialmente há várias referências que evidenciam a brincadeira dos cocos como modo expressivo e marca cultural dos estados da Paraíba, Alagoas e Pernambuco, por isso versos tradicionais transcorrem por diversas gerações e ainda podem ser identificados nos folguedos afro-brasileiros.

Nossas participações em rodas de coco, os momentos prazerosos de entrevistas, idas aos clubes de frevo, andanças pela Cidade Alta, Paulista, Janga para conversas com mestres, percebemos que a tradição está em plena vitalidade e é apreciada por um público de variadas idades e classes sociais, além disso, ratificamos que embora seja apreciada pelos turistas que por ali passam, os cocos não reservam os mesmos significado para os diferentes grupos; para as comunidades há a relação com o legado, tradição e memória, diferentemente dos turistas que apenas se divertem, filmam e fotografam. Isso ficou muito evidente ao acompanharmos sambadas, conforme Peticia de Moraes em *Corponegiaçãoes* (2021, p. 102): “Brincar coco de roda durante a festa é um ato voluntário [...], as pessoas entram e saem da brincadeira quando querem, de modo que os jogadores se entregam ao jogo e não à imitação forçada dele”.

Nos cocos, o sentido de brincadeira dá sinônimo à festa e à coletividade. Festa como celebração comunitária como os folguedos, de cujas festanças todos podem participar. Seus cantos e danças podem ocorrer nos mais variados lugares, incluindo os destinados à devoção popular - do catolicismo às religiosidades afro-brasileiras. Do mesmo modo, evidenciam-se em novenas e pagamento de promessas. Não é ao acaso que no ciclo junino, nas festas populares em louvores a Santo Antônio, São João e São Pedro são momentos em que a brincadeira dos cocos se destaca. Associados às religiosidades nordestinas, também compõe o ritual místico da Jurema Sagrada fortemente cultuada na Paraíba e Pernambuco, conforme veremos no próximo capítulo.

Outros, criados ou recriados pelos grupos que enriquecem e atualizam os seus repertórios, dentro de um sistema cultural complexo com interpretações, significados, sentidos e contextos plurais, nem sempre captados nos primeiros contatos com a tradição.

com grande concentração de afrodescendentes, os cocos se diversificam no canto e na dança. Há alguns quilombos que mantêm **o hábito de dançar com uma garrafa na cabeça**<sup>49</sup>. Em outros, há memória de passos que não se encontram hoje. No semiárido (cariri e sertão), os cocos se diferenciam dos existentes no litoral pela coreografia, pelos instrumentos e pela poética. Na região do cariri paraibano que faz fronteira com Pernambuco, nas proximidades do município de Monteiro, dança-se o coco em roda, com as mãos dadas e o ritmo marcado pelas pisadas fortes recebendo a denominação de samba de coco ou mazurca (AYALA, 2018, p. 18)

Ao contato com os escritos de Ayala (2018), chamou-nos a atenção quanto ao hábito de se dançar com uma garrafa na cabeça, porque uma das personagens primordiais das rodas de coco do Amaro Branco é a Dona Ritinha da Garrafa que, com mais de 80 anos, é a única mulher da comunidade que mantém a tradição longínqua de dançar equilibrando uma garrafa de cachaça na cabeça; tradição herdada do *Samba de Véio*, da ilha do Massangano, no submédio Rio São Francisco, município de Petrolina, lugar onde nasceu, apresentada por Mariana Fortes, em seu documentário que já mencionamos. Infelizmente, em nossas idas a campo, não tivemos a oportunidade de encontrá-la.

Não sei como eu inventei essa ideia, ainda hoje eu penso! O pessoal gosta de ver que só! Aonde eu chego, boto aquela garrafa na cabeça e o pessoal fica todo me olhando, e eu com a garrafa na cabeça dançando... Quanto mais o pessoal me olhava, mais eu me amostrava.<sup>50</sup>

D. Ritinha da Garrafa em apresentação com a Mestra Ana Lucia



Fonte: Anizio (Olinda) da Silva – Disponível em [Coco, dança típica brasileira. Olinda, Pernambuco, Brasil](#). Acesso em 02 de janeiro de 2023

A mestra, igualmente, em todas as /suas falas ressalta a falta de incentivo à continuidade de tradições populares como o *Acorda Povo* e o *Pastoril*, manifestações culturais-religiosas seculares, legada a ela por seu pai e sua mestra D. Jovelina, conhecida como uma das mais respeitadas mestras do reduto do coco do Amaro Branco, atualmente mantida a duras penas por ela, seu grupo e alguns moradores da comunidade. Do mesmo modo, é geral o dissabor de mestres e mestras de Olinda, quanto à falta de apoio como D. Glorinha, Célia do Xambá, Zeca do Rolete entre muitos. Assim como as novas gerações de coquistas advindas da periferia da cidade histórica como os

<sup>49</sup> Grifo nosso.

<sup>50</sup> Entrevista cedida ao documentário de Mariana Fortes, *O Coco, A Roda, O Pneu e O Farol* (2007).

componentes do Grupo Bongar, criado em 2001, tornando-se com referência musical, religiosa e social da Casa Xambá, incomodado, na mesma reportagem ao Leia Já online (2017), ressalta o vocalista Guitinho<sup>51</sup>: “A gente vê, nas salas dos gestores, elementos da cultura popular como item de decoração, no entanto, penamos para conseguir espaço”.

Por mais que pessoas do poder público e algumas pessoas da academia venham vivenciar, ainda colocam o coco no lugar de “folclorismo”. O governo não admite jamais que o Grupo Bongar possa ganhar um valor altíssimo, porque subentende que a cultura popular não deve ganhar um cachê assim. Nem ele nem o TCE – o Tribunal de Contas daqui, entendem que um grupo de cultura popular com maracatu, caboclinho..., não possa ganhar o que um artista de nível nacional ganha, tipo R\$ 100.000. Eles não admitem e nos dão as justificativas mais fuleiras: “Ah, aquele artista ganha porque tem tantos anos de carreira”, além do mérito de sei o quê! Aí você vai lá e, se for por idade, o Maracatu tem mais de cem anos e o coco vem tendo muita aceitação, até porque o pessoal faz um movimento muito legítimo: “O Coco da Resistência”! Então a gente vai resistindo...<sup>52</sup>

Partindo de um estilo musical próprio, cuja identidade musical do grupo se dá pela tradição mantida da religiosidade afro-brasileira - a qual os integrantes fazem parte, tem como principal característica o rufado da alfaia que, ao ser tocada de ambos os lados, as duas peles emitem o som de trovões, provavelmente, em louvação a Xangô, o que fez com que suas músicas sejam reconhecidas como cocos do Xambá<sup>53</sup>. Segundo Guitinho, Memé e outros integrantes, por maior que seja a aceitação do ritmo, o movimento é de muita resistência diante das políticas culturais públicas que ainda propagam a cultura regional como folclórica e decorativa.

O Bongar hoje é um grupo para ser olhado e entendido. Sem pretensão, mas ser um grupo analisado pelos gestores que deveriam dizer: “vamos replicar essa história” porque, como é um grupo de jovens negros, periféricos, de candomblé e nordestinos, chegar a ter um espaço cultural como esse, atualmente, sendo gerido sem nenhum recurso financeiro do governo; não porque não foram buscar, mas porque eles não se aproximam, já que entendem que nosso discurso é contrário ao que está na gestão. Nós não somos contrários, há simplesmente a nossa forma!

<sup>51</sup> Guitinho da Xambá, Cleyton José da Silva, cantor e compositor do grupo Bongar fez sua passagem em 17 de fevereiro de 2021, aos 38 anos, devido a um AVC. O Mestre deixa um legado imensurável ao coco de roda e às religiosidades afro-brasileiras.

<sup>52</sup> Entrevista cedida ao LeiaJa.com. **Tradição e resistência: coco se renova em Olinda**, por Elaine Guimarães em 27 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.leiaja.com/cultura/2017/08/27/tradicao-e-resistencia-coco-se-renova-em-olinda/>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2023.

<sup>53</sup> Conforme veremos no capítulo seguinte, a Casa Xambá – o terreiro de mãe Biu – é patrimônio imaterial de Olinda. Um dos mais antigos e tradicionais de PE, atualmente, um Quilombo Urbano.



Grupo Bongar reunido com Nino, Iran, Beto, Guitinho [ao centro], Túlio e Memé



Fonte: Foto: Reprodução/TV Globo. In: *Morre Guitinho da Xambá, cantor e compositor do grupo Bongar*. Portal G1 PE e TV Globo. Disponível em: [Morre Guitinho da Xambá](#). Acesso em 24 de janeiro de 2023.

Por toda Olinda, memórias de seus bairros e de seu povo enegrecido remontam sua história ao longo de anos, décadas e séculos a cada manifestação e a cada ritmo na Olinda de cantos, de quatro-cantos, encantarias e encantos. A cultura popular é a base a resistência e da existência. A tradição, a brincadeira, a folia carnavalesca e a expressividade cultural-religiosa dos santos juninos são o que lhes compele a perpetuar, pelo sentido coletivo e de pertencimento que lhes reservam as suas manifestações culturais e festas populares, sendo os seus mestres sujeitos políticos, atuantes como porta-vozes das minorias.

É a essência cultural, a visão de mundo e a vitalidade construída sob um núcleo simbólico de relações sociais que compelem a comunidade a propagar as suas manifestações populares, preservar a memória coletiva e transmitir legados, mesmo diante da globalização econômica e do avanço das novas técnicas de difusão e reinterpretação dos bens culturais entre cantos que remetem a um tempo passado, mas também a uma resistência cotidiana no presente, como o *Acorda Povo* manifestação afrocatólica que há mais de cento e cinquenta anos percorre ruas e vielas do Amaro Branco e Cidade Alta na véspera de São João, convidando a população a se juntar ao cortejo.

Segundo a tradição, o machado de Xangô e o andor de São João Batista devem sair antes da meia noite para levar felicidade e prosperidade ao povo que acompanha a procissão que, enquanto fazem pedidos, cantam e dançam às batidas dos cocos. Outra particularidade do folguedo é que seu endereço final é itinerante; a cada ano a procissão finda-se em uma rua, onde reside o morador que receberá o andor com o machado de Xangô e a imagem de São João Batista, a tradição é a de entrar na casa sempre de costas, para que ambos lhe garantam proteção, conforme relembra D. Glorinha do Coco.

Quando eu era pequena ainda, tinha o Acorda Povo. É uma tradição que o povo tá todo dormindo, mas como muita gente não sai para brincar, né? Para ver quadrilha, nem coco de roda, nem nada... Aí o zabumba saía: “Acorda, povo! Que o galo cantou! Chamando o povo para tomar banho que São João mandou!”<sup>54</sup>

Cortejo do Acorda Povo leva procissão e coco de roda para as ladeiras de Olinda, 2019



Fonte: Frame de vídeo: Portal G1 – PE. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2019/06/24/acorda-povo-une-musica-e-tradicao-de-diferentes-religioes-em-procissao-pelas-ladeiras-de-olinda.ghtml>> Acesso em: 23 de janeiro de 2023.

Atualmente o *Acorda Povo* é legado da mestra Ana Lucia que a duras penas, injetando dinheiro de sua aposentadoria, mantém essa tradição, bem como o Pastoril, já que para preservar a manifestação popular, compõe o cortejo com meninas e adolescentes de sua comunidade. Salienta a mestra que pelas difíceis condições socioeconômicas das famílias, é ela quem se incumba de comprar e produzir as vestimentas, tendo também de alimentar as crianças que não conseguem nem dançar, de tão famintas. A mestra Ana Lucia é arrimo de sua comunidade, fazendo o que pode frente ao poder público para que as condições de vida dos seus melhore, conforme matéria publicada no Diário de Pernambuco em agosto de 2017.

[...] A dona de casa Vera Trindade, 56, nascida e criada na comunidade do Amaro Branco, participou do pastoril da mestra quando ainda tinha oito anos e acompanha as festividades até hoje. Ela conta que suas filhas e netas seguiram o mesmo caminho: “O pastoril e o coco de mestra Ana Lúcia já estão na quarta geração. É um orgulho para nós continuar contribuindo e levando ao mundo o legado que seu Francisco nos deixou”. O estudante Júnior Oliveira, 19, toca há 12 anos com a mestra, foi pastor do pastoril e, dentro do grupo, aprendeu diversos instrumentos, entre eles agbê e alfaia. “Tenho muito respeito pela mestra Ana Lúcia. Se hoje sou apaixonado pela cultura, devo isso aos ensinamentos dela”

A mestra Ana Lúcia também é popularmente conhecida pelo trabalho social na comunidade. Com um salário-mínimo, ela sustenta a casa, compra materiais para confeccionar os figurinos dos grupos e ainda ajuda as pessoas da vizinhança. “A pior dor é a da fome e isso

<sup>54</sup> Entrevista cedida ao documentário de Mariana Fortes, *O Coco, A Roda, O Pneu e O Farol* (2007)

eu não quero que ninguém passe. Muita gente chega aqui em casa e eu ajudo. Às vezes, até medicamento eu dou um jeito de comprar”<sup>55</sup>.

Tivemos a oportunidade de acompanhar o *Acorda Povo* em 23 de junho de 2022. Seguimos o cortejo pelas ruas de Olinda, recheadas de turistas e moradores ansiosos e dispostos a curtir os festejos de São João<sup>56</sup>. Ao cruzamento dos 04 cantos da Cidade Alta, a mestra pede para o cortejo parar e, em posse de seu microfone, em alto e bom tom, posiciona-se politicamente<sup>57</sup>:

Olha, pessoal, este é o Acorda Povo, tradição tão maravilhosa! Peço a vocês que batalhem para o Acorda Povo não acabar, porque eu, a mestra Ana Lucia: “sem dinheiro ou sem pandeiro, meu amor, eu brinco!” Vamos eleger Lula presidente para cuidar da nossa cultura e São João Batista vai nos ajudar Lula a voltar ser presidente de novo!

Axé, meu pai!

### 2.3. MESTRAS DE OLINDA: RESISTÊNCIA FEMININA NO COCO DE RODA

Deus abençoe Dona Selma e Dona Lia,  
 Vou formar roda de coco,  
 Pode entrar que a casa é minha  
 Vou para o alto da Ribeira,  
 Vou chamar meu neto Zuri e começar a brincadeira  
 Rabeca chora, é Fritz que tá tocando,  
 A roda vai se formando até amanhecer o dia  
 Pode entrar que a casa é minha  
 E começar a brincadeira  
 Até amanhecer o dia  
 Amaro Branco, Guadalupe e Amparo,  
 Reduto de grande artista e que tem muito valor  
 Selma do Coco, Célia, Cila e Aurinha,  
 Ana Lúcia, Zezé Biata, Margarida e Glorinha  
 De umbigada, mãe Lúcia e Beth d’ Oxum,  
 Mestras dessa qualidade não tem em lugar nenhum

Amaro Branco, Guadalupe e Amparo,  
 reduto de grande artista e que tem muito valor  
 Quem tem cultura venha a nós se juntar,  
 Coco Raíz de Arcoverde e seu trupé pra mostrar

<sup>55</sup> DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Mestra Ana Lúcia: 73 anos de luta na comunidade do Amaro Branco. Por Samuel Calado. Publicado em 26 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2017/08/mestra-ana-lucia-73-anos-de-luta-na-comunidade-do-amaro-branco.html>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2023.

<sup>56</sup> Ficando dois anos impossibilitados de desfilar, este foi o primeiro cortejo pós pandemia.

<sup>57</sup> Registros em Diário de Campo em 23 de junho de 2022.

Eu vou cantar, eu vou dançar, eu vou sambar,  
 Vou homenagear todos da Nação Xambá  
 Olê, olê, olê, olê, olá, entre na roda de coco  
 Todo mundo quer dançar!<sup>58</sup>

Salve a Mestra Aurinha do Coco!

Não encontramos outra maneira de iniciar este tópico, senão por esta composição da mestra D. Aurinha do Coco, pela síntese poética que homenageia mestras e grupos de coco pernambucanos de alcance nacional. Áurea da Conceição, D. Aurinha como era conhecida no Guadalupe onde morava e D. Aurinha do Coco quando cantava, foi um dos expoentes nomes da cultura popular olindense e pernambucana. Advinda do canto lírico, tinha um timbre de voz único que a todos emocionava. Tivemos a oportunidade de conversar por horas com a mestra, sentadas na frente de sua casa, em uma noite quente de verão, em janeiro de 2019. Época em que a mestra passava por forte depressão, tendo atentado, inclusive, contra a própria vida.

Pesquisadora: D. Aurinha, gostaria de saber como é que o coco entrou na tua vida: pela tradição e legado? Como é que foi essa relação com dona Selma?

Mestra Aurinha do Coco: Então, eu venho da música erudita, totalmente diferente, né? Eu participava de um coral, o coral São Pedro Mártir e, depois, do Madrigal do Recife, ambos regidos pelos maestros José Beltão e Otoniel Mendes e era a voz principal [...], quando dizia que ia parar, ele só faltava morrer!! (risos). E eu continuei, mas, assim, não era minha prioridade. Não venho de família de tradição e de legado, meus pais não têm nada de música, minhas irmãs, algumas também participaram do coral, mas a única que entrou valendo mesmo fui eu, me realizava quando estava com meu grupo! Foi quando eu vim morar onde? No Amaro Branco, já casada, com duas filhas e participei das sambadas... Aí quando via aquela danação toda, eu ficava loca! Deixava a filha na mão de um e de outro para ir para o coco. (risos)

Enquanto nos servia com café, suco e um delicioso bolo de rolo, a mestra nos contava e cantava a sua história, sobre o seu envolvimento com a cultura popular, os dez anos que atuou como vocalista no grupo de Selma do Coco. A partir dos anos de 1990, é batizada como D. Aurinha do Coco seguindo em carreira solo, disseminando a cultura do coco palcos afora, inclusive nacionalmente. E, com os olhos mareados, lembrava de dois grandes amores, D. Selma amiga, confidente, mestra e sogra e Zezinho, seu marido.

Mestra Aurinha do Coco: E o tempo passando, passando... Vim morar perto de quem? De Selma do Coco! Fui morar perto dela e lá vai amizade! Me apaixonei pelo filho dela, aí nos casamos. Casados são aqueles que bem vivem, né? E Selma pra mim era uma mãe, eu tenho o maior respeito por Selma. Via os netos de sangue, dar cada resposta na cara de Selma, e eu que não era nada,<sup>59</sup> tinha o maior respeito, né? E... morreu, Selma se foi sem nenhum apoio, nenhum! Um caixão de terceira qualidade e ela não merecia isso não, ela merecia muito,

<sup>58</sup> **Mestres da Cultura / As Mestras** · Composição Aurinha do Coco e Felipe Reznik. Participação Negadeza · Fritz Ribeiro, Zuri Ribeiro e Marcos Suzano. Disponível em: <<https://youtu.be/SUZ-HYPSQrM>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2023.

<sup>59</sup> Referindo-se a parentesco direto.



muito, muito, muito..., porque a mulher foi um sucesso! [...] Hoje tá aí, brigaram tanto pela casa que se morderam, se engancharam, sabe? Pintaram e bordaram; hoje a casa está aí, se acabando, o lixo tomando conta e nada mais...

Capa do Álbum: **Eu Avistei**, 2021  
 Regravação de seu primeiro disco de mesmo título de 2004.



Fonte: Facebook: Aurinha do Coco Oficial. Disponível em:  
<https://www.facebook.com/aurinhadococooficial/>. Acesso em 23 de janeiro de 2023

Considerada uma das guardiãs do Coco de Roda do Amaro Branco e ícone de resistência da cultura popular pernambucana, a mestra fez a sua passagem em janeiro de 2022, aos 63 anos, no Rio de Janeiro, cidade em que passava a pandemia ao lado de seu neto Zuri e sua filha Andreza que por lá buscava oportunidades artísticas, conforme veremos no último capítulo. Pelas conversas com D. Aurinha e com outras mestras do coco olindense entre pesquisas de campo, documentários e reportagens, verificamos que são lideranças atuantes dentro e fora das rodas, palcos e apresentações.

Relações, comportamentos e afetividades característicos das ensinagens de terreiro assentados no cuidar, preservar memórias, historicidades, culturas e pertença são notáveis, pois como ressalta

mãe Beth D'Oxum em entrevista ao Programa Bem Viver em 2021<sup>60</sup>, Olinda é quilombo urbano e age como um.

*Eu sou do Candomblé. Somos um quilombo urbano, somos povos originários e uma comunidade religiosa que envolve muita gente e que não cabe na branquitude no Estado brasileiro, porque traz valores civilizatórios muito divergentes, do cuidar e do proteger*

Para as mestras, brincadeira é coisa séria a ser ensinada, como faz a primeira ialorixá a ser reconhecida como Patrimônio Vivo de Pernambuco, mestra, percussionista e líder comunitária mãe Beth D'Oxum que há mais de vinte anos promove o projeto *Sambada de Coco do Guadalupe*, ações socioeducativas e culturais para crianças e jovens que, segundo ela, chega a atender mais de duzentas crianças no contraturno escolar, já que o projeto cultural é a única opção para a comunidade e, sendo o coco ritmo que dialoga com o meio e reforça a identidade coletiva de uma comunidade, através de suas singulares narrativas, compartilham a resistência do gênero, da negritude, da cultura e da oralidade como formas de vida nas periferias de Olinda, locais nos quais há luta por reconhecimento e propagação de suas tradições.

Incrustada entre as movimentadas ladeiras de Olinda, em condições que não estão nos cartões-postais do centro histórico, fica a comunidade de Guadalupe. Lá, a educadora e percussionista Mãe Beth de Oxum resgata tradições populares e as utiliza como plataforma de transformação de vidas.

[...]

Tudo começou há cerca de dez anos com as rodas de Sambada de Coco de Umbigada, no quintal da casa, com instrumentos construídos ali mesmo e canções guardadas na memória. Tudo funciona na casa de Beth ou em frente à sua casa: na rua. Sem apoio governamental, o antigo ponto de cultura perdeu a sede alugada e se mudou para laje da casa dela. Mais um andar, com uma deslumbrante vista para Recife, está sendo construído para abrigar estúdios, computadores, filmes e livros. Boa parte, sobre a cultura brasileira de origem africana. No sótão, funciona ainda um terreiro de candomblé, aberto 24 horas, onde as crianças se divertem com instrumentos feitos na casa de Beth. [...].<sup>61</sup>

Cabe ressaltar que dentro dos processos de ensinagens das culturas populares, o movimento é cíclico, pois são os registros ancestrais do saber e do fazer coletivo que permanecem vivos por homens e mulheres que os salvaguardam para transferi-las às suas comunidades. A escolha por um mestre ou uma mestra de cultura popular, não é decidida na maternidade ou por um dom divino a eles reservado, mas por terem um papel de coesão social importante, tendo clareza, sobretudo, do

<sup>60</sup> **Mãe Beth de Oxum: "Somos um quilombo urbano que não cabe na branquitude do Estado brasileiro"**. Entrevista cedida, publicada e veiculada pelo *Programa Bem Viver*, produção do jornal Brasil de Fato em parceria com a Rede TVT e é exibido em algumas cidades do Nordeste e plataformas online. Por Pedro Stropasolas. Brasil de Fato, São Paulo (SP), 19 de Novembro de 2021. Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2021/11/19/mae-beth-de-oxum-somos-um-quilombo-urbano-que-nao-cabe-na-branquitude-do-estado-brasileiro>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2023.

<sup>61</sup> **Sambada de Coco é alternativa de lazer e cultura para crianças de Guadalupe (PE)**. Por Antonio Cruz. Agência Brasil. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2014-05/sambada-de-coco-e-alternativa-de-lazer-e-cultura-para-criancas-do-guadalupe>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2023.

ciclo necessário para um amadurecimento cultural: saber-se aprendiz, brincante, conhecedor, entendedor, propagador de saberes, guardião dos costumes, memórias singulares e coletivas, como reconhece mãe Beth D'Oxum na mesma entrevista acima referida.

Eu tive a oportunidade de ser vizinha de dona Selma do coco, dona Aurinha do coco, eu morei no Amaro Branco também quando muito criança, convivendo com todo o celeiro da cultura popular.

[...]

Eu posso dizer que as minhas grandes mestras foram elas, as filhas do grande mestre Baracho, Dona Dulce, Dona Bil, Dona Aurinha do Coco, Dona Selma do Coco, Mãe Lúcia de Oya, Lia de Itamaracá, as ialorixás mais velhas daqui de Olinda. Ou seja, convivendo com os terreiros, com essas mestras do coco, porque essa é a escola. A minha relação se deu a partir daí, até eu me tornar uma mestre da cultura popular.

Na casa de Mãe Beth de Oxum, em Olinda (PE), funciona o ponto de cultura Coco de Umbigada e o Terreiro Ilê Axé Oxum Karê



Fonte Brasil de Fato Online. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/11/19/mae-beth-de-oxum-somos-um-quilombo-urbano-que-nao-cabe-na-branquitude-do-estado-brasileiro> . Acesso em 23 de janeiro de 2023

Nesse doutoramento, inferimos que Olinda se perfaz por esses lugares de compartilhamento das minorias: no Guadalupe, Largo do Amparo, Amaro Branco dentre tantos cantos, são as mestras que presentificam a cultura popular. Arriscamos inclusive dizer, que a presença quase maciça do



feminino nos cocos de roda, seja reflexo da resistência de mulheres como Mãe Biu, D. Jovelina, D. Maria Belém, D. Selma, D. Glorinha que lutaram pelo direito de cultivar suas ancestralidades, pois, em Olinda<sup>62</sup>, coco de roda é canto e dança de pescador, e pescador bebe, fuma e galanteia, conforme diversos relatos das mestras encontrados entre impressos e audiovisuais, como mestra Ana Lucia faz questão de enfatizar na maioria deles. Ao explicar sobre o *Acorda Povo* para o documentário *O Coco, a Roda, o Pneu e o Farol* (2007).

[...] As mulheres casadas davam graças a Deus quando chegava o *Acorda Povo*, porque aí os maridos as deixavam sair. Todos os maridos com barba e bigode de respeito [...]. E tinha muita coquista que sabia tirar coco e não cantavam porque os maridos não deixavam: “um ganzá no meio de um bocado de homens? Misericórdia! Mas eu enfrentei a barra dele até ele dizer que sim; ele teve que aprender. Quando dizia: “ou o coco ou eu!”, ao que respondia: “não deixo o coco de jeito nenhum!”

E quando foi que as mulheres passaram a não só a participar como coadjuvantes nas sambadas, assumindo o protagonismo da mestria? Segundo alguns estudiosos como os Ayala (2003, 2018), houve ao final do século XX, por volta dos anos 60 e 70, ascensão de mulheres nas tradições populares tidas como masculinas, devido a algumas políticas públicas. No entanto, assim como o racismo estrutural, o machismo estrutural é igualmente pernicioso no Brasil.

Devemos também, considerar os territórios, e o nordeste brasileiro sempre foi propagado pelo senso comum como lugar de “cabra macho”. Com isso, a formação familiar foi constituída dentro da dicotomia manda/obedece, ainda mais quando os homens eram os mantenedores exclusivos da prole, o que propiciava a anulação feminina em todas as esferas sociais.

A Mestra relata que todas as irmãs cantavam coco, mas após o casamento todas deixaram de se apresentar. Mas ela continuou insistindo: “Certo dia, meu marido disse: ‘Você tem que escolher entre o Coco ou eu’. Não tive dúvida, escolhi o Coco e nele estou até hoje”, confessa. Ao Lado das filhas, netos e bisnetos, Ana Lúcia sobe aos palcos e, mesmo com pouco recurso, organiza as apresentações no bairro do Amaro Branco, em Olinda.<sup>63</sup>

No entanto, à interpretação de suas narrativas, elencamos alguns pontos que nos parecem estruturantes quanto as questões de gênero e cultura popular e a presença feminina nas sambadas de coco olindenses. Cabe esclarecer, que embora não compusessem o grupo percussivo, vozes principais ou fossem impedidas de brincar por ser considerada uma dança lasciva, envolviam-se na preparação das batidas, preparavam refeições e participavam como espectadoras, como continua a mestra.

[...] Mamãe era fanática de me levar para eu ver e apreciar, mas não sambava. Ela dizia que não sabia a quem eu puxei. Acho que foi a meu pai mesmo. Papai cantava, mas já estava velho.

<sup>62</sup> Sobretudo no Amaro Branco, predomina-se o Coco Praieiro.

<sup>63</sup> Entrevista cedida ao LeiaJa.com. **Tradição e resistência: coco se renova em Olinda**, por Elaine Guimarães em 27 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://www.leiaja.com/cultura/2017/08/27/tradicao-e-resistencia-coco-se-renova-em-olinda/>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2023

Ele trabalhava em casa, era paneleiro, fazia forma de bolo, bacía, calha...; e enquanto ele estava trabalhando dentro de casa, ele estava cantando: Aí eu dizia: Por que o sr. canta tanto, meu pai? Ficava junto dele ouvindo e cantando [...].<sup>64</sup>

Logo, sendo parte de uma comunidade, é fácil compreender que o que chamava a atenção de meninas e mulheres na tradição era a identificação com o lugar onde nasceram, viviam e conviviam, onde a cultura popular atua como mediadora de experiências e de pertencimento social. Os cocos são compostos por elas a partir de suas memórias, como registro de resistência cultural, notáveis nas colocações de D. Glorinha – matriarca do coco olindense, em entrevista à Revista Continente em 2019<sup>65</sup>. A mestra, assim como a mãe, casou-se aos 14 anos com o primeiro marido, com quem teve 03 filhos.

“Naquele tempo, as mulheres se casavam cedo demais”, avalia, lembrando uma antiga tradição do cravo na janela das moças virgens, que virou verso de uma canção. “Cravo branco na janela é sinal de casamento. Menina, guarda seu cravo, que para casar não falta tempo.” Seguindo os passos de Maria Belém, Glorinha nunca deixou de cantar “por causa de homem”. Quando o marido pensava em falar qualquer coisa, já tinha resposta na ponta da língua: “Tá reclamando de quê? Quando casou comigo num já sabia que eu gostava do coco de roda?”. Casou três vezes e nunca arredou o pé de uma sambada pra “fazer gosto a marido”. Viúva há 27 anos, gerou 12 filhos paridos em casa, dos quais seis estão vivos [...]. Ao todo, entre netos, bisnetos e tataranetos, são 36 novos herdeiros da história da Família Belém, que virou referência dentro e fora de Olinda.

São por memórias e subjetividades como essas que julgamos necessário a quem pretenda como nós, tráfegar pelas territorialidades da cultura popular, apoiar-se na etnografia e conceitos da história social, pois é pela proximidade, observação, participação e escuta dos sujeitos que captamos particularidades culturais. Em nosso caso, as duas visitas à Olinda, foram o levante de ideias para esta pesquisa, pela ampliação que nos propiciaram os encontros com os mestres e mestras de nossas possibilidades interpretativas, conhecimento do meio, onde vivem e como vivem, ver transparecer não somente pelas palavras, mas pelos gestos, olhares, suas vozes para além das reproduções.

Memórias que ajudaram a constituir as nossas e aguçaram vontades de conhecê-los melhor, buscando entre referências várias, nas quais percebemos que mesmo quando são protagonistas, trazem consigo em narrativas, todos os outros. Dessa maneira, nos vimos envolvidos pelas histórias de vida dessas mestras/mulheres calcadas na resistência contra a invisibilidade cultural, política e social, tanto das que tivemos a oportunidade de conhecer como as que por elas nos foram apresentadas. Negras, em maioria, constituem as camadas mais desfavorecidas, além de terem sido estereotipadas ao longo da História como exóticas e erotizadas, porque questões de gênero, conflitos e resistências sempre demarcaram as práticas culturais, por isso intuimos que, principalmente para as mulheres do Amaro Branco que matriarcas ancestrais como D. Jovelina e D. Maria Belém são Mestras das mestras,

<sup>64</sup> Entrevista cedida ao documentário de Mariana Fortes, O Coco, A Roda, O Pneu e O Farol (2007)

<sup>65</sup> **Seu nome é Glorinha, matriarca do coco.** Entrevista cedida à Revista Continente em 09 de julho de 2019. Texto de Lenne Ferreira. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/223/seu-nome-e-glorinha--matriarca-do-coco>. Acesso em 23 de janeiro de 2023.

propulsoras das lutas pelo espaço feminino no coco de roda olindense, conforme trecho da mesma entrevista ao Leia Já online (2019):

A casa fica na Rua dos Pescadores, perto do terreiro onde Maria Belém criou Dona Glorinha e os outros 17 filhos “lavando roupa para fora”. Também era parteira e já “botou muito menino no mundo”, incluindo dois filhos de Glorinha. Belém, que morreu aos 105 anos, era uma mulher católica, apostólica e romana, muito à frente de seu tempo e com grande inquietação artística, que teve atuação fundamental na cena cultural do bairro. “Minha mãe era coquista e carnavalesca, e militou muito pela cultura dentro da comunidade. Ela foi uma das primeiras mulheres a desfilar na Escola de Samba Oriente”, conta Glorinha. Maria Belém foi uma das fundadoras do Clube da Escola de Samba Oriente, em 1945, do Clube dos Lenhadores de Olinda, e do tradicional Acorda Povo, hoje, sob a responsabilidade da Mestre Ana Lúcia. Ao lado de outras pioneiras, como Dona Neuza e Dona Jovelina, Maria Belém figura como uma personagem icônica na memória histórica do bairro, do coco na cidade de Olinda e em Pernambuco.

Ao considerarmos que tradição e transformação são análogas e não excludentes, compreendemos o reposicionamento dos costumes como ação de seus contextos, ao andamento dos tempos, mudanças sociais e políticas, pois como afirma Georges Balandier em *A desordem: elogio do movimento* (1997, p. 94), “na medida que é praticada, descobre seus limites: sua ordem não mantém tudo, nada pode ser mantido por puro imobilismo; seu próprio dinamismo é alimentado pelo movimento e pela desordem, aos quais devem finalmente se subordinar”.

Comecei a cantar com D. Jove [refere-se mestra Ana Lucia], aos 03 anos eu já cantava com ela. Quanto tinha de 13 para 14 anos, ainda não sabia balançar o ganzá, aí ela me ensinou. Quando comecei a balançar o ganzá, comecei a cantar com ela... Com 12, 13, 14 anos já ia cantar nas casas; aí dava de meia noite para uma hora, o coco estava bom, a gente tudo sambado... Aí a dona da casa dizia: “terminou, amanhã tem de novo.”, aí todo mundo ficava: “Virgem Maria, por que terminou um coco tão bom? Eu dizia para a dona da casa: “Quando eu me casar, minha casa vai ter coco até o dia amanhecer; e eu fiz! Coco até o povo morrer de dançar! Quer acabar agora? Não? Então continua! D. Jove, com 86 anos, morreu; antes falou assim para mim: Ana, ninguém te pega mais não! Você agora me passou<sup>66</sup>!

Embora a pisada, a batida, a voz e composições fossem fundamentadas por homens, no cerne da brincadeira, sempre houve intervenção feminina como as D. Maria Belém, D. Jovelina entre outras matriarcas que construíram distintas relações com suas práticas culturais: propagaram memórias ancestrais e despertaram em outras mulheres o interesse e contentamento pela tradição cultural. Ana Lucia para ser Mestre teve uma, este é o movimento de apropriação das culturas populares, independentemente de gênero, considerando o que aponta a socióloga nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí em seu livro *A invenção das mulheres* (2021), voltado a estudos sobre gênero e o papel social das mulheres na cultura iorubá,

As categorias sociais “mulheres” e “homens” são construções sociais derivadas da suposição ocidental de que “corpos físicos são corpos sociais”, suposição que nomeei [...] como

<sup>66</sup> Em nossa interpretação, o verbo passar não se refere ao sentido de ser melhor que a mestra, mas sim à transmissão do legado, a aprendiz, após a benção, alcança o reconhecimento de mestra da cultura popular. Não sabemos data de nascimento de D. Jovelina, mas, considerando a idade de Ana (76 anos) que desde tenra infância cantarolava com ela, foram muitas décadas de ensinamentos orais, corporais e afetivos na escola do “estar e aprender junto” para então atingir sua mestria.

“raciocínio corporal” e uma interpretação “bio-lógica” do mundo social. O impulso original de aplicar essa suposição transculturalmente está enraizado na noção simplista de que gênero é uma maneira natural e universal de organizar a sociedade e que o privilégio masculino é uma manifestação derradeira. Mas o gênero é socialmente construído: é histórico e ligado à cultura [...]. (OYÉWUMÍ, 2021, p. 69-70).

Ao perpassamos traços e fatos de suas trajetórias, depreendemos que as mestras são mulheres que ocupam espaços negados social e culturalmente. Com seus cocos, vozes, ritmos e poéticas partilham saberes ancestrais e organizam os brinquedos populares como práticas de sociabilidade que transcendem a vida cotidiana, pois a tradição é manter memórias de um mesmo lugar, mas que nunca é apenas território, como bem justificam os dizeres de Muniz Sodré em *Pensar Nagô* (2021):

Impregnada por uma atmosfera afetiva estruturante, a memória incide principalmente sobre um modo de ser e de pensar afetado pela territorialização [...]: é o *egbé* ou comunidade litúrgica, ou seja, um local que contrai, por metáfora espacial, o solo mítico da origem e o faz equivaler-se de uma parte do território da diáspora, intensificando ritualmente as crenças e o pensamento próprios. (SODRÉ, 2021, p. 92)

Para finalizar, depreendemos que a relação com a arte e a cultura se dá a partir do próprio território. O território cultural de cada um: a casa, a comunidade, a rua e o folgado. Espaços nos quais diferentes etnias zelam por manter seus traços culturais como cantar e dançar para todos os momentos da vida e, conforme diz Mestra Beth D’Oxum:

O mestre de coco, acredito que seja aquele mestre que brinca com as palavras e faz das coisas simples do cotidiano, uma grande melodia, uma grande brincadeira e um grande desafio! O mestre não é só aquele que detém o conhecimento, mas é essencialmente aquele que passa. Então a gente precisa passar o conhecimento pelo menos para um sobrinho, um filho, sabe? Um parente... Se não tiver um parente, um amigo, um vizinho... Tem que passar, tem que fazer um trabalho para bater na autoestima.[...].

A gente tem que voltar a fazer a sambada... não se pode se fazer apenas uma vez por ano, com as condições que a gente tiver. Não só fazer o coco por causa do coco, mas fazer para juntar as pessoas, porque o coco é uma música que é para cima. Ela tem uma inclusão muito grande, né? Pode ser preto, branco, pequeno, grande, não interessa, agrega. É uma dança de roda, uma das danças de gira, né? Então, agrega e junta; e tem que se preservar isso na comunidade, isso não pode morrer não! Onde está a roda, onde está a gira, onde está o ensinamento e onde está a força espiritual que segura tudo isso?

Tem axé, tem alegria, tem memória, né? De fato, tem muita memória<sup>67</sup>.

Logo, com este estudo etnográfico sobre a tradição oral contemporânea dos cocos, depreendemos que os mestres presentificam a nossa cultura popular por terem um papel de coesão social importante: o papel da ancestralidade e da corporalidade, partindo de uma tradição ritualística - prática que tem os tambores como elemento central e afrocentrada em poéticas negras: veículos para ler e reler o passado dos povos originários. Através dos mestres e mestras, esses saberes são salvaguardados e, por meio deles, podemos construir a ideia de que o Brasil tem a sua riqueza

<sup>67</sup> Entrevista cedida ao documentário de Mariana Fortes, *O Coco, A Roda, O Pneu e O Farol* (2007).

cultural. São expressões que se materializam nas rodas dos tambores, sejam elas ritualísticas ou expressivas, cuja dança – as corporalidades – se mostram de formas muito vivas.



## CAPÍTULO 3

### 3 À GIRA DO COCO DE JUREMA

#### 3.1 O POTENCIAL DA TRADIÇÃO, DA ANCESTRALIDADE E A RESISTÊNCIA RELIGIOSA

Há muito a pesquisar e a reinterpretar a História sob o prisma da historiografia social. Eis aí o sentido de nossa proposta: imergir nos contextos da Jurema Sagrada, partindo do estudo de suas lutas e resistências como fatores relevantes ao entendimento das experiências de vida, que fizeram de Selma Ferreira o ser excepcional de sua comunidade e no seu ambiente de trabalho, ao despontar em Olinda e Recife como “rainha do Coco”. Para tanto, foi necessário mergulhar um pouco na historiografia de suas e de seus ancestrais e suas relações com o trabalho, cultura popular e religiosidade, pois, neta de escravizados, nascida na Zona da Mata, há apenas 37 anos após a abolição da escravatura, foram lá os seus primeiros passos com a Jurema e o Coco. A tradição perpassada pelos avós a seus pais, de seus pais a ela e dela para filhos e netos. Lembremos aqui:

Eu tinha era uns 10 anos quando ia pra esse coco, só que eu acompanhava meu pai e minha mãe quando ele trabalhava no Coco. Aí um convidava o outro, né? Ô cumpadi, vai ter samba... Vai ter coco! Aí ia até juntar um bocado e ia se embora. Os homi com aqueles chapéus de palha na cabeça, charuto, cigarro de palha... As mulé com aqueles cachimbo fedorento que é num sei o quê! Sandália de couro no pé... É coisa antiga, coco de roda num é de agora não!<sup>68</sup>

Podemos perceber, na narrativa de Selma, rastros de um Coco provavelmente de cunho religioso: charuto e cigarros de palha são elementos utilizados na Umbanda pelos caboclos – arquétipo dos ancestrais indígenas brasileiros, assim como o cachimbo que também é simbólico aos pretos velhos, entidade ancestral de negras e negros anciões, como também na Jurema. Conforme vimos no capítulo I, quando Milton, babalorixá casado com sua neta e produtor do *Coco de Selma*, as trajetórias vivenciais da mestra perpassam o universo das ritualidades afro-brasileiras, mais propriamente o catimbó/jurema muito presente em território nordestino.

À vista disso, neste capítulo, veremos que é possível compreender a relação interna das espacialidades religiosas que compõem o sertão e a misticidade que envolve grande parte da população, por meio dessas crenças e das práticas populares que se reorganizam e se atualizam com o passar do tempo, tanto que, ao recorrermos a referências de estudos sobre o catimbó/jurema de diferentes épocas, notamos, claramente, as modificações incorridas no culto, com a mestiçagem religiosa, como se referia Roger Bastide (1945). A pluralidade luso-afro-indígena não está apenas nas culturas populares, estende-se também às religiosidades e, considerando-se apenas Pernambuco, podemos citar: Xangô, Xambá, Catimbó/Jurema, Umbanda, candomblé... Conforme Zuleica Campos

<sup>68</sup> Programa de TV - *O Melhor no Nordeste*. Selma do Coco foi entrevistada no Alto da Sé - Olinda em 13 de maio. de 2015. Disponível em <https://youtu.be/NJk9ogr8bUU>

em *Jurema: culto, religião e espaço público* (2018)<sup>69</sup>,

Gonçalves Fernandes, ao escrever “Xangôs no Nordeste”, em 1937, faz referência ao que chamou de uma nova modalidade da religiosidade afro pernambucana, que a denominou de “Xangô de Caboclo ou Centro de Caboclo do Batuque”. Nesses Centros, ainda em número reduzido, existia a influência do elemento ameríndio. As entidades cultuadas eram: Jesus Cristo, chamado Caboclo Bom, e os santos João Evangelista e João Batista.

Os orixás ganharam novas denominações, um exemplo é o Orixá Xangô, que passou a ser chamado de Xangô de Caboclo. Foram incluídos entidades como a Sereia do mar, o culto a Exu e vários encantados. As oferendas consistiam em jerimum cozido com feijão e mel de abelha, canela e casca de Jurema. Fernandes ainda relata que os instrumentos musicais são diferentes, assim como a liturgia, e o uso mais frequente de palavras portuguesas (CAMPOS, 2018, p. 49).

Intuímos que, do mesmo modo que, nas manifestações culturais populares - cantos, danças, feitura de instrumentos musicais e ritmos - as religiosidades afro-ameríndias também são transmitidas de forma oral, diferentemente do Catolicismo, que já nasce na escrita, ao considerarmos as tábuas bíblicas e os Dez Mandamentos escritos por Moisés. Pensamos que este circular entre falas possibilitou de fato toda a mescla religiosa afro-brasileira nordestina, além de servir como “ajustes” para a resistência, quando inseriram símbolos de uma religiosidade canônica, branca, elitista e imposta, como é o caso do Catolicismo e que, por fim, mesmo sem a querência da Igreja, acabou sendo, literalmente, incorporada a cultos plurais, como: o catimbó/jurema, a Umbanda, Xangôs e Xambá de Pernambuco.

Aliás, a maioria dos autores, que tomamos por referência para composição deste capítulo, defendem que, em Pernambuco, encontra-se a maior variedade de ritualidades luso-afro-ameríndias. Até aqueles, com uma mesma denominação, diferem-se nas celebrações, por imprimir nelas suas peculiaridades regionais e culturais. Então, Selma Ferreira que nasceu e passou a infância em Visconde de Santo Antônio, na Zona da Mata, certamente, frequentava com seus pais a mescla ritualística afro-ameríndia, provavelmente em culto a Xangô.

[...] até o início dos anos 2000, em Pernambuco, os cultos de matrizes africanas eram conhecidos por xangô pernambucano. Há quem justifique a denominação do culto africano em Pernambuco ‘xangô’, por conta da grande popularidade do Orixá Xangô entre os negros do Estado (ALVES, 2018, p. 15).

Além disso, considerando seu ano de nascimento, 1925, a coquista viveu a repressão junto a seus pais e depois, em Recife, desferida pelo Estado Novo às religiosidades africanas e afro-ameríndias no Nordeste, assunto abordado nestes escritos adiante. Embora seja vasto arsenal de manifestações religiosas espalhadas por toda essa região, consideramos que não é nossa intencionalidade, neste capítulo, perpassar todas elas, evitando-se, assim, discorrer sobre o assunto com superficialidade.

O intuito, aqui, é enfatizar o catimbó/jurema, culto no qual a religiosidade de D. Selma se

<sup>69</sup> CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira, JORON, Clelia Moreira Pinto. **Jurema: culto, religião e espaço público**. Estudos de Religião, v. 32, n. 1 • 45-60 • jan.-abr. 2018.

traduz. No entanto, consideramos viável, também, apresentar aos leitores trechos de entrevistas por nós efetuadas ou de documentários que apresentam, no espaço vivencial dos mestres e coquistas olindenses, a relação entre coco e religiosidade. Até porque, ao considerarmos a jurema sagrada como a religiosidade do povo do sertão, muitos de seus “encantados”<sup>70</sup> em vida, eram mestres e mestras de cocos.

Ademais, algumas das narrativas, como a da mestra Cila do Coco e D.Glorinha do Coco - a coquista mais idosa de Olinda, estão embebidas em religiosidade popular. D. Glorinha, aos seus plenos 90 anos, ainda faz questão de manter a tradição da sambada - o Coco Fogueira - em louvor a São João, sincreticamente, Xangô, em frente à sua casa, no Bairro do Amaro, onde ambas residem e cuja sambada tivemos o prazer, o encantamento e a oportunidade de participar em junho/2022, em nossa ida a campo. Algumas das narrativas das mestras/coquistas podem ser observadas no documentário *Mestras Coquistas de Olinda*, dirigido por Ladjane Rameh, com incentivo da Lei Aldir Blanc em Pernambuco (2021)<sup>71</sup>.

Maria da Glória de Almeida, de nome artístico D. Glorinha do Coco, a mais idosa mestra do coco olindense, mãe, avó, bisavó e tataravó, dançou muitos cocos nesses 87 anos. Nascida e criada no Amaro Branco, foi lá que nos recebeu para contar um cadinho de sua história. Filha da falecida Dona Maria Belém, mestra muito respeitada pela comunidade olindense; diz a artista que aprendeu a cantar e a sambar cocos com a sua mãe, cuja tradição aprendera avó, herança cultural apreendida na senzala de onde fugiu.

*Primeiro coco que minha mãe me ensinou foi “samba nêgo, branco num vem cá, se vier, pau há de levar”, porque ela cantava muito na senzala (a avó), trabalhando..., porque os brancos não gostavam dos negros, gostava deles para trabalhar, e ela era muito preguiçosa, apanhava muito, aí fugiu. A senzala era aqui na beira da praia, meu avô era pescador, se juntou com ela e formou uma família. Tudo que eu sei hoje aprendi com minha mãe, grande coquista aqui do Amaro Branco, o nome dela era Maria Belém. Era muito católica, rezava o mês de maio, que é mês de Maria, né? Aí vinha Santo Antônio ela rezava... São João, São Pedro, só não festejava era Sant’Anna<sup>72</sup>. Quando terminava a reza, aí fazia uma rodada de coco, aí me levavam. Eu tinha uns 07 anos, meu padrasto era marceneiro, aí tinha uns bancos e eu subia para ficar maiorzinha; chegava quase do tamanho de minha mãe que era um mulherão! Aí, ela com o ganzá cantava o coco e eu respondia... Ela dizia: “minha filha, quando eu morrer tu vai ficar no meu lugar”, e eu fiquei! [...]. Tenho uma neta que gosta de coco. Quando tem por aqui, ela samba que só. Ela gosta, mas não sei se ela vai querer, né?”<sup>73</sup> [...].*

Tinha o coco de roda, aí passou mais ou menos uns 05 anos que parecia não existir... Aí, Selma do Coco morava lá no Guadalupe, começou a fazer coco lá na casa dela. Selma foi quem levantou a bandeira do coco aqui em Olinda. Hoje é tanto coquista que eu não sei de onde saiu! Tem coco o ano todo, não é só no São João e São Pedro; agora São João é aqui na minha casa. Prefeitura fecha ali e aqui e fica esse vazio todinho para eu fazer minha festa. Essa rua fica que você não encontra lugar para botar o pé de gente! Faço uma fogueirinha, ele gosta de uma fogueira, é o homem do fogo! Eu durmo e quando é de manhã que eu acordo e abro os olhos: — Ai, meu Deus, ganhei outro dia de vida! Aí agradeço a Deus e a meu São João. Sou católica e gosto de candomblé, num vou negar a ninguém não! É você chegar ali e dizer: —

<sup>70</sup> Em alusão como são chamados os espíritos que se manifestam na Jurema.

<sup>71</sup> Mestras Coquistas de Olinda - Dona Glorinha - documentário. 9"01'. Direção e roteiro: Ladjane Rameh. Pernambucanas da Cultura. Olinda/PE, 2021. YOUTUBE. Disponível em: <https://youtu.be/RICd5RcoS5w>.

<sup>72</sup> A louvação à Sant’Anna ocorre no mês de julho.

<sup>73</sup> Apontando o quadro de São João Batista atrás de suas costas.

aquilo ali é uma “xangozeira”<sup>74</sup>, aí tô logo em frente... Gosto! São João para mim é o dono do meu ori. Ele é dono da minha cabeça! Como ele é lindo! Bonito, né?

Aqui tem um neto meu que é da igreja e diz: — Vovó, deixa esse negócio de coco! — Não! Só deixo quando eu morrer! E ainda quero que me enterrem com a roupa do coco e vá atrás com a zabumba tocando até o cemitério. Já pedi a Lu do Pneu<sup>75</sup> e ela me disse: — mãe, o coco que eu vou cantar para a senhora é muito bonito: “chore cantor, tenha consolo na vida! Choro sim, porque perdi minha mamãe querida!” Sou muito respeitada nesse lugar aqui que eu moro. Sou muito querida! Então me sinto uma pessoa muito feliz!

D. Glorinha não é a única mestre/mestra/coquista, conforme apresentaremos adiante, a afirmar que trafega entre religiões e ritualidades. Pernambuco, além do caldeirão cultural, destaca-se, igualmente, pela diversidade e pela hibridação religiosa. É neste “tudo junto e misturado”, que se constitui o embrião do Catimbó/Jurema, do universo de D. Selma e nos traços de uma ancestralidade que se sobrepuja pela resistência. A presença do “submundo espiritual” entre Pombagiras, Tranca Ruas, Zé Pelintras e outras entidades de esquerda rearranjam a maneira entre a cultura popular oral e a essência religiosa para trazer à tona a legião de “desencantados sociais”, cuja rede espiritual se amplia, na medida em que se projetam, ao centro da Jurema, atores sociais históricos, relevantes àquelas regiões, como: boiadeiros, marinheiros, baianos, mestres da cultura popular, gente do povo; até Padre Cícero se manifesta. Notamos elementos das religiões afro-brasileiras, como a Umbanda e o Candomblé e distintas ramificações religiosas entre os cultos de origem africana, indígena e o Catolicismo, como o Xangô de Xambá<sup>76</sup>.

É possível ler o sertão a partir da sutura de espacialidades que o compõem e a misticidade que envolve grande parte de sua população, considerando o catimbó/jurema como um dos pilares dessas crenças e práticas populares, que se reorganizam com o passar do tempo? No caso do catimbó, alguns relatos datam dos séculos XVI e XVII pelo Tribunal do Santo Ofício, tais como: festas, beberagem, cauinagem, práticas perseguidas por aquele tribunal que empreendeu campanha de combate a heresias e a qualquer outro tipo de fé distinto do oficial europeu. Logo, necessitaria punir a “heresia dos indígenas”.

A bebida cauim - nome genérico para bebidas produzidas com fermentação que, na maioria das vezes, servia para propósitos religiosos - nesse caso, era produzida a partir de um dos ingredientes amplamente documentado: *yurema* - aportuguesada para Jurema, muito comum no nordeste brasileiro; por isso, grande maioria das casas utiliza a raiz da jurema preta para o preparo da cauinagem. Muitos povos cultivavam as acácias, como: os egípcios, os hindus, os africanos, os incas. Jurema - pau sagrado, por isso o respeito a ela se refere tanto à sombra, ao pé e ao feitio do ritual, mas, antes de ser

<sup>74</sup> Ritual afro-brasileiro em louvação a Xangô - o orixá da justiça e que domina o fogo, as pedreiras, os vulcões...

<sup>75</sup> Referindo-se ao Beco do Pneu, comunidade do Bairro do Amaro onde há coco todo o último sábado do mês.

<sup>76</sup> *Tchamba*, grafia africana da palavra Xambá, dá nome a um dos povos que fincaram suas raízes e ritos em terras pernambucanas, lutando historicamente para que suas tradições continuassem vivas até hoje. Fundado em 1930, no Recife, o Terreiro Xambá do Portão de Gelo tornou-se o terceiro maior quilombo urbano do Brasil e o único remanescente desse povo na América Latina. Em 2018, recebeu o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco. Disponível em <https://revistacontinente.com.br/secoes/curtas/povo-xamba-resiste>

a Jurema de Mestre, era Jurema de Índio, vez que, antes de 1500, era tomada em rituais hieráticos, daí a infinidade de narrativas sobre os poderes que essa planta tem e lhes confere o conceito de ciência.

De acordo com alguns autores e folcloristas apresentados no decorrer deste capítulo, documentos históricos como cartas, depoimentos, denúncias..., compunham numerosa documentação obtida na 1ª Visitação enviada pelo Santo Ofício de Lisboa ao Nordeste brasileiro, entre 1591 e 1595. Adentrando pela Bahia, depararam-se com a *Santidade do Jaguaripe* a mais conhecida das santidades indígenas. Segundo Ronaldo Vaifas em *A heresia dos índios – Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial* (1995, pp. 73-74).

A razão para a existência de documentação tão numerosa e expressiva já faz parte da história da santidade. Reside no fato de que ninguém menos do que um poderoso senhor de engenho da região — Fernão Cabral de Taíde — resolveu atrair a santidade indígena para o seu engenho, dando-lhe sustento e proteção por alguns meses [...]. Mas o pouco tempo em que a santidade dos índios viveu no engenho escravista de Fernão Cabral parece ter sido suficiente para enraizar ódios, cristalizar rancores e medos. Anos depois da destruição da santidade pelo governador geral, chegaria à Bahia o visitador inquisitorial, Heitor Furtado de Mendonça, encarregado de averiguar não rituais indígenas ou "gentilidades", mas práticas judaizantes, bigamias, sodomias e desvios de fé conhecidos na metrópole. Surpreender-se-ia Heitor Furtado, no entanto, ao deparar-se com a profusão de depoimentos sobre a grande abusão do gentio apadrinhada em terra cristã por um de seus principais moradores. . Inusitada intromissão do Santo Ofício em matéria de religiosidade indígena: [...] intromissão provocada pela não menos inusitada cumplicidade entre um senhor escravocrata e uma seita indígena considerada diabólica. Armadilha da história, fortuna do historiador.

[...] Considere-se, antes de tudo, o filtro anteposto pela própria Inquisição, que não poderia ver na santidade senão "abusão", "heresia" ou "erronia do gentio do Brasil", [...]. No tocante às descrições da cerimônia, inúmeros detalhes se viram com efeito distorcidos, ao passarem da fala das testemunhas ou dos acusados para a pena do notário inquisitorial, além do que os próprios relatos, produzidos exclusivamente por brancos e mamelucos, são tão ricos em informações quanto em preconceitos.

Há de se relevar, como ressalta Vaifas (1995), consideradas heréticas pela mescla entre concepções e práticas ritualísticas nativas ao catolicismo imposto pelos jesuítas; para além de perseguições religiosas, havia o fato de serem as santidades, agrupamentos instalados em diversas partes do território, como movimentos de resistência da população indígena.

Em meio ao forte declínio da população indígena no litoral - assolada por fomes e pestes, agrilhoada pela escravidão e pela catequese -, as santidades ameríndias parecem ter se revigorado na segunda metade dos quinhentos. Superaram o efeito devastador das epidemias dos anos 1560 e, estimuladas pelo desespero de tantos flagelos colonialistas, atravessaram todo o século, havendo notícias de semelhantes movimentos até as primeiras décadas do século XVII. (VAINFAS, 1995, p. 73).

Assim, resumidamente, entranhadas nas matas, as santidades, principalmente a de Jaguaripe,

possibilitaram a aglutinação “de negros da Guiné, mamelucos e até brancos que se converteram a santidade e praticaram suas cerimônias. [...]” (VAINFAS, 1995, p. 73). Assim, considerando-se que a forma desse resistir, mais do que negar o que lhes foi imposto, foi hibridizar as crenças; como podemos inquirir em Roger Bastide em *Imagens do Nordeste místico em branco e preto* (1945) e *As religiões africanas no Brasil* (1971), *A morte branca do feiticeiro negro* (1999) de Renato Ortiz, em *O reino dos mestres – a tradição da jurema na umbanda nordestina* (2010) de Luiz Assunção, para citar alguns, com a convivência nas matas, culturas e ritualísticas se mesclaram e se justapuseram como oposição silenciosa de marginalizados e perseguidos, cuja forte semelhança “cosmoperceptiva” de mundo, possibilitou a hibridação de práticas ritualísticas indígenas ancestrais com o catolicismo, nas quais a Pajelança e o Toré fundamentam a estrutura indígena do sagrado, contida na simbologia da força de cura da fumaça e do maracá, formando uma das características mais marcantes do catimbó/jurema até hoje.

Tomamos aqui, como conceito de hibridação, o definido pelo cientista social Nestor Garcia Canclini<sup>77</sup>, pois nos possibilita compreender o contexto em que essas práticas sociais/culturais/ritualísticas se dão por diversificados fatores, como os movimentos migratórios que aproximaram as matrizes luso-afro-indígena no Brasil, ao final do século XVI e começo do XVII. Para Canclini (2001, p. 19), a hibridação deriva de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Os movimentos migratórios foram fundamentais na reelaboração dessas crenças e na garantia das especificidade de cada uma delas, nos diferentes estados brasileiros<sup>78</sup>.

Ainda nessa perspectiva, juntaram-se na constituição desta forma de religiosidade popular outros elementos de origem europeia, como a magia e o culto aos santos do catolicismo popular. Da matriz africana, incorporou o sacrifício de animais [...] além das divindades do panteão iorubá. As constantes ondas migratórias entre o interior e o litoral devem ter influenciado nestes intercâmbios de elementos simbólicos no culto. E com essa configuração, se espalham em algumas capitais nordestinas [...] (BRANDÃO; RIOS, 2004, p. 161).

Registros de Mário de Andrade das Missões de Pesquisas Folclóricas entre 1928 e 1929 evidenciam características dos cocos relacionados à Jurema Sagrada. Coube a Oneyda Alvarenga reunir e finalizar a obra *Na Pancada do Ganzá* dividida em volumes. *O Catimbó*, presente num plano, excluído no outro, transformou-se na ‘Música de Feitiçaria no Brasil’, com que, associando-a a melodias e documentos vários, formei um livro que ocupará o vol. XIII das Obras Completas”. (ALVARENGA, 1984, p. 15). Assim, dentro do contexto histórico de D. Selma, buscamos entoar os juremeiros, a legião de encantados que, quando encarnados, tanto eles como suas manifestações culturais festas, crenças, mitos, ritos, memórias e experiências ordinárias... eram marginalizados social

<sup>77</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2001.

<sup>78</sup> BRANDÃO, Maria do Carmo. RIOS, Luís Felipe. Catimbó-Jurema do Recife in: **Encantaria brasileira**, o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

e culturalmente. A Jurema sagrada é a fonte da qual a artista pernambucana bebeu, literalmente, as raízes de suas composições musicais. Ao nos apoiarmos nas concepções de Geertz (1989) de religião como sistema simbólico, percebemos que há, em todas as vertentes do coco de roda no Nordeste, evidências religiosas, cujas temáticas perpassam o Catolicismo popular, o Candomblé, a Umbanda, o Toré e, talvez, alguns outros; tanto que o Terreiro Xambá, um dos mais tradicionais em Recife, reserva, anualmente, a data para a sua Festa do Coco, uma das mais esperadas pela região.

[...] Além dos toques religiosos, as crianças também executam a batida do Coco de mãe Biu, uma das heranças deixadas pela yalorixá com a criação da tradicional festa do Coco que já acontece na comunidade há 53 anos, completados no dia 29 de junho deste ano de 2018. [...] Criado para comemorar o aniversário da grande líder do Povo Xambá, o Coco é um elemento religioso e, ao mesmo tempo, profano dos rituais xambazeiros, pois, mesmo com cunho religioso, permite o uso de bebidas alcóolicas durante o festejo. “[...] A gente realmente tem o Candomblé como religião. Aí vem o lado profano no bom sentido, né?”, disse a yabá, que, tanto nos dias que antecedem a festa como no dia do Coco, recebe muitas ligações de pessoas querendo saber se vai acontecer o festejo, se já começou, como chegar no local e por aí vai. (ALVES, 2018, pp. 146, 147, 148)

Já na Jurema, assim como em rituais hibridizados, com a Umbanda, os cocos exercem a função de definir reinos dos mestres encantados, que chegam em terra querendo reviver suas manias e preferências quando encarnados; portanto, cachaças, cervejas, cigarros são sempre muito bem degustados enquanto dançam, xingam, fazem piadas, dizem palavrões e verdades; diferentemente do Candomblé, que se traduz entre orixás divinos e supridos de poder.

Logo, subentendemos que o Panteão da Jurema é formado por uma legião de encantados que foram pessoas comuns, viventes em simplicidade, sem santidades ou virtudes celestiais. É o espírito do povo que governa, receita, cuida e protege, entre processos híbridos entre o sagrado e o profano, espírito e carne, reza e festa, religião e cultura popular; por isso, há questões pertinentes a serem atravessadas ao analisarmos os contextos sociológicos e culturais do catimbó, como, por exemplo, a relação com o sertão, traduzindo em seus ritos um sertão múltiplo e plural. Veremos os porquês.

Notamos que mestres e mestras da Jurema, geralmente, são personagens sertanejas que, em contextos históricos, compuseram espacialidades e territorialidades no nordeste brasileiro, como vaqueiros, entidades que representam a primeira formatação da sociedade sertaneja. Do mesmo modo, os boiadeiros remetem ao ciclo da pecuária, atividade responsável pela interiorização da colonização, assim como personagens ancestrais, que remetem a um passado histórico e que, socialmente, foram marginalizados, como negros e indígenas escravizados, reverenciados pelo catimbó pelo poder, símbolo de resistência. Segundo Ismael Pordeus em *Jurema Sagrada – do Nordeste brasileiro à Península Ibérica* (2012), as entidades do catimbó, invocam uma espécie de sertanidade e identidade nordestina desde os nomes, vocabulários, apelidos, regionalidade, despertando relação de pertencimento, como Seu Zé da Virada, natural de Serra Negra do Norte/RN, Benedito Fumaça - mestre natalense, ou Mestre Joana Pé de Chita, paraibana. Veremos adiante outras entidades, como Zé Pelintra, muito reconhecido na Umbanda e mestre de D. Selma, e que se apresenta com certas



distinções no catimbó/jurema. A chegada dos mestres é o auge do movimento ritual e festivo da Jurema. Segundo adeptos, é essa energia e alegria que os permitem continuar as agruras da vida como pobres mortais; portanto, é neste contexto da representação mágico-religiosa, presente na cultura popular, que buscamos indícios das relações entre a vida artística de Selminha com a cultura afro-brasileira, centrada na esfera da oralidade.

Fig. 15 – Esculturas arquetípicas de mestres juremeiros (da esquerda para a direita): Mestre Zé da Virada, Mestre Benedito Fumaça e Mestra Joana Pé de Chita



**Fonte:** Imagens de mestres jurema – Ojuodara artigos religiosos. Disponível em < <https://shopee.com.br/imagens-de-mestres-jurema-i-ojuodar%c3%81-i.504065624.1022575480>. Acesso em: 20 dez. 2022.

Importante ressaltar que, na medida em que a industrialização adentrou o nordeste tardiamente, interferiu também nas religiões, pois a Umbanda já cultuada na região Sudeste adentra seus territórios com a ampla leva de trabalhadores fabris na década de 1960, atraídos pelas oportunidades de emprego, e o catimbó/jurema que, até então cultuava entidades do interior sertanista, com a mescla, recebe uma leva de personagens míticas simbolicamente e imaginariamente vinculadas ao litoral, bem com as ligadas à cidade e ao mundo urbano, que passaram a ser introduzidas e se manifestarem em seus ritos, estruturando-se de modo distinto do das macumbarias cariocas - como a Umbanda é chamada naquela região.

[...] a existência de elementos simbólicos indígenas como característicos do culto da jurema apontam para a possibilidade de construção de uma identidade sertanejo-nordestina, marcando não apenas o culto da jurema, mas, principalmente, dando uma forma específica à umbanda praticada na região nordeste (ASSUNÇÃO, 2010, p. 23).

De acordo com André Luís N. de Souza em sua dissertação *A mística do catimbó-jurema representada na palavra, no tempo e no espaço* (2016, p. 26):

[...] Este exercício delineou uma multiplicidade de manifestações religiosas que possuem uma íntima relação com o espaço geográfico no qual se estabeleceram, recebendo identificações (nomenclaturas) distintas e ampliando seu repertório de práticas mágico-religiosas [...].



Notamos por nossas pesquisas que, por todo o nordeste, modos de vida, cosmovisão de mundo e espacialidade são singulares, por isso defendemos que o pernambucano é a efervescência cultural religiosa de todos eles, tanto é que ainda preserva células dos estudados e reconhecidos *Xangôs do Nordeste*, religiosidade intrinsecamente pernambucana.

Se os terreiros não ressoam mais hoje com a crepitação nostálgica dos “ilus”, se a areia não recebe mais a marca leve dos passos de dança, se os cânticos de adoração não sobem mais na doçura das noites de Pernambuco, é possível, contudo, através dos livros publicados, especialmente dos de Gonçalo Fernandes, e através de indicações dadas pelos últimos pais ou mães de santo, ter uma ideia do que era o Xangô. [...] O terreiro, exteriormente, parece-se com o da Bahia. Há o barracão, o “pegi”<sup>79</sup> dos “orixá” e a capela católica. Mas algumas divindades só podem ser adoradas fora da casa: Exu, que protege a entrada do santuário; Ossang, porque não é um espírito, mas um deus da natureza, e por fim Balê. Balê é a casa dos mortos, é onde ficam as almas dos defuntos antes da grande viagem para o além; paredes muito grossas, sem fendas nem interstícios para que o espírito não possa sair nem atormentar os vivos; “é impossível, do lado de fora, saber se há ou não, no interior, uma vela acesa”. Todos os anos, na sexta-feira santa, pelo menos em um dêsses Xangô, evocava-se os mortos; algumas vezes, contudo, acontecia que, nas trevas do sono, do leito, e o fazia descer, ainda titubeante, pelo jardim de bananeiras e aproximar-se dos muros do Balê; então o morto falava, dava ordens, aconselhava... A hierarquia religiosa também é aproximadamente a mesma que encontramos na Bahia, com poucas diferenças. No cume, o “babalorixá”, o pai de santo, depois a “yaloxá”, dona da casa que, depois da menopausa, quando “virou homem”, pode dirigir o terreiro e toma então o nome de “yalarixá” [...].

Pedro Cavalcanti nos deixou uma descrição das cerimônias que tinham lugar antigamente nos barracões do Recife:

O Babalourixá “tira” uma toada de louvação. Os “ingomes”<sup>80</sup> e “ilus” soam forte, ritmados. Três ou quatro negros tomam conta deles. Sentados, prendem-nos entre as pernas.

O pessoal se movimenta. Os filhos de santo vão à porta do Pegi e fazem “adubalê”: deitam-se de bruços e tocam com o rosto no chão. Defronte do pai de santo a mesma saudação, ao mesmo tempo que pedem a benção, mostrando-lhe a mão direita aberta e de dedos voltados para cima. E vão aos poucos formando a ronda. E começam a responder às toadas. Logo mais estão dançando. Uma dança em círculo, mais das vezes com os braços estendidos para o solo. Uns passos miúdos, ora para um lado ora para o outro. O côro vai engrossando. O círculo também. Os negros dos atabaques já estão suados, mas o ritmo não se perde. Súbito, desgarrado da roda uma filha de santo e começa a rodopiar freneticamente. Ela tem um “facies” especial. Os músculos estão contraídos. Um riso sardônico está à mostra. Logo todos voltam a atenção para a possuída do santo. Os gritos de louvação ecoam: Ogunhê! Ogunhê! A roda pára. Os presentes acompanham interessados a manifestação. Esta continua a dançar, a gingar, a rodopiar, a jogar os braços aqui e acolá. Ogunhê! Tomba aqui, quase cai ali. Mas não pára.” Como se vê, temos no Xangô a mesma estrutura mística que no candomblé. Tôda festa gira ao redor da descida do “orixá” no corpo de seu filho ou sua filha. E essa descida se faz pelo apêlo individual dos “orixá” que se sucedem sempre na mesma ordem, ordem que, aliás, varia de um terreiro para outro (BASTIDE, 1945, 156-149).

<sup>79</sup> Atualmente grafa-se *peji* que, em breve definição, refere-se ao Altar no qual são assentados esculturas, objetos sagrados, vasilhas com oferendas votivas, vasos de água, flores..., dedicados a divindades ou entidades manifestantes nas religiosidades afro-brasileiras. No candomblé nagô é *peji* ou *côme* em nações jeje, ainda se mantém a tradição do uso do chão como base para as liturgias dedicadas aos orixás. Na umbanda, também chamado de Congá que, pela influência do catolicismo, o altar elevado evidencia o hibridismo de cultos entre imagens de orixás, caboclos, santos católicos, Jesus Cristo e objetos ritualísticos. Já o Kardecismo e a Jurema (de mesa), a mesa torna-se o assento do sagrado. Logo, seja *peji*, *congá*, ou altar... a relevância está em compreender que simbolizam a polaridade positiva de uma casa, atuando como ponto de apoio, estruturação, sustentação, magnetização e estabilização de encarnados e desencarnados, tal qual canalizadores de vibrações àqueles que se colocam em frente a eles e reverenciam as forças ali firmadas.

<sup>80</sup> Na grafia atual, *engomes* são instrumentos musicais utilizados nas religiosidades afro-brasileiras. Segundo definição do Museu Afro Digital: “tambor feito de barril, pintado de cinza prateado. Couro preso a um aro fixados por ganchos de metais que prendem cordas. Aos pés do instrumento (feito por cortes) e furos que lhes estão acima. A função das cordas é impedir o “estrago na barriga do ingome”. Vazado.”. **INGOME DE XANGÔ - Registro - 295**. Museu Afro Digital. Disponível em [http://www.museuafrodigital.com.br/repatriacaodigital/objeto\\_295.html](http://www.museuafrodigital.com.br/repatriacaodigital/objeto_295.html).

São contextos relevantes para que os leitores, além da compreensão do místico-religioso juremeiro, apreendam as conexões que buscamos entre os trânsitos vivenciais de D. Selma e a historiografia (1925-2015), considerando que, como sujeitos, somos formados social, cultural, política e historicamente. Assim, entre territorialidades, em 1935, a menina Selma Ferreira, aos 10 anos de idade, muda-se para Recife, Bairro de Mustardinha e por lá reside até mudar-se para Olinda, aos 31 anos. Considerando-se que, historicamente, referia-se ao governo varguista, conforme vimos no capítulo anterior, há, neste espaço-tempo, questões importantes a abordar, como as perseguições às religiosidades afro-brasileiras. Por lá, Agamenon Magalhães não poupou esforços – como veremos adiante.

Outro ponto é que Mustardinha referia-se a um distrito do Bairro de Afogados que, formado por mocambos e estigmatizado por tons de pele e condições sociais, era muito presente na imprensa da época, pela perseguição religiosa aos terreiros de Xangô e Jurema. Logo, podemos depreender que a mestra, desde sempre, participou de seus ritos, já que, segundo Milton, acima apresentado, em entrevista, afirmou que ela só deixou de rodar ao santo e aos seus mestres pelo peso da idade. Conforme consta no artigo *O sagrado perseguido: intolerância e demonização das práticas religiosas afro-brasileiras no bairro de Afogados - Recife (1930-1940)*<sup>81</sup> do historiador Mário R. dos Santos (2011, p. 23):

[...] reunimos, especificamente, os registros que fazem referência ao bairro de Afogados e seus distritos, Mangueira e Mustardinha, no sentido de documentar a importância dessa localidade como aglutinadora de praticantes do Xangô e da Jurema Sagrada no Recife – uma zona rica na seara do catimbó e do feitiço (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1933). O interesse em estudá-lo, nasce com a periodicidade de notícias referentes à intolerância das práticas religiosas afro-brasileiras, no período entre 1930-1940. Nesta década, o Recife vivenciava um processo, comum nas grandes capitais brasileiras, e em diálogo com a proposta política nacional de modernização do espaço urbano. Essa realidade refletiu na organização social da localidade, deslocando para outras áreas da cidade centenas de famílias pobres, moradoras dos bairros do Recife, São José e Santo Antônio, muitas das quais, seguidoras das práticas religiosas afro-brasileiras.

Situado nas proximidades do centro, com extensas áreas alagadas, por aterrar, Afogados transformou-se num dos principais pontos de construção de casas e mocambos para essa parcela da população, tornando-se um dos lugares mais populosos do Recife. [...].

Logo, em um país pluricultural como o Brasil, ao nos referirmos à cultura e à religiosidade populares, não há exatidão e certezas pela fluidez, interpretações e reinterpretções socioculturais, que só podem ser analisadas a partir dos contextos nos quais se perfazem, porque é relevante esclarecer que, embora alguns orixás sejam reconhecidos e relacionados a esse ou aquele santo católico, tais relações sofrem algumas mudanças dependendo da territorialidade nacional.

Para citar um exemplo, como na letra da música “Oxóssi” de Toninho Geraes, interpretada

<sup>81</sup> SANTOS, Mário Ribeiro dos. **O sagrado perseguido: intolerância e demonização das práticas religiosas afro-brasileiras no bairro de Afogados - Recife (1930-1940)**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. Disponível em <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300845060\\_ARQUIVO\\_textocompletoanpuh2011.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300845060_ARQUIVO_textocompletoanpuh2011.pdf)> . Acesso em 15 de janeiro de 2023.

por Marianne de Castro: “A jurema é a árvore sagrada/ Okê arô<sup>82</sup>, Oxóssi, okê okê/ Na Bahia é São Jorge/ No Rio, São Sebastião/ Oxóssi é quem manda/ Na banda do meu coração”. Portanto, tomando como base a nossa última visita à Olinda, em junho de 2022 para acompanhar a saída dos cocos nos folguedos juninos, embora as perseguições aos cultos a Xangô tenham dissipado, muitos terreiros pelo recolhimento abusivo de objetos ancestrais essenciais ao Sagrado de origem africana que por aqui se consumaram, ousamos dizer que, como observado nos escritos como os de Santos (2011), Roger Bastide (1945), para citar alguns, há um elemento cultural fortemente arraigado nas periferias olindenses em louvação a Xangô, São João no sincretismo pernambucano.

A seguir, explicaremos os porquês, mas, primeiramente, gostaríamos de apresentar os contextos que nos chamaram a atenção e nos conduziram a traçar relações sobre como, na fé popular pernambucana, neste período do ano, mais propriamente na semana em louvores a São Pedro e São João, imbrica o sagrado e o profano: a reza e o ponto, as procissões católicas e os maracatus, cocos e Pastorinho, batidas de sinos e tambores.

Ficamos em uma comunidade da Rua da Boa Hora, no Varadouro, bairro historicamente conhecido por ali, já que foi reduto de encontros de pescadores, maracatus, cocos, carnavais. Trata-se de uma população desprovida: esgoto a céu aberto, enchentes, falta de água, casas de madeira e madeirite, becos e vielas que servem para comércio de drogas, acúmulo de lixo e a pequena veia do Rio Beberibe que divide a rua, totalmente poluída. Na medida em que descemos as vielas da comunidade – de ruas de terra – a pobreza aumenta consideravelmente, tanto que, motoristas de aplicativo, pessoas com as quais construímos relações, comerciantes próximos ficavam espantados em saber que, sendo turistas, estávamos hospedados por ali, porque se referem àquele espaço como favela e denotam muito preconceito em relação a ele.

Até mesmo a neta de D. Selma, que tivemos o prazer de encontrar pela segunda vez, sobressaltou-se. Contudo, apesar da lama causada pelo não escoamento da água, passamos nossos quinze dias tranquilos por ali, fizemos amizades, comemos quitutes, conversamos com vizinhos, andamos por entre os becos... sem nada que nos fizesse julgar aquela comunidade de forma pejorativa, como nos advertiram os olindenses. O fato de sermos negros também possibilitou sermos tidos como um deles; apenas o sotaque nos denuncia. A maioria da população é, indubitavelmente, negra e parda, são raros os brancos. Acima está a avenida principal, a Joaquim Nabuco, comércios, casas de classe média, prédios, escolas, escondem a pobreza da Boa Hora. No dia 23 de junho, desde muito cedo, vimos um movimento intenso de moradores de todas as idades. Inicialmente, não entendemos muito os motivos, mas, na medida em que as horas foram avançando, mais moradores foram se juntando, e as estruturas de madeira empilhadas de todos os tamanhos para a queima de São João começaram a surgir em frente à maioria das casas.

<sup>82</sup> *Okê Arô* é saudação a Oxóssi e significa “Salve o grande caçador”, o protetor das matas. Orixá guerreiro, tido como um dos Senhores de uma das sete linhas da umbanda, a de Caboclos na qual se manifestam e incorporam entidades indígenas brasileiras e o povo da mata.

Nas calçadas de ruas e vielas, bandeirolas, caixas de som tocando muito forró – a preferência é pelos de Luiz Gonzaga - quitutes. Em algumas casas, as mulheres se reúnem para descascar, ralar e preparar pamonhas, mingaus e outros pratos produzidos com milho verde, resquícios da tradição de celebrações de colheitas. Bebidas, mesas e cadeiras vão sendo posicionadas. À noitinha, após às 18 h, as fogueiras começam a ser acesas e, por todos os lados, a comunidade vai se achegando com suas melhores roupas e sapatos para a festança. O Varadouro pode ser visto ao longe pelos pontos luminosos. As crianças brincam com faíscas, biribas e dançam aos sons de forrós, funk e pop brega, enquanto os mais velhos assam os milhos nas chamas das fogueiras e tomam as suas pitus, conforme reforçam os escritos de Jorge Sabino e Raul Lody, em *Danças de Matriz Africana* (2021, pp. 20-22).

No Brasil são expressivas as manifestações de festa e de fé religiosa, especialmente em junho, mês consagrado a São João, Santo católico que é celebrado em diferentes rituais, inclusive nas danças em torno das fogueiras.

Nessas comemorações, o Santo retoma os imaginários dos rituais agrícolas da idade média, reinterpretando rituais pré-cristãos em cerimônias que trazem o sol como elemento de familiaridade e de vida para o homem e a sua sociedade.

Muitas danças e formas de representação dramática em danças-autos acontecem no Brasil, lembrando São João e tudo que ele traduz de vínculo entre o fogo e a própria história do homem [...].

O sentimento de igualdade e de solidariedade é revivido e estimulado nas danças de roda, retomando-se modelos mitológicos que justificam os movimentos do mundo, a unidade cósmica aproximando e possibilitando importantes rituais de sociabilidade e também de inclusão de pertencimento a um grupo, há uma sociedade de e há um povo [...].

Forró, coco, quadrilha, tantas outras expressões coreográficas que comoveu milhares de pessoas no nordeste e em outros lugares do Brasil trazem como eixo das festas as celebrações de junho em torno das fogueiras, nas e uniões, nos cantos, nas danças circulares e na comensalidade próxima ao fogo, partilhando alimentos.

É o fogo imanador retomado a cada ano no mês de junho nas festas públicas, algumas religiosas, em especial nos templos de matriz africana; festas que afirmam identidades, atualizam memórias e demais símbolos que atestam pelas danças o sentimento de ancestralidade.

Une-se a fogueira de São João à fogueira de Xangô, orixá da civilização iorubá que é o próprio fogo. É o poder masculino aliado à capacidade de produzir e, principalmente, de controlar esse elemento.

As liturgias das religiões de matriz africana, a fogueira inaugura o ciclo de festas que relembra xangô, o Alafim<sup>83</sup>, rei de Oyó.

É xangô, segundo as tradições orais – itãs –, aquele que põem fogo pela boca. É o próprio fogo. É a fogueira.

Tudo isso é experimentado pelo corpo que dança e expressa esse repertório de matriz africana e de prática social religiosa.

Então, certamente o corpo fala de maneira integral trazendo fogo, lembrando nas fogueiras de junho um longo processo de vinculação histórica entre o homem e o seu desejo de eternizar o poder sobre o mundo da natureza e o mundo do sagrado.

Segundo alguns olindenses com os quais conversamos, o São João é mais importante para eles do que o Natal ou Réveillon; certamente, porque é uma tradição que ganha sentido pela ancestralidade,

<sup>83</sup> *Xangô Alafim* é o falangeiro mais conhecido entre todos os outros. Ele é um falangeiro na forma bem jovem, um grande guerreiro, dedicado a vencer todas as mazelas e pelejas que porventura passem pelo seu caminho. Não teme nada e ninguém. É dito que Xangô Alafim foi o primeiro falangeiro de Xangô a vir à terra, ele é considerado o grande pai, o poderoso, o Xangô Branco, talvez por sua adoração nessa cor, sendo ela a cor de todas as suas roupagens. Também é chamado assim pela sua grande ligação com Oxalá.

pelos traços culturais e, sobretudo, pelo fato de ser uma festa mística, religiosa, cultural e social do povo e para o povo nordestino. É uma época de intercâmbios culturais; muitos artistas populares e grupos de maracatu, cocos, forró pé de serra transitam entre municípios para os festejos, bem como seguem para Caruaru e Campina Grande, na Paraíba, locais de maior procura em época junina, tanto que tivemos dificuldade em contatar alguns mestres e mestras para entrevistas, pois, mesmo com a tragédia que sucedeu pelos desabamentos em Recife, Olinda e outras localidades de Pernambuco, em junho de 2022, devido ao período das chuvas e pelo fato de alguns folguedos terem sido cancelados, o São João não deixou de acontecer por todo o nordeste.

Entre as ruas e vielas do Patrimônio Arquitetônico Histórico de Olinda, turistas se deleitam com as apresentações de forró pé de serra ao vivo, nos bares, durante a semana toda. Os bonecões de Olinda antecipam o carnaval, trazendo as suas personagens históricas, mestres e mestras da cultura popular, políticos e personagens da comunidade, todos os dias às 19h, seguidos de bandas de frevo. No entanto, é na noite de São João que o centro histórico fica intransitável, e o Pastorinho e o coco da mestra Ana Lúcia fazem o cortejo desde o Bairro do Amaro, que fica bem distante do centro, partindo de uma igreja católica e finalizando a caminhada em terreiro de Candomblé e que, depois da reza a São João, leva o coco para a rua e, lá, comunidade e turistas brincam em um estado pleno de pertença: não há distinção entre pretos e brancos, pobres e ricos, crianças, adultos, adolescentes e idosos.

A noite de São João é comemorada em todos os cantos; mesmo sem apoio do poder público, os olindenses não renunciam folguear, como acompanhamos na Rua da Palha, cuja estrutura montada pelos próprios artistas populares tremeu até madrugada com a zabumba, o pandeiro, o ganzá, entre cocos, toadas de maracatu, frevos e forrós. Interessante observá-los em seu contexto, porque nos aproximamos das formas pelas quais a cultura se perfaz. Muitos saíam do palco e já entravam novamente para ajudar um mestre, ou forrozeiro que precisasse de ajuda rítmica. Disso tudo, notamos alguns pontos relevantes ao entendimento da tradição e do legado, uma vez que tocar os cocos entre estes ou aqueles não é algo que precise de ensaio prévio, já que alguns deles vem sendo tocados desde a escravidão. Democráticamente, entre eles, não há problemas em um mestre puxar um coco à noite, cantado por uma mesma à tarde. Outros são como as toadas, cocos

Na cultura popular é comum os inúmeros grupos de música, dança e teatro se reconhecerem em suas respectivas atuações como participantes de uma “brincadeira” e quem participa como um “brincante”: vou brincar o coco; vou brincar maracatu; vou brincar o boi.

[...].

A brincadeira assume um dos mais notáveis lugares de socialização. É espaço de prazer, de alegria, de tornar o ideal do sagrado mais próximo, mais humanizado e mais íntimo, como acontece nos terreiros, onde são vivenciados temas memoriais e de criação contemporânea. Não são rituais para aplacar, para temer a Deus ou para apaziguar um Deus que se teme, mas para viver a brincadeira de trocar, de partilhar do sagrado em outra dimensão, relativizando, assim, o modelo cristão.

[...].

Assim, temas da diversão unem-se aos de vivenciar costumes, relembrar modos e maneiras em âmbito religioso, festivo e familiar. (SABINO; LODY, 2021, pp. 104-105)

Isso fica muito claro nas falas de mestres e mestras coquistas que, inclusive, incomodavam-se com a profusão de grupos de coco para tocar o ano todo, porque, para eles, perde-se o sentido e as relações com a religiosidade. Não há distinção entre vida, religiosidade e trabalho. As atividades perpassam todos os ciclos da vida, sem a desconstrução do tempo distribuído em horas, meses e anos, mas há datas nas quais se exige profundo respeito, comunhão e louvação, conforme percebemos nas falas da Mestra Ana Lúcia<sup>84</sup>.

[...] maio e junho, mês de julho já é o coco de Sant'Ana. Esses 3 meses era de coco maravilhoso, hoje é coco toda hora. Quando eu cantei no Carnaval eu disse:  
 — “não, não vou cantar coco no carnaval não! Carnaval é Carnaval e coco é São João”.  
 — Mas mestra, vão pagar! Vamos! Vamos!  
 — aí eu disse: São João no Carnaval? Coco? Eu fui e deu certo até hoje!  
 Todo ano que tiver coco aqui, tem que ter a louvação de Santo Antônio e meu menino é espírita, então a gente faz os cocos para o Mestre Aroeira<sup>85</sup>. Um respeito maravilhoso a meu São João e a todos os espíritos, todos os orixás que estão ali presente, porque ali é uma hora de se comover com coisas boas. Não pensar em nada ruim, só louvar pedindo para cada vez mais ele nos ajudar, para que no ano saia mais bonito ainda, porque tem ano que é gente! é muita gente!<sup>86</sup>

A mestra, certamente, ante ao convite, pensou no respeito à tradição; porém, a cultura popular se perpetua também pela capacidade amorfa de resistir em ficar estática. Interessante perceber, em todos os entrevistados mais velhos, a mesma observação sobre a disseminação dos cocos por entre grupos e sambadas que perpassam o ano inteiro, porque, para eles, há, profundamente, a relação entre coco e religiosidade. Pudemos perceber nas entrevistas em Olinda e em documentários disponibilizados na *web*, que se refere a uma territorialidade, na qual uma religião não anula a outra, nem um rito é mais místico que outro. Os ritos se propagam por meio da tradição oral e se adequam às territorialidades, obviamente pelos processos de resistência implícitos neste balaio místico: no Catolicismo festivo e não condenatório; nas forças dos elementos naturais dos orixás, na ciência e na proximidade popular do catimbó/jurema. Como curiosidade, em maior parte de referências acadêmicas que buscamos quanto às religiosidades nordestinas, voltam-se às perseguições, a começar com a chegada do colonizador, determinado em catequizar, apagar e doutrinar culturas politeístas, calcadas na essência das relações com o seu meio e com a ancestralidade. Sem dúvidas, as repressões

<sup>84</sup> Reconhecida como Patrimônio Vivo de Pernambuco, Dona Ana Lúcia, ainda criança, aprendeu a cantar o coco com o seu pai e, desde então, não parou. Mestra de Coco e Pastoril, líder de Acorda Povo e inspiração para muitas pessoas, ela acompanha com orgulho a quarta geração de coquistas que vem formando.

<sup>85</sup> Na comunidade do Amaro Branco, em Olinda, há o tradicional Coco do Mestre Aroeira. O evento gratuito é realizado pela Mestra Ana Lúcia há mais de 30 anos. A festividade é reconhecida como uma das mais antigas do Brasil e está inteiramente ligada à religiosidade da Jurema Sagrada. Mestre Aroeira é uma entidade curadora e se apresenta sempre com ar de seriedade e foco na missão espiritual. “Antes da sambada é feita uma Gira para chamar o mestre. Ele incorpora no médium Stênio, filho de sangue da Mestra Ana Lúcia”. Mestra Ana Lúcia é líder comunitária e incumbe-se pela educação sociocultural de muitas crianças e jovens da comunidade com seus projetos sociais.

<sup>86</sup> Mestras Coquistas de Olinda – Mestra Ana Lúcia - documentário. 10"48'. Direção e roteiro: Ladjane Rameh. Pernambucanas da Cultura. Olinda/PE, 2021. YOUTUBE. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=q\\_AyiJYxEI](https://www.youtube.com/watch?v=q_AyiJYxEI).

promoveram encontros de ritos marginalizados que ganharam força quando se mesclaram. A resistência afro-ameríndia burlou a relutância do branco; e o coco, embora atualmente trafegue entre carnavais e ocorra o ano todo, não deixou de ser “música ritual situada em vários contextos da religiosidade popular, inserida nas práticas religiosas do Catolicismo popular, nos Centros de Umbanda e Candomblé” (SOBRINHO, 2006, p. 16)<sup>87</sup>. Notamos, por nossas pesquisas, um crescimento considerável da Jurema Sagrada ou Umbandas hibridizadas, adotando, nos cultos maracás, cachimbos e sessões reservadas aos mestres juremeiros, conforme notamos nas falas da mestra Célia do Xambá<sup>88</sup>.

[...] a gente faz coco no mês de junho né? Em homenagem ao Santo Antônio e São João Batista. Temos em dezembro e a gente faz esse coco fora de época para adquirir alimentos e levar para instituições carentes para ajudar e temos também em novembro. No domingo depois do Carnaval, sai o boneco de seu Manoel do Coco<sup>89</sup>. Peguei um caderno isso aí pedindo: de 10, de 5, de 20 de 30... Pedia todo mundo da comunidade do meu terreiro, a netos, a filhos, a sobrinhos... Aí ele sai daqui no coco vai para Casa Xambá - só faz um roteiro só... É Deus, os Santos os Anjos quem toma a frente, os orixás e a Jurema sagrada. Vou na casa de meu pai de Santo e lá a gente canta e depois recolhe e vem para cá... Carnaval é isso!

*Eu comecei a pegar assim nos instrumentos quando fui fazer parte do Afoxé Ilê Xambá. Ganzá eu toco, faço parte do grupo das Yabás vai fazer dois anos [...]. Eu canto e as meninas respondem. Yabá é aquela que trabalha na Casa Xambá, que tem a sua responsabilidade na casa de abrir bicho, de lavar bicho, de tratar e preparar os pratos para levar para o pé dos orixás. Sou filha de Santo da casa xambá e sou filha de Jurema. Hoje, quando faço um coco eu tenho que dar obrigação na Jurema. Eu, meu pai nunca fez. Sou filha de xangô no Santo e na Jurema meu mestre é pilão deitado. Tenho uma Pombagira também, Pombagira Cruzeiro... Só isso! Gosto de morar em Olinda, gosto da minha comunidade; adoro!*

Nesse capítulo, a partir das relações entre coco, existência, resistência, tradição, legado e educação oral, vemos o catimbó/jurema como reelaboração de um conhecimento ancestral, de uma tradição popular cultural. O mundo da cultura e o mundo social constantemente em movimento, conduzem-nos a refletir sobre questões vividas no cotidiano e que dizem respeito não só ao mundo simbólico, mas também aos espaços de encontros de conhecimentos produzidos nas comunidades de terreiro e esferas culturais populares.

### 3.2 O CULTO DA JUREMA: ALEGRIA E DEVOÇÃO

*Jurema, minha Jurema  
Jurema, Jurema minha  
Jurema preta, senhora rainha  
Ela é a dona da cidade*

<sup>87</sup> SOBRINHO, Paulo Fernandes Rosa. **Sentidos e Sonoridades Múltiplas na Música do Coco do Recife e Região Metropolitana**. Dissertação (Mestrado) apresentada à Universidade Federal de Pernambuco. CFCH, Antropologia, 2006.

<sup>88</sup> **Mestras Coquistas de Olinda** – Mestra Ana Lúcia - documentário. 9"02'. Direção e roteiro: Ladjane Rameh. Pernambuco da Cultura. Olinda/PE, 2021. YOUTUBE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qSNz1DO5SIM>

<sup>89</sup> D. Célia do Xambá refere-se à homenagem que fez ao pai, immortalizando-o em um boneco de Olinda, porque Seu Manoel do Coco foi um dos coquistas mais respeitados por lá.

*Mas a chave dela é minha!  
 Edî pererequê  
 Edî pererequá  
 Salve o povo da Jurema  
 Deixa os mestres trabaiá!*

O Panteão juremeiro é formado por uma legião de encantados. Esses encantados foram pessoas comuns, viventes em simplicidade, sem santidades ou virtudes celestiais. É o espírito do povo que governa, receita, cuida e protege; processos híbridos entre o sagrado e o profano, espírito e carne, reza e festa, religião e cultura popular. A presença do submundo espiritual entre Pombagiras, Tranca Ruas, Zé Pelintras e outras entidades de esquerda reorganizam a maneira entre a cultura popular oral e a essência religiosa, para trazer à tona a legião de “desencantados sociais” enquanto eram encarnados, cuja rede espiritual se amplia na medida em que se projetam ao centro da Jurema outros atores sociais, como boiadeiros, marinheiros, baianos. A chegada dos mestres é o auge do movimento ritual e festivo da Jurema. Segundo adeptos, é essa energia e alegria que os permitem continuar enfrentando as agruras da vida como pobres mortais; portanto, é neste contexto da representação mágico-religioso presente na cultura popular que buscamos indícios das relações entre a vida artística de Selminha com a cultura afro-brasileira, centrada na esfera da oralidade.

Ao pesquisarmos e adentrarmos em contexturas das religiosidades afro-ameríndias, como o catimbó/jurema, antes de tudo, há de se ter clareza de que se referem a ritos de compreensões cosmológicas que remetem a todo um saber popular tradicional e uma síntese que faz a manutenção do conhecimento vivenciado pelo povo, neste caso, o povo da Jurema porque, para além da religiosidade, como pesquisadores sociais, devemos pensar na profundidade do conhecimento existente nas práticas religiosas afro-ameríndias, em processos mediúnicos, nos quais os mestres tornam-se interlocutores. Na Jurema, conforme apresentamos nas vozes das mestras Ana Lúcia, Glorinha, Célia do Xambá, notamos o traço familiar que a jurema tem como herança e manutenção de vivências ritualísticas, que vêm de gerações e são mantidas pela tradição e pelo legado, porque jurema é presente e presença nos territórios nos quais se assenta, consolidando e dando visibilidade às comunidades de matrizes afro-ameríndias nordestinas. Aí se fundamentam as conexões que buscamos evidenciar entre a música e a religiosidade da mestra coquista Selma Ferreira, considerada a Rainha do Coco em Olinda. Condecorada em 2007 pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, foi titulada Mestra da Cultura Popular e Patrimônio Vivo de Pernambuco.

A mestra pouco se referia à sua religiosidade, talvez pelas constantes perseguições e repreensões, a considerar a sua idade (1925-2015) e territórios: Zona da Mata, Recife e Olinda; considerando que o catimbó/Jurema – religiosidade genuinamente nordestina - estava constantemente associado à magia negra, conforme veremos adiante, mas a sua entidade, o Mestre Zé Pilintra é um dos mais respeitados e incorporados. Há jerumás que lhes atribuem o nome, por ser o dono da Casa. No Nordeste, coabitam um mesmo espaço as comunidades de terreiro Xangôs, umbandas, candomblés, torés, juremas, muito diversificadas, por isso não têm um padrão de culto.



A jurema sagrada parece dar continuidade ao que anteriormente foi classificado como catimbó por intelectuais e pelas forças repressoras, religião de origem indígena mas que abrigou desde cedo os negros que traziam em suas origens africanas o culto aos antepassados” (AYALA, 2015, p. 193)<sup>90</sup>.

Segundo alguns pesquisadores, como Rodrigues (2014)<sup>91</sup>, Ayala (2015), Prandi (2003), Campos (2018), Rodrigues e Campos (2013)<sup>92</sup>, não há dissociação entre a Jurema, o Toré e o Catimbó, embora o último carregue o sentido pejorativo lhe atribuído como “feitiçaria”. Conforme definição de Ivaldo Lima em *Uma religião que cura, consola e diverte – as redes de sociabilidade da Jurema Sagrada* (2004),

[...] o Toré constitui um tipo de cerimônia especial, dentro da estrutura religiosa denominada de Jurema, em que baixam os caboclos. Também há o uso da palavra catimbó no vocabulário utilizado pelos juremeiros, mas esta é usada no sentido de “feitiço” que se joga contra o adversário, ou o “trabalho” para realizar algum desejo, curar alguma doença, ou coisas afins. Não estão dissociados, portanto, Catimbó, Toré e Jurema, apesar de que, para o conjunto dos símbolos e práticas, o nome atribuído, na maioria dos terreiros que foram pesquisados, é o de Jurema. (LIMA, 2004, p. 197)

O contato do catimbó com outras vertentes religiosas, como a umbanda, expandiu-se no nordeste, em 1960, com a presença de trabalhadores migrantes atraídos por oportunidades de emprego. Esse contato fez com que surgissem novas modalidades religiosas - modificando também o catimbó e, como resistência, quando se compreende que a Umbanda é uma religião reconhecida ou, pelo menos, aceita e o Candomblé é menos criminalizado - o processo de hibridação acontece. Há candomblés que cultuam mestres; alguns terreiros lhes reservam assentamento, peji ou altar no salão, ao lado do quarto do santo, embora seus cultos sejam separados. Podemos tomar como a exemplificação de como os cultos afro-brasileiros no Nordeste têm característica de dinamicidade e resistência, pois se atualizaram no intuito de serem igualmente vistos e consentidos. Assim, o Panteão que anteriormente era basicamente formado por indígenas, caboclos e espíritos encantados<sup>93</sup>, atualmente compõe-se por entidades de todas as nossas matrizes: indígenas, europeus, africanos.

Destarte, sempre considerada como parente distante, a jurema deve sua sobrevivência graças à aliança estabelecida com as casas de Candomblé e de Umbanda. Apesar de sua imagem entre os afrodescendentes colocá-la em segundo plano, frente ao culto dos orixás, sua prática sempre existiu, mesmo se sua visibilidade foi ofuscada. Essa convivência sempre foi possível e sua presença e prática nunca ignoradas. Não parece que podemos falar de uma invisibilidade da Jurema, mesmo que sua presença eclipsada e incômoda tenha sido, por muito tempo, relegada a um quatinho nos fundos das casas de culto, sendo utilizada principalmente nos trabalhos de “baixo espiritismo”<sup>94</sup>, nas limpezas pelo fumo e nos conflitos ligados à marginalidade.

<sup>90</sup> **Cocos**: alegria e devoção / Organização de Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala – Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015.

<sup>91</sup> RODRIGUES, Michele. G. **Da invisibilidade à visibilidade da Jurema: a religião como potencialidade política**, 2014, 204s. (Doutorado Antropologia) Universidade Federal de Pernambuco Recife-PE, 2014, p. 110.

<sup>92</sup>

<sup>93</sup> Na cosmogonia juremeira, o encantado não morre, transforma-se em outras formas de vida.

<sup>94</sup> O termo “baixo espiritismo” foi cunhado pejorativamente pelos espíritas kardecistas do “alto espiritismo” que em maioria pertenciam às elites econômicas, tais como autoridades e intelectuais que se identificavam com a ideia de uma

(CAMPOS, 2018, p. 52)

A Jurema não tem um padrão de culto. De maneira geral, compõe-se pelo toque, canto, dança, cura, reza..., mas a ritualística fica a cargo de cada mestre/mestra com características próprias de conduzir a gira e impor a sua lei. Invocados com os toques, os mestres/mestras ao “descer”, assumem o corpo do juremeiro. É preciso êxtase para o mestre chegar e vir trabalhar, e isso se dá não só pelo canto, mas também pela ingestão da bebida, como já ressaltamos, preparada com cascas e raízes da jurema preta acrescida de vinho ou pinga, bem como outros ingredientes salvaguardados com zelo pelos mais velhos. Todo entendimento dos mestres quanto às plantas é reconhecido como ciência. A água é um dos elementos mais importantes por trazer a força da natureza. As relações se centram nesse mundo imaginário e sobrenatural que está em outro plano, “o encantado”. São pelas oralituras da Jurema que se conhece a prática.

A espiritualidade é a raiz da tradição; então, primeiramente, vem o respeito à natureza – que fundamenta os ritos afro-ameríndios, por isso a árvore de mesmo nome tem no ritual a simbologia maior, porque seus saberes e particularidades estão no lidar com as folhas, caules, troncos e raízes. É o assentamento do Mestre, o guardião da cura, da palavra de conforto, aconselhamentos... A cura e o aconselhamento estarão sempre a cargo das entidades maiorais: caboclos e pretos-velhos; todavia, acredita-se na morte como passagem para a evolução espiritual quando essas entidades se manifestam em terra e trabalham para algum outro espírito ainda encarnado. A gira é o processo pelo qual aproximam-se dos médiuns, possibilitando o contato com os encantados. A relação com os quatro elementos possibilitou a hibridação com a religiosidade do povo africano pela identificação ritualística, considerando que a jurema (árvore) é a dona da folha, e a folha é a rainha de todos, pois, como no ditado yoruba: *Kò sí ewé, kò sí òrìsà* - sem folha não há orixá. No entanto, cabe reforçar que, enquanto o Candomblé contempla a base cosmogônica ritualística dos povos escravizados que por aqui aportaram, já a Jurema baseia-se na pajelança dos indígenas habitantes do território nordestino no período colonial; há os que defendem que, especificamente, entre os territórios onde hoje se localizam os estados da Paraíba, Pernambuco e Alagoas. Existe uma geografia do sagrado dentro do catimbó Jurema, porque as cidades encantadas estão relacionadas ao nome de fadas, indígenas, matas, cachoeiras e dos animais que compõem a fauna e a flora nordestinas, como cidade de Pitiguara, do Besouro Mangangá, do Galo Preto e por aí vai... Em cada uma delas, há um mestre que, às vezes,

---

religião que se alinhava com a visão de mundo do cientificismo positivista, reafirmando as teorias do evolucionismo social, que tanto influenciou intelectuais no Brasil no fim do século XIX e começo do século XX. A aproximação do campo da assistência social sem interesses pecuniários foi estratégica para legitimar-se como movimento consonante à ideia de construção da nação brasileira; assim, a prática da caridade deveria ser a sua imagem; logo, em nada poderia ser comparada às práticas populares ou religiões afro-brasileiras. “[...] Dessa forma, somava-se aos termos xangozeiros, catimbozeiros e feiticeros, o baixo-espiritismo como forma genérica e depreciativa de se referir às práticas mediúnicas afro-brasileiras”. (LIMA, 2017, p.32)

acaba denominando o nome do reino, como o Mestre Galo Preto. Segundo o Prof. Luiz Assunção<sup>95</sup> em *O reino dos mestres – a tradição da jurema na umbanda nordestina* (2010, p. 80):

Outra explicação mitológica foi aquela transmitida pelos indígenas e ensina a crença na existência de um mundo Sobrenatural (o “mundo do além”) concebido como um outro mundo natural dividido em reinos encantados que se subdividem em estados e esses, por sua vez, em cidades. Cada cidade é dirigida por três “mestres”. Um reino é formado por doze cidades com trinta e seis “mestres”, e compreende dimensões, com topografia, serras, florestas, rios, população e cidades cuja forma, algarismo e disposição ainda não foram fixados pelos mestres terrestres (Casudo, 1978: 54). Cada “mestre” tem uma linha que é o cântico que precede sua visita à Terra. Esse reinado é formado, portanto por chefes indígenas, Almas das pessoas mortas os antigos catimbozeiros, espíritos católicos e espíritos negros. (ASSUNÇÃO, 2010, p. 80)

Aproveitando o título da obra de Assunção (2010), façamos observações que depreendemos pelos referenciais, como: *Catimbó-magia do Nordeste* (1991) de José Ribeiro, *Meleagro* (1978) de Câmara Casudo, *Música de Feitiçaria no Brasil* (1963) de Mário de Andrade; *Jurema Sagrada – do Nordeste brasileiro à Península Ibérica* (2012), organizado por Ismael Pordeus Jr., entre artigos, dissertações e teses já apresentados por aqui. Embora mantenha a simbologia maior da pajelança – o cachimbo – na contemporaneidade, a iconografia juremeira é alinhavada por muitos outros signos: católicos, cabalistas, como a estrela de cinco pontas, o pentagrama e hexagrama. Certamente está aí a influência advinda com os judeus durante o período colonial, tanto que, em *Meleagro* e *Música de Feitiçaria* e em alguns outros registros, encontramos referências a um reino encantado chamado Cova de Salomão, assim como há referência ao rei cabalista Eron. Assim como o Catolicismo contempla

“Reinos<sup>96</sup>:

Reino do Juremal; Reino do Vajucá; R. de Ondina; R. de Rio Verde; R. do fundo do mar; R. da Cova de Salamão<sup>97</sup>; R. da Cidade Santa; R. das Florestas Virgens; R. do Vento; R. do Sol onde trabalha o espírito Ciro que não baixa na terra, fica sempre num raio de Sol; R. de Urubá”

“Abertura de sessão é cantado

Abri-te, mesa, abre-te Ajucá (a mesa);  
Abre-te portões de varandas riá;  
Abram-te todos os portões e cortinas  
Riais do Vajucá, Cova de Salomão,  
Rio Verde, Ondina e Fundo do Mar,  
Oh abra-se os portões encantados de Urubá!  
Senhores Mestre eu quero!  
Senhores Mestre vá!  
Quero que me dê licença para trabaiá! [...]” (ANDRADE, 1963, p. 119)

Comparando-se algumas pesquisas elaboradas pelos autores acima, notamos que a territorialidade e fatores, como influência africana ou de outras culturas, interferem, sobremaneira, na

<sup>95</sup> Luiz Assunção é professor titular do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRN e coordenador do Grupo de Estudos Culturais Populares (CNPq-UFRN), considerado um dos mais conceituados estudiosos das religiosidades afro-ameríndias brasileiras.

<sup>96</sup> Refere-se a notas de Mário de Andrade sobre Catimbó enquanto esteve em Natal/RN na Missão de Pesquisas Folclóricas.

<sup>97</sup> Consideramos a grafia original.

forma como os ritos se perfazem. Tanto em Meleagro (1978), como Catimbó... de José Ribeiro (1991), Música de Feitiçaria (1963), notamos que o elemento percussivo era apenas o maracá – que marcava, de acordo com a cantoria dos mestres, o ritmo responsivo, bem como demarcava, junto ao cachimbo a “limpeza espiritual” do local. Mário de Andrade traz pesquisas significativas àqueles que buscam conhecer as musicalidades ecumênicas nas religiões; uma delas é a de que, em diversas sociedades e tempos históricos, o instrumento percussivo sempre fora utilizado para exorcizar e afastar maus espíritos.

Em Frazer estão ajuntados numerosíssimos exemplos que provam não apenas o emprego exorcizador dos instrumentos em algumas civilizações da Antiguidade, como o emprego de ululos, gritos, assobios, enfim da própria emissão vocal para afastar os espíritos maus [...]. Também na Paraíba um canto de abertura de sessão termina por um assobio, iniciado no agudo e que desce em glissando até o mais grave que se pode. [...]  
 — Vai-te pras profunda do Inferno! Lucifé que te acompanhe. O instrumento de percussão, zabumbas, atabaques, reco, maracás, cheques, com seus ruídos e roncões de vária espécie são os mais propícios para esses exorcismos. O tabaque que é instrumento usual da macumba carioca. O indivíduo que se chama ogan e se considera dignitário, na mesma forma com que na antiguidade egípcia mencionavam especialmente as crotalistas da deusa Hator [...]. Mello Moraes Filho, ao descrever o coroação de um rei negro no Rio de Janeiro, por 1748, enumerando instrumentos africanos, fala no rolar surdo das caixas de guerra, e no som de rapa das macumbas em grande número. Daí se infere que a macumba foi primitivamente um instrumento negro de percussão de princípio idêntico ao reco-reco. [...] a pajelança emprega dois tambores de mina e um ganzá. No catimbó, Câmara Cascudo (22, marco de 1920) concorda com que observei quando escreve que “nalguns o tabaque é ignorado. Cantam cadenciadamente com um pequenino maracá”. Entre os índios o maracá é empregado sistematicamente como instrumento de exorcismo pelos caraíbas nas suas cerimônias de cura, pois que consideram a doença um espírito mau que entrou no enfermo e que carece expulsar. Nos candomblés tanto profanos como religiosos o instrumento específico é um tambor, quer seja batuque, batucajé ou zabumba [...] Nina Rodrigues, enumera numa feitiçaria bahiana cinco atabaques e quatro instrumentos do tipo sonoro do maracá mas que em vez de ter por dentro as pedrinhas da percussão, as tinham por fora, consistindo em colares de bolotas grandes de vidro<sup>98</sup> [...]. (ANDRADE, 1963, p. 36-37)

Do mesmo modo, notamos em José Ribeiro (1991, p. 2), não “possui o Catimbó instrumentos de percussão, nem alimentos votivos característicos. Não se empregam danças nem vestimentas especiais. [...] o Catimbó é mais uma mistura de catolicismo e espiritismo.” Há muitos apontamentos de que não havia no Catimbó outros instrumentos percussivos que não o maracá, são passagens relevantes para compreendermos, na contemporaneidade, as relações entre o catimbó/jurema e os cocos de roda, conforme veremos em poucas linhas.

### 3.3 FACES DA HIBRIDAÇÃO RELIGIOSA

Atualmente, em referências, sejam estas livros, teses, dissertações, artigos, *sites*, *blogs*, vídeos no Youtube sobre a Jurema Sagrada, é impossível não perceber referências da Umbanda, Candomblé,

<sup>98</sup> Provavelmente o autor se referia ao Abê (Agbê) ou Xequerê (Sekere na ortografia Yoruba), instrumento musical de percussão originário da África. Igualmente conhecido de Afoxé, pela relação direta com a expressão cultural reconhecida como patrimônio cultural imaterial característica do carnaval baiano, cujas raízes se vinculam à religiosidade afro-baiana. Instrumento musical confeccionado com uma cabaça seca, cortada em uma das extremidades e coberto por miçangas. A cabaça para os africanos é o símbolo da fertilidade, já que o formato lembra uma barriga de uma mulher grávida. A partir de 1970, o instrumento passou a ser incorporado nos grupos de maracatu pernambucanos.

do Catolicismo em cantos, rezas, arquétipos, símbolos etc. A junção entre o Catimbó e os rituais afro-brasileiros ocorreu paulatinamente; porém, de forma irrefutável, principalmente em Pernambuco. Embora seja um ritual diverso, considerando seus contextos culturais, há signos que afirmam a essência baseada no toré e na pajelança indígena quanto à forma ritualística: o uso da fumaça, do cachimbo, a bebida mista, o transe e a crença em seu poder milagroso e terapêutico; o cachimbo ao contrário para a defumação; o transe...

O cachimbo é a arma do juremeiro, tanto mata quanto cura, dependendo da mão de quem o segura. A mistura para o cachimbo é preparada com fumo comum e misturas de ervas e, se o cachimbo é a arma, o maracá é a defesa, dependendo das sementes utilizadas dentro do instrumento, há maior ligação com o plano espiritual, produzidos também para a defesa dos próprios juremeiros.

Do mesmo modo, a musicalidade, denominada como cânticos ou lírios, apresenta a trajetória do ser espiritual em vida; traz a memória criada por intenção daquele espírito. O próprio juremeiro a cria e a apresenta à entidade, ou a entidade lhe apresenta o cântico, transcrito posteriormente. As cidades ou reinos encantados estão diretamente ligados a espécies de árvores encontradas no sertão nordestino, as Juremas, planta da família das acácias. De origem tupi, hoje são cientificamente classificadas como *Mimosa Tenuiflora* (jurema preta), *Mimosa verrucosa* (jurema mansa) e a *Vitex agnus-castus* (jurema branca).

Contudo, é da jurema preta, de suas raízes e ou cascas que se produz a bebida consumida durante as sessões; por isso nomeia esse culto religioso. Para terem força mística e ritualística, os pés de Jurema utilizados na fabricação da beberagem são “calçados” e consagrados a um encantado, constituindo, dessa maneira, as chamadas “cidades da Jurema”. Como espaços sagrados, ainda ocupam papel central no cosmo mitológico dos atuais juremeiros, inclusive os de vertente umbandista. Muitos povos cultivavam as acácias, como os egípcios, os hindus, os africanos, os incas Jurema - pau sagrado, por isso o respeito a ela se refere tanto à sombra, ao pé e ao feitio do ritual, mas antes de ser a Jurema de Mestre, era Jurema de Índio, vez que, antes de 1500, a bebida já era tomada em rituais hieráticos. Com a hibridação, a Pajelança e o Toré fundamentam a estrutura indígena do sagrado.

Na década de 1930, por meio das pesquisas folclóricas de Mário de Andrade, surgem os primeiros escritos sobre os cânticos no uso ritualístico da Jurema nas cidades de Natal e Recife. Ulteriormente gravados, organizados, transcritos e comentados por Oneyda Alvarenga em *Música de feitiçaria no Brasil*, apresentados em conferência em 1933, destaca o aspecto hipnótico da musicalidade e a presença de alguns símbolos como os mestres e a árvore da jurema. Roger Bastide, sociólogo francês, em 1945, em seus estudos *Imagens do Nordeste místico em branco e preto* (1945), retrata o ritual do catimbó, enfatizando suas raízes indígenas e a dissemelhança com o Candomblé da Bahia; porém, identifica relações com a Umbanda. Posteriormente, Câmara Cascudo, em suas publicações compiladas no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1969) e em *Meleagro* (1978), encorpa as ideias de Mário de Andrade, propondo em uma coletânea das manifestações culturais brasileiras,

difundir um tema que ocupou lugar de destaque no pensamento social e nas ciências sociais brasileiras: o mito das três raças. Sob seu ponto de vista da miscigenação, classifica o catimbó como resultado do entroncamento entre o conhecimento medicinal indígena, a bruxaria ibérica e a musicalidade ritmada da macumbaria bantu. Aliás, não é à toa que intitula sua obra sobre o catimbó de *Meleagro*. Segundo Cascudo e alguns outros historiadores, elementos de bruxaria e feitiçaria ibérica, concepções de encanto entre fadas, bruxas e dragões.

Do mesmo modo, em território brasileiro, os indígenas praticavam um ritual chamado *Encanto*, por meio do qual evocavam os seres encantados das florestas – espíritos protetores da flora e fauna e da comunidade. Logo, considerando-se que a bruxaria ibérica foi marcada pela crença em lugares encantados, que se localizavam em montanhas, rios, bosques ou no fundo mar, similar ao conjunto de crenças indígenas, possibilitou, no contexto colonial, que essas práticas ritualísticas se fundissem, originando o catimbó. Contudo, a ótica do colonizador sobre feitiçarias, o universo das bruxas, magia e contra magias, seres da noite, de forma punitiva, projetou sua visão europeia de bruxaria sobre os cultos dos povos originários, embora dela diferissem. Daí arriscamos concluir que, considerando-se que as bruxas eram mulheres, cuja imagem na virada da Idade Média para a Moderna relacionava-se ao grotesco – a verruga no nariz - símbolo da maldade entre poções de conhecimento oral da flora e comedora de criancinhas, tanto elas, como os indígenas foram subjugados e relegados a estereótipos primitivos e canibais. Há duas obras de Carlo Ginzburg essenciais à compreensão da historiografia das religiosidades, em uma delas, *História Noturna – decifrando o sabá* (1991, p. 06), lemos:

Contudo, ao se examinarem mais de perto as pesquisas surgidas nos últimos anos, o nexos agora indicado parece muito mais tênue. Impressiona sobretudo o fato de que essas pesquisas, com pouquíssimas exceções, continuaram, como no passado, a concentrar-se de forma quase exclusiva na perseguição, dedicando interesse menor ou nenhuma consideração às atividades e aos comportamentos dos perseguidos. A justificativa mais explícita para essa opção interpretativa foi dada, em ensaio muito conhecido, por H. R. Trevor-Roper. Como é possível, perguntou ele, que uma sociedade culta e desenvolvida como a europeia tenha desencadeado, exatamente na época da chamada revolução científica, uma perseguição baseada numa delirante noção de feitiçaria (*witch-craze*), fruto da reelaboração sistemática, levada a cabo pelos clérigos do período medieval tardio, de uma série de crenças populares? Estas últimas foram liquidadas por Trevor-Roper com palavras de desprezo: “esquisitices e superstições”, “distúrbios de natureza psicopata”, “fantasias de matutos”, “ideias absurdas, nascidas da crueldade camponesa e da histeria feminina”.

Notamos que, em *História Noturna*, Ginzburg retrata o Sabá que, resumidamente, era um encontro de mulheres e homens que comiam, bebiam, dançavam e praticavam muito sexo com os “demônios”, presidido pelo grande diabo, e todos, no final, beijavam-lhe o traseiro - assim era a fabulação compartilhada pelo tribunal do Santo Ofício. Ginzburg, partindo de documentações, defende que essa pintura alegórica do Sabá refere-se à enorme fantasia construída, principalmente pelo tribunal do Santo Ofício, já que, originalmente, foi uma festa orgiástica campal, da qual participavam homens, mulheres e crianças voltadas para os apelos da carne; portanto, livres dos freios inibitórios sociais e por isso se entregavam às delícias dos prazeres, negando, portanto, todos os valores da cristandade. A considerarmos a época, o sabá era visto como algo terrivelmente pecaminoso e, por motivos como

esses, foi lentamente se fazendo a associação dessa prática orgiástica, campal, real a algo sobrenatural, fantástico, algo fabuloso. Tal conversão fez com que à passagem de alguns anos, o sentido real fosse esquecido, permanecendo apenas seu aspecto mágico e fabulário.

Obviamente que apenas esses pequenos apontamentos não fazem jus às escritas de Ginzburg; todavia, àqueles que tentam trafegar entre culturas, principalmente sob vieses das lutas de classes e culturas camponesas historicamente subalternizadas, mesmo que em outros tempos e lugares, o historiador será sempre referência, porque não menos diferente – as cosmopercepções de mundo de nossos povos originários e das etnias africanas que aqui aportaram, sempre foram estigmatizadas e tomadas como inferiores, maldosas, feiticeiras e sem fundamentação; portanto, trafegar por entre as religiosidades e culturas populares, sobretudo, é buscar veementemente outros vieses da história; caso contrário, será apenas mais um modo de afirmar, supostamente, as hegemonias.

Por aqui, centenas e centenas de décadas ainda não foram suficientes para a compreensão de formas ordinárias de vida, senão sob o prisma ocidental. Ainda mais se referindo a povos, cujas culturas plurais e fluidas são facilmente reelaboráveis. Reelaboráveis e não doutrináveis, o que faz toda a diferença. Notamos que as religiosidades africanas advindas com os escravizados por toda América Latina são sincretizadas devido à dominação do colonizador, do mesmo modo como ocorre por aqui. Seus símbolos e modos de cantar e dançar a seus deuses, são sempre relacionados às bruxarias; além disso, contornos territoriais e a forma como ocorrera a colonização e por quais povos – espanhóis, portugueses, holandeses - influenciaram suas formas sincréticas e ritos. O Vodou, religiosidade muito praticada na África Ocidental, ramificou-se na América Latina, com a chegada dos negros escravizados da nação jeje, advindos dessa localidade.

No Brasil, adentrou pela Bahia, mesclou-se a outras práticas religiosas, especialmente com o Catolicismo, ficando reconhecido como Candomblé jeje; já no Maranhão e no Amazonas, como tambor de mina. De acordo com Eric Montgomery e René Gonzales em *Missing Vodun and Questions of Authenticity: Yoruba Supremacy in the African Diaspora* (2009)<sup>99</sup>,

Vodun é a religião indígena "animista" do sul do Benin e Togo, enquanto "Orisha" significa o mesmo para os iorubás do sudoeste da Nigéria. Ambas as religiões foram transportadas e redefinidas através da diáspora africana e seus feitiços, significados e descrições mudam através do tempo e do espaço. O "Voodoo" (Vodu, Vodou) é talvez a religião africana mais reconhecida, embora o conhecimento dela tenha sido mistificado há muito tempo pela mídia popular e em muitos relatos acadêmicos. Mesmo dentro das esferas acadêmicas, ela tem sido quase sempre associada ao Haiti, Benin, Togo e, às vezes, Nova Orleans. Embora a cultura popular tenha sido menos apta a dedicar atenções negativas ao culto do Yoruba Orisha, Lucumi e Santeria, essas religiões também são mal compreendidas e são muitas vezes "agrupadas" com o "diabólico Vodun". Em relação à Orisha, mais acadêmicos reconheceram sua escala e alcance em todo o mundo atlântico: Nigéria, Brasil, Cuba, Trinidad, Venezuela, México e além (Houk 2010; Matory 2009; Diantelli 2002; Apter 1995; Gonzalez Whippler 1994; Verger 1969; Bascom 1969). Foram e perduram como tópicos de intenso debate por parte de antropólogos e estudiosos da religião questões como o grau das religiões africanas, de onde vieram para as Américas durante e após a diáspora, e a questão de porquê e como, em

<sup>99</sup> Título em português: **A ausência do vodou e as questões da autenticidade:** a supremacia ioruba na diáspora africana. In. Revista Brasileira do Caribe, São Luís, MA, Brasil, v. 20, n. 39, jul./dez. 2019, p. 122-141.

lugares como Brasil e Cuba, Orisha se sobrepôs a outros sistemas de crenças (MONTGOMERY; GONZALES, 2009, p. 124)<sup>100</sup>

As origens do vodu em muito influenciaram a cultura brasileira; no entanto, embora da mesma vertente, ao compararmos o vodu à Santeria cubana ou ao Vodou haitiano – religião oficial do país – temos clareza sobre o quanto aspectos territoriais e regionais sugestionam culturas, mesmo quando o dominante subjuga o “dominado”, porque reiteramos que, sob nossa perspectiva, a inserção de símbolos e práticas religiosas impostas, como os do Catolicismo – mais que submissão, foi sagacidade, considerando que seus ritos mantinham em terras estrangeiras a forte ligação com a África, a partir de relações vivenciais, saberes orais e a própria cultura local. Para os detratores, todas as religiosidades diferentes da sua, estavam “dentro de um mesmo saco, retratadas como feitiçarias e macumbárias. O ataque sempre foi uniformizante.

### 3.4 O QUE A JUREMA HERDOU DA UMBANDA E O QUE A UMBANDA HERDOU DA JUREMA?

Discorrer sobre religiões brasileiras tem muitos quês de complexidade pelos diferenciados motivos já apresentados, bem como perseguições, distribuição identitária, subjugação, eurocentrismo, imposições judaico-cristãs, desconhecimento histórico e cultural, como tantos outros. Logo, a compreensão deste universo religioso hibridizado implica percorrer seus contextos, como ocorreu a hibridização entre a Umbanda e o Catimbó/Jurema, quando o tráfico interprovincial, ao final do século XIX, responsável pela migração de negros escravizados do Nordeste do Brasil para outras regiões, principalmente para o Rio e para São Paulo, com a expansão urbanística e industrial e declínio do modelo econômico baseado na agricultura, possibilitou tais intersecções.

Quase um século depois, em 1960, levada pela migração e pela onda de industrialização advinda do Sul e do Sudeste, a Umbanda estruturou-se no nordeste de modo distinto ao do Rio de Janeiro. Hoje, praticamente indissociáveis, coexistem e coabitam em um mesmo território, levando alguns pesquisadores a denominar tal processo de “umbandização da Jurema”. Oficializada por Zélio Fernandino de Moraes por volta de 1908, a Umbanda constituiu-se de religiões como as de matrizes africana, indígena, do Kardecismo e do Catolicismo popular baseado na adoração de Santos e imagens.

Logo, o Catimbó viu nessa junção um meio para a sua legitimação como religião, considerando que a Umbanda já se encontrava instituída desde 1939, com a criação da FEU- Federação Espírita

<sup>100</sup> **Tradução nossa.** Vodun is the indigenous “animistic” religion of southern Benin and Togo, while “Orisha” is the same for the Yoruba of southwestern Nigeria. Both religions have been transported and redefined throughout the African Diaspora and their spellings, meanings, and descriptions change across time and space. “Voodoo” (Vodun, Vodou, Vodou) is perhaps the most recognized African-based religion, though knowledge of it has long been mystified by the popular media and in many academic accounts. Even within academic spheres it has nearly always been associated with Haiti, Benin, Togo, and sometimes New Orleans (see Montgomery and Vannier, 2017; Bay, 2008; Richman, 2005; McAlister, 2002; Rosenthal, 1998; Blier, 1996). While popular culture has been less apt to dedicate negative attention to Yoruba Orisha, Lucumi, and Santeria worship, they too are misunderstood and maligned and are often “lumped” with “diabolical Vodun.” Regarding Orisha, more academics have recognized its scale and scope throughout the Atlantic world: Nigeria, Brazil, Cuba, Trinidad, Venezuela, Mexico, and beyond (Houk 2010; Matory 2009; Dianttelli 2002; Apter 1995; Gonzalez Whippler 1994; Verger 1969; Bascom 1969). The degree to which African religions and from where they came to the Americas during and after the Diaspora, and the question of why and how, in places like Brazil and Cuba, Orisha came to rule at the expense of other belief systems, have been and endure as topics of intense debate by anthropologists and religious scholars.



Umbandista. Segundo Renato Ortiz, em *A morte branca do feiticeiro negro* (1999), a umbanda formou-se de um movimento duplo e dinâmico, quando alguns centros de mesa branca passaram a abrir seus espaços para cultos afro-brasileiros; conseqüentemente, pela influência das ideias do Espiritismo e valores do mundo branco, devido à completude e à complexidade do toma-lá-dá-cá do “empretecimento” do kardecismo no contexto da sociedade de classes e estratégias sociais de políticas de embranquecimento.

Para compreendermos o nascimento da religião umbandista nós analisaremos no quadro dinâmico de um duplo movimento: primeiro, um embranquecimento das tradições afro-brasileiras; segundo, o empretecimento de certas práticas espíritas e kardecistas. Empregamos o termo *embranquecimento* no mesmo sentido utilizado por Roger Bastide - para subir individualmente na estrutura social o negro não tem alternativa ele precisa aceitar os valores impostos pelo mundo branco; ele vai pois recusar tudo aquilo que tem uma forte conotação negra isto é, afro-brasileira. Encontramos ao longo deste trabalho vários exemplos dessa recusa porém, o que devemos assinalar, por enquanto, é que a ação de embranquecer está associada a uma “vontade de embranquecer”. Pode-se dizer que existe um desejo de embranquecimento que corresponde a um complexo de inferioridade do negro diante do branco. Este complexo não é, entretanto, segundo Bastide, de natureza libidinosa, mas social; ele decorre da posição inferior do negro no sistema escravocrata brasileiro. Por outro lado, o que queremos indicar com o termo empretecimento não é somente o movimento de uma camada social branca, em direção às crenças tradicionais afro-brasileiras; trata-se de uma aceitação do fato social negro e não de uma valorização das tradições negras. Devemos portanto distinguir entre o empretecimento e um possível movimento de enegrecimento da cultura branca. Para nós, o preto se opõe ao negro na medida em que o primeiro se refere à superfície, à cor negra, enquanto o segundo diz respeito à essência negra, ou seja, ao que o africano traz de característico de uma África pré-colonial. Ao falarmos do *empretecimento* de uma camada de intelectuais kardecistas, não nos referimos há uma fusão harmônica das raças, como pretende Gilberto Freyre. O que tentaremos mostrar é que existe a valorização do preto (e não a do negro), ela se processa segundo a pertinência de uma cultura branca. Os elementos genuinamente africanos, ou melhor, afro-brasileiros, são rejeitados por esta camada de intelectuais, que são justamente os criadores da religião umbanda. A cor preta é, desta forma, reinterpretada de acordo com os cânones de uma sociedade onde a ideologia branca é dominante. (ORTIZ, 1999, p. 33-34)

As pesquisas historiográficas<sup>101</sup> de Ortiz ocorreram a partir do século XIX, período de transformações políticas, sociais, culturais e econômicas, por isso nos conduzem a pensar a umbanda a partir de desconstruções, reforçando os padrões de desigualdades sociais, reiterando que a leva de intelectuais espiritualistas que a instituiu, via o negro como sujeito sofredor e inferior. Isso fica claro em uma passagem interessante, em que o autor observa a divindade de Oxalá – na Umbanda representado pela imagem de um Jesus Cristo branco, enquanto os pretos-velhos apresentam-se arcados do trabalho e da ação do tempo.

Do mesmo modo, compara estes últimos à superioridade dos caboclos, por serem os nativos do solo brasileiro, embora reconheça como pernicioso e impositivo o que o sistema escravagista ocasionou nos formas de viver dos africanos escravizados. Não nos cabe, aqui, aprofundarmo-nos nos movimentos e marcos históricos da umbanda. Todavia, acreditamos que, no decorrer dessas linhas, já foi possível perceber que, em território pernambucano, a Umbanda mesclou-se fortemente ao

<sup>101</sup> Em *A Metamorfose da Memória Coletiva Africana* afirma que: “este capítulo nada mais é que uma introdução histórica: ele pretende situar a religião umbandista no contexto da história brasileira” (ORTIZ, 1999, preliminares, p. 21)

Catimbó/Jurema ou foi o contrário? Não podemos desconsiderar que a pluralidade étnica e cultural brasileira influenciou, sobremaneira, as religiosidades em território nacional, do mesmo modo, ao compararmos a Jurema umbandizada do Nordeste e a umbanda “macumbada” do Rio de Janeiro. Em nosso entendimento, considerando as referências vistas e revistas para a composição deste capítulo, fica claro que as influências territoriais – centro urbano/sertão, as convivências étnicas e a maneira como se desenvolveu o trabalho de exploração de mão de obra escrava delineou, inclusive, as linhas e arquétipos de suas entidades espirituais. Em suas análises, percebemos que tanto o Candomblé, como a Umbanda apesar de serem concebidas nos marcos da violência epistêmica colonial, são heterogêneas.

A síntese umbandista podia sim conservar parte das tradições afro-brasileiras; mas, para estas perdurarem, foi necessário reinterpretá-las, normalizá-las, codificá-las. Foi este o trabalho dos intelectuais umbandistas: canalizar uma situação de fato para constituir uma nova religião. Mas quem eram estes intelectuais? Brancos e mulatos de “alma branca”, que reconstruíram as antigas tradições com os instrumentos e os valores fornecidos pela sociedade. Não estamos, pois, mas em presença de um culto afro brasileiro, mas diante de uma religião brasileira que traz em suas veias o sangue negro do escravo que se tornou proletário. (ORTIZ, 1999, p. 33)

No entanto, como em tudo há mais de uma face interpretativa, cabe interpretar a Umbanda a partir de vivências, saberes e a própria cultural local. Considerada uma religião urbana, elitizada e acadêmica, discriminava sobremaneira as práticas religiosas africanas; contudo, como evitar a contaminação, considerando que, com a abolição, os pretos escravizados foram fadados a disputar espaços de sobrevivência, nos centros urbanos, com os imigrantes que aqui chegavam já com melhores condições, inclusive com incentivo do erário?

[...] a urbanização, a industrialização e a formação de uma sociedade de classes. A cidade que durante o período colonial tinha um papel secundário em relação ao campo, torna-se gradualmente o polo de decisão econômica e política. É pois na zona urbana que se observa a formação de uma sociedade de classes, com o nascimento de um proletariado e a consolidação das classes médias. Qual é no entanto o lugar dos negros nessa nova sociedade? Na passagem para o capitalismo de tipo competitivo o negro se vê subitamente convertido em cidadão; ele é lançado num mercado que pertence doravante ao trabalhador livre. Tendo sido entretanto submetido a uma repressão secular, ele não estava preparado para assumir as novas tarefas propostas pela sociedade. Florestan Fernandes observa justamente que a ideia de liberdade que o negro fazia se adaptava mal às necessidades do capitalismo: para ele, ser livre significava simplesmente trabalhar onde quisesse e quando lhe conviesse, enquanto que para o sistema concorrencial ser livre representava o fato de não ser mais escravo, isto é, de vender sua força de trabalho aos novos modelos de produção da sociedade. A abolição representou, desta forma, um momento de desagregação do mundo negro; os abolicionistas, uma vez terminada sua função, desinteressaram-se completamente pela sorte do antigo escravo. Entregue às engrenagens de uma sociedade de transformação, o negro vai migrar em direção às cidades, estes novos polos econômicos da nação. Ora, é justamente na zona urbana que ele sofre a concorrência aguda do imigrante, bem mais adaptado do que ele a uma economia de mercado. Por todos os lados, o negro se vê vencido pela concorrência estrangeira, como no caso de artesanato, onde ele ocupava até então uma posição privilegiada. Mesmo nos empregos mais modestos: engraxates, vendedor de jornais, entregador de peixe, ele se vê batido pelo imigrante, que não teme se desconsiderar, preenchendo essas funções. A expansão da cidade destrói a herança cultural negra que se conservava durante os séculos de colonização. O negro torna-se marginal, alcoólatra, criminoso; pode-se escutar as cantigas populares que dizem:

O branco quando morre  
 Foi a morte que levou  
 O negro quando morre  
 Foi o álcool que matou. (ORTIZ, 1999, pp. 27-28)

Embora possamos identificar concepções já vencidas pela historiografia renovada da escravidão e do pós-abolição, como a da inadaptação do negro à sociedade capitalista moderna, visto que homens e mulheres negros não se mantiveram passivos diante das mudanças e lutaram por sua cidadania, a obra de Ortiz (1999) é essencial para a compreensão ampliada não só da Umbanda, sobretudo, para que, a partir da historiografia, identifiquemos os contextos socioculturais sobre como a construção do embranquecimento étnico e religioso vai “comendo pelas beiradas”, eliminando pessoas pretas para que haja, realmente, um embranquecimento completo da Umbanda. Assepsia de sujeitos, rituais e práticas e tudo aquilo que não é “saneado”, vai sendo transferido para a quimbanda, que acaba se tornando “a desgraça” das práticas religiosas brasileiras. Aquilo que a macumba não diferia em fazer, como mandingas para amor, trabalho, dinheiro em resposta àquilo que o atendido precisava, a Umbanda diz não, pela construção espírita e católica que adentra a Umbanda cada vez mais; e a quimbanda vai sendo vista como forma negativa, ligada a fetichismos das religiosidades dos ex-escravizados.

A máxima era a de que, para que uma prática não fosse ruim, ela deveria ser branca, relegando a ritualidade africana a baboseiras, canalhice, fetichismo e barbarismo. Alinhada à ordem dominante, a Umbanda seguiu a vertente de exaltação de símbolos nacionais incrustados no populismo varguista, tanto que a figura do Caboclo Sete Encruzilhadas se dá em razão da necessidade de que tinham os brasileiros em cultuar heróis nacionais; então, passa a ser o caboclo, o arquétipo do indígena exaltado na literatura nacionalista, ao final do século XIX, tal como Peri, personagem da história contada por José de Alencar, sobre como eram os selvagens que se civilizaram.

É nessa ideia que a Umbanda se fundamenta e junto a ela questões dos afro-brasileiros que, de alguma forma, têm de participar disso; mas qual é o arquétipo do preto velho, o africano? É o do negro que se amoldou ao Cristianismo e ao Catolicismo, logo, tornou-se subserviente ao feitor e ao senhor de engenho, porque era isso que se esperava de um “bom escravizado”: que ele fosse realmente submisso ao senhor e à Igreja. Vale lembrar aqui, como Arthur Ramos ressalta que o retrato da figura do Preto Velho remete a nossa historiografia.

Relata que os escravizados que vinham da África subequatorial, especialmente os que embarcavam nas regiões de Cabinda, Angola, Moçambique e no atual Congo, nem todos eram batizados no embarque, pelo ritual de passar na árvore do esquecimento, posto que em algumas embarcações, um padre colocava-se na entrada e promovia o batismo com água benta e o registro do nome ocidental para pretos e pretas, mas nem todos passavam por isto, então a Coroa emitiu um documento que exigia que todos os senhores de escravos, ao prazo de um ano, ensinassem os seus escravizados nos rudimentos do Catolicismo. Sendo assim, a quem cabia a educação dos escravizados

recém-chegados? Aos pretos velhos, pois eram eles os que viviam no território, tinham idade avançada e eram cristãos, até haver oportunidade para que o padre viesse às fazendas batizá-los. Então, ao início da umbanda, a personificação do negro submisso e catequizado era o ideal.

O autor expõe sobre como o apagamento de qualquer tradição do povo preto vai sendo modificada com o embranquecimento das práticas de origem africana e o empretecimento das práticas católicas; são esses elementos que vão sendo amalgamados dando corpo à Umbanda, assim, ao final da era Vargas, com uma sociedade de classes formada, a Umbanda se estabelece como algo não messiânico; por isso qualquer um poderia participar dos ritos sem abandonar as suas práticas católicas, tendo uma dupla pertença, sem proselitismo de conversão.

Às tradições bantu – como eram denominadas etnias que aqui chegaram e que tinham práticas religiosas parecidas, somaram-se às indígenas pelos contatos nas fazendas ou quilombos. Com a entrada de outros grupos étnicos, outras ritualidades se juntam em um mesmo território, lembrando que nem todos os escravizados estavam na zona rural, havia os citadinos – os negros de ganho, conforme apresentamos no Capítulo I.

Assim se dá a mescla de crenças que se assemelhavam e criaram vertentes religiosas genuinamente brasileiras, como o Candomblé, a Umbanda, a Macumba, a Jurema, porque cada localidade terá um domínio, uma particularidade maior em razão do grupo étnico que lá aportou e manteve suas tradições de minoria religiosa, bem como muitos já chegaram por aqui com uma crença católica ou islâmica.

Fato é que os acadêmicos umbandistas tentaram fazer com que religiões de matriz africana se inserissem em uma realidade que vinha se conformando como brasileira. Os referidos acadêmicos são aqueles que Bastide classifica, em *As religiões africanas no Brasil* (data), como escritores especializados na defesa e na explicitação doutrinária umbandista, por intentar criar uma teologia, marcada por sínteses mal digeridas das leituras de filósofos, teólogos, teósofos e ocultistas, em tentativas dogmáticas para que a Umbanda fosse legitimada, tanto que, tendo data de iniciação em 1908, tendo uma entidade de representação nacional que unisse o povo, embora tendo o arquétipo de um caboclo, era a reencarnação do Frei Malagrida<sup>102</sup>, morto na inquisição por ser considerado místico e ter ligações com a feitiçaria.

Pensando nisso, concluímos que a Igreja por si só fez com que essa nova religião fosse validada com a intersecção de seus símbolos sagrados e santos, aliados aos elementos inseridos pelos intelectuais, além dos filosóficos e teosóficos, os de ocultismo e magia advindos da Europa no final

---

<sup>102</sup> Gabriel Malagrida nasceu em Milão e entrou para a Companhia de Jesus, ainda em Itália, mas fez a sua carreira como missionário em diversas regiões do Brasil, onde viveu até 1754. Uma comprovação destes fatos pode ser encontrada na Biblioteca de Amsterdam, onde existe uma cópia do seu famoso processo, traduzida da edição de Lisboa. Nesse processo, pode-se ler que Malagrida foi acusado de feitiçaria e de manter pacto com o Diabo que lhe havia revelado o futuro, por isso foi condenado à pena de garrote e fogueira, sendo executado na Praça do Rossio, em 21 de setembro de 1761. O Frei Malagrida reencarnou no Brasil (talvez para se refazer da árdua encarnação como jesuíta) se preparando para a importante missão que lhe estava reservada dentro do Movimento Umbandista no século XX, como Caboclo das Sete Encruzilhadas.

do século XIX e início do XX, em razão de uma explosão de ordens ocultistas na França e na Inglaterra; tais ordens chegaram também ao Brasil nas bagagens dos filhos da elite que por lá estudavam. A partir de 1867, o Espiritismo chegou muito forte ao Brasil. Até mesmo a Coroa promoveu sessões para dentro do palácio; conseqüentemente, não se podia manter as práticas africanas consideradas como bárbaras e feiticeiras. O feitiço realizado pelo negro deveria ser embranquecido à inserção das práticas mágicas europeias, que ajudariam a moldar a bricolagem<sup>103</sup> em relação às entidades espirituais.

Entre as décadas de 1930 e 1940, havia terreiros de umbanda que tinham formações doutrinárias baseadas e uma revista distribuída entre membros do Círculo Esotérico, publicada pela *Comunhão do Pensamento*, instituição paulista que se baseava da teosofia Blavatsky, conforme Ortiz (1999), veicula a visão esotérica da umbanda de Mata e Silva, baseada na filosofia e sabedoria hindu, tudo para sublimar que tínhamos quaisquer características negras, assim como a eugenia da população com a imigração estimulada, ao longo dos tempos, pela ideologia do branqueamento, o importante era tentar retirar o barbarismo africano de nossa constituição.

Tudo isso influencia a umbanda, tanto que Roger Bastide (1971) relata como os chefes de terreiro, sejam da Macumba ou da Umbanda, já não eram mais os pretos, porque muitos brancos e imigrantes entre os anos de 1940 e 1950 participaram dessa Umbanda que vai sendo gestada e que afasta os afro-brasileiros, que migraram para o Candomblé ou, ao longo do tempo, para as igrejas evangélicas que se fortalecem pelos serviços que oferecem – ações comunitárias e sociais – anteriormente promovidas pelo povo de terreiro, e a Umbanda é produto desta fragmentação comunitária, contrariamente ao Candomblé.

A convivência comunitária é ato ancestral; relaciona-se ao cuidar do outro, como faziam os terreiros que, por exemplo, passavam a assumir a educação de crianças para as mães trabalharem quando não havia creche. Foi a partir do 1º Congresso de Espiritismo e Umbanda em 1941, realizado pela Federação Espírita de Umbanda do Brasil (FEUB), instituição fundada em 1939 por Zélio Moraes, que a literatura umbandista chancela tudo isso, visando “curar” a Umbanda do rito negro. Assim, como em 1953, o *Jornal de Umbanda* – órgão oficial da Tenda Nossa Senhora da Piedade no Rio de Janeiro - passou a estabelecer qual era o ritual umbandista como forma de standardizar um padrão para legitimação. Não é à toa que todo Congá é de forma triangular e de sincretismo afrocatólico, tendo sempre em evidência a imagem de Jesus Cristo - branco de braços abertos, caboclos, santos católicos e nas extremidades alguns pretos-velhos e outras entidades. Entre os anos de 1930, 1940, 1950, o brasilianismo em muito influenciou a Umbanda, assim como a massificação

---

<sup>103</sup> Do francês, o termo *bricolage* significa trabalho manual, improvisado e produzido a partir do reaproveitamento de diferentes materiais. No entanto, na apropriação realizada por Lévi-Strauss (1976), o conceito de bricolagem é definido como um método de expressão por meio da seleção e da síntese de componentes de uma cultura. Por sua vez, partindo da definição dada pelo antropólogo Derrida em (1971), ressignifica o termo para a esfera da teoria literária, adotando-o como sinônimo de colagem de textos em uma dada obra. Por fim, De Certeau (1994) define a noção de bricolagem como síntese para aglutinação de vários elementos culturais que resultam em algo novo.

do *American way of life*.

### 3.5 ENTRE A UMBANDA E A JUREMA SAGRADA: FÉ E COTIDIANO EM UM MESMO UNIVERSO

Conforme podemos perceber em linhas anteriores, por mais que se fizesse e tentasse, não foi possível evitar imbricações sociais, culturais e ritualísticas em território brasileiro. Até mesmo os acadêmicos brancos da umbanda, deram as mãos à palmatória, porque, atualmente, não só os orixás fazem parte de seu panteão, como também as entidades quimbandeiras: Pombagira, baianos, boiadeiros, assim como a legião de exus: do Lodo, Capa Preta, Mirim entre tantos outros, como observa Roger Bastide (1971).

Não é para a Psicologia que devemos nos dirigir em nossa busca, mas para a Sociologia. Antes, todavia, de começar nossa pesquisa, precisamos notar que esta resistência das seitas africanas é tão profunda que nenhuma perseguição, policial ou eclesiástica, pôde vencê-la. Como muitos de seus membros crêem - se bons católicos, freqüentam a missa, fazem parte da confraria do Rosário poder-se-ia pensar que as Pastorais, por exemplo, do bispo da Bahia, as ameaças de excomunhão contra "as filhas-de-santo" por "apostasia", as ordens dadas aos sacerdotes para recusar-lhes a comunhão, teriam podido colocar sob o báculo de Roma muitos filhos dos candomblés. Mas nada disso aconteceu. Não insistiremos sobre esta primeira forma de perseguição porque sempre houve no Brasil entre o dogma e a prática uma grande margem de tolerância. As perseguições policiais foram violentas, de outra maneira, principalmente quando estavam ligadas a movimentos políticos, como em Alagoas onde a revolta popular de 1912 contra o governador, amigo dos negros e protetor dos Xangôs, terminou pela destruição selvagem dos santuários africanos de Maceió. O que tôdas essas perseguições conseguiram fazer foi somente transformar cerimônias públicas em cerimônias secretas, uma religião de festa em uma religião de catacumba, sem tambores barulhentos, com cânticos apenas murmurados, cantados a meia-voz, com tôdas as portas e janelas fechadas. Gonçalves Fernandes achou por analogia com certos ritos católicos, a mais exata expressão desse fenômeno, quando diz que a missa cantada foi substituída pela missa rezada (Xangô-reisado-baixo). A perseguição nem mesmo conseguiu impedir - tentando fazer reinar o terror no grupo de fiéis - o recrutamento de continuar como se nada houvesse acontecido. Durante minha viagem a Recife, no auge da luta, pude ver, num dos Xangôs mais tradicionais da cidade, três môças prestes a sofrerem as provas da iniciação. Quais são, pois, os fatores sociais que permitiram esta resistência e esta conservação? (BASTIDE, 1971, p. 231-232)

Se a literatura do século XIX acabou reforçando a imagem do sertão seco e árido de dor e sofrimento, considerando nossas pesquisas referenciais e *in loco*, afirmamos, sem titubear, que os Xangôs Pernambucanos, os Candomblés de Caboclo, o Catimbó e a Jurema Sagrada refletem um outro lado: o da resistência afro-luso-ameríndia religiosa e cultural, como território endêmico que é. As sensibilidades geográficas implicam diretamente na concepção de fé, inclusive evidenciam-se as relações entre as outras matrizes com a indígena em praticamente todos os ritos. O Candomblé de Caboclo é o movimento cíclico disso, pois embora se denomine Candomblé – rito baseado na cosmogonia iorubá - são os encantados de etnias indígenas que se manifestam; portanto, os arquétipos correspondem aos modos de vestir, agir, falar, portar de nossos povos originários, ao mesmo tempo em que se preserva ritualisticamente a hierarquia panteísta africana, dá passagem à legião de boiadeiros, vaqueiros, marujos.

Temos a impressão de que se trata de uma seita de complexo sincretismo, na qual se misturam o kardecismo, o fetichismo africano, de origem talvez banto, as religiões ameríndias, com o seu panteísmo, e, possivelmente, alguns toques de Catolicismo e de Islamismo. Talvez uma forma mais antiga da atual seita de umbanda. O cântico, em língua portuguesa, transcrito pelo sociólogo brasileiro<sup>104</sup> e ao qual atribuí certo tom protestante, é, ao nosso ver, uma dessas muitas toadas que estamos acostumados a ouvir nos xangôs pernambucanos, especialmente nos candomblés de caboclo ou nos que são influenciados pelo culto de Umbanda (VALENTE, 1955, pp. 91,92).

Precisamos valorizar aqueles que, em diferentes épocas, voltam-se às pesquisas etnográficas, antropológicas, sociológicas, culturais,, entre outras possibilidades das religiões africanas e afro-brasileiras, porque se referem a contextos, complexidades, fatores e atores culturais que nos levam a temer a superficialidade, ao mesmo tempo em que nos atemos, com medo de desviar ou nos alongar. No entanto, compreender como eram os contextos sociais, culturais, políticos e religiosos no espaço vivencial de D. Selma também faz parte, para compreensão e visão ampliada de sua cultura que se perfaz nos espaços pelos quais a artista passou, palcos que pisou e “juremás” que saravou, principalmente em Olinda, na Cidade Alta, em que religiosidades, brincadeiras, tradições e heranças culturais que convergem em um mesmo espaço, como bem coloca a ialorixá, artista e mestra de coco, Beth de Oxum, moradora do bairro do Guadalupe, o mesmo de D. Selma, referindo-se ao espaço em que mora, cuja rua é palco de folguedos, frevos, maracatus e procissões católicas populares.

[...] Esses laços é que seguram o Axé. O que segura a cultura popular no Brasil é o Axé, a força espiritual. Nenhuma cultura perdura cem, duzentos, trezentos anos... Isso é que dá condição aos Maracatus terem trezentos... quatrocentos anos, assim como tem coco aí que tem cem, duzentos, trezentos anos. Nós somos vasos. Eu acredito que pode ser o mestre que for, ele é vaso, é passagem. Deus não dá arte para ninguém para ser propriedade privada daquela pessoa, seja ela quem for, de cultura que for, da cor que for. A arte é uma relação entre o Criador e a gente aqui!<sup>105</sup>

Definitivamente, não dá para esgotar toda a temática sobre as religiosidades afro-brasileiras, exatamente por todas essas reelaborações, principalmente em um território em que encontros entre os africanos e os povos originários, considerando a proximidade entre os estados de Pernambuco, Paraíba e Alagoas – sendo o último território do Quilombo dos Palmares. Os terreiros sempre foram lugares de resistência e memória, pois, como sugere a cientista social, teórica e feminista nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí<sup>106</sup>, os povos originários e africanos têm outro olhar para os fenômenos. Olhar este que não passa só pelos olhos, mas que convoca todo o corpo. Cremos que há, nos corpos negros, a presença de

<sup>104</sup> Em *Sincretismo Religioso Afro-brasileiro* (1955), Waldemar Valente refere-se e reverencia Gilberto Freyre, em Casa Grande & Senzala, por ter sido o primeiro estudioso a identificar traços do Islam em Pernambuco, mais propriamente e Penedo, principalmente em ritos afro-brasileiros.

<sup>105</sup> **O Coco, a Roda, o Pneu e o Farol** Entrevista com a Mestra Beth de Oxum - documentário. 80 min. Direção e roteiro: Mariana Brennand Fortes, 2007.

<sup>106</sup> Oyèrónké Oyèwùmí é autora do livro **A invenção da mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. Traduzido por wanderson flor do nascimento (grafia do nome com iniciais em letras minúsculas)

um traço residual, estilístico, mnemônico e culturalmente constituído. Esse corpo que canta, dança, cozinha, gira e incorpora... Que cuida dos seus e das relações que mantêm com o território e a natureza que habita. São filosofias vivenciais preocupadas com o encantamento que está no espaço do entre das encruzilhadas e nos mistérios dos mitos, recriando formas de sincretizar e promover liturgias. Entretanto, o conceito ocidental de religião não consegue abarcar integralmente as nuances das práticas culturais dos diversos povos africanos que aqui aportaram e que, após a abolição, formaram a grande leva de pobres e periféricos.

### 3.6 COCOS NA JUREMA: ENTRE RELIGIOSIDADE E A CULTURA POPULAR

#### **Samba de Macumba**

Debaixo da gameleira  
 Ajuntei a minha turma  
 Mandei buscar foi o bombo  
 Que o samba vai ser de macumba  
 Acendi o candeeiro  
 Despachei pinga no chão  
 Vela pros meus pretos velhos  
 Que a marcação é no pilão  
 Terra tremeu  
 Céu trovejou  
 Quem tombou  
 Caiu  
 Respeita meu samba  
 Sou bamba  
 Sou do axé lá de Mãe Biu<sup>107</sup>

Conforme iniciamos este capítulo, embora D. Selma não tocasse muito no assunto de sua religiosidade, por motivos óbvios, conseguimos alguns indícios em entrevistas com o já mencionado Milton Costa, sobre o envolvimento da coquista com a religiosidade nordestina. Notamos, pelas pesquisas em periódicos da época, entre os anos de 1935-1950, como a *Folha da Manhã* e no *Diário de Pernambuco*, um cenário de muita perseguição às religiosidades afro-brasileiras pela interventoria de Agamenon Magalhães e, sendo ele o proprietário do primeiro jornal, não negava esforços a apresentar para a sociedade recifense, apreensões de objetos sagrados, ocorrências, prisões e todo o tipo de ofensa, desrespeito e violência às religiões de matriz afro-ameríndia. Encontramos diversas reportagens sobre apreensões em terreiros de Xangôs, Candomblés de Caboclo. Notamos, em pesquisas em fontes impressas, que, entre os anos de 1930-1945, cocos, maracatus, caboclinhos, para citar alguns, eram sinônimos de vadiagem, vagabundagem e repressão policial. A cultura popular encontrava-se encapsulada, ainda mais em territórios majoritariamente negros e indígenas - Alagoas e Pernambuco, por exemplo.

*A Folha da Manhã*, de propriedade de Agamenon Magalhães, veiculava a doutrina proposta

<sup>107</sup> Grupo Bongar.



através do processo de “catequização” da sociedade. Os afro umbandistas deveriam ser desconstruídos, marginalizados e, finalmente, silenciados. Uma estratégia encontrada foi dar visibilidade às ações praticadas pela Polícia. Tais ações eram divulgadas, pelo jornal, repetidamente, no período de 1938 a 1945. Eram inúmeras as matérias, com o objetivo de doutrinar, educar, alertar a sociedade para o mal dessas práticas, apresentadas como perniciosas e criminosas. Nas matérias de jornal, os afro-umbandistas eram tratados com expressões preconceituosas, como: *catimbozeiros, curandeiros, feiticeiros perigosos, exorcistas, embusteiros, exploradores, patifes, covardes sem escrúpulos, malandros, cavadores de vida fácil*. (CAMPOS, 2009, p. 310).

Ao procurarmos nas entrelinhas, podemos inferir alguns pontos: a temeridade às reuniões de pretos e mulatos, assim seria um modo de evitar rebeliões e resistências. Como os cocos são, sobretudo, narrativas musicais de seus cotidianos, cujas letras ecoam críticas políticas e sociais, aglomeram pessoas, que dançam e interagem de diversificadas maneiras ao toque de tambores, considerado música e dança dos pobres, na época e estarem diretamente interligados com o catimbó/jurema pela Mestria, logo, eram reconhecidos como música profana de feitiçaria. Além disso, não podemos desconsiderar a intervenção da Igreja e a imposição do Catolicismo como religião oficial.

Patrulha arbitrária

Levou para o xadrez os rapazes que cantavam côco

A patrulha da polícia de Santo Amaro prendeu, ontem, às 20 horas, no beco da Bomba, Isaac Carneiro da Cunha, José de Mello e outro rapaz que, em frente da casa de um deles, se divertiam cantando um côco com acompanhamento de um bombo. Os rapazes cantavam sem causar nenhum incommodo às famílias, pois não houve queixa e mesmo se tratava de pessoas ali conhecidas e residentes. A prisão careceu de motivo justo.

Os parentes e amigos dos presos estiveram na secretaria da Segurança, comunicando o facto ao delegado de plantão, que mandou relaxar a prisão caso não houvesse outro motivo que a autorizasse.

Os queixosos allegaram que os soldados, à entrada do commissario, applicaram “cascudos nos presos”.

A falta de telephone que communicasse ao cabo de plantão no commissariado referido, a determinação do delegado auxiliar, ocasionou a permanência no xadrez dos presos, até que o commissario, à disposição de quem estavam, compareça para o expediente hoje<sup>108</sup>.

Foi nesse cenário religioso e cultural de perseguição e invisibilidade das classes subalternizadas, que a menina Selma presenciou os seus primeiros encontros entre os cocos e catimbós nas matas de Visconde de Santo Antão, como ela mesma afirma em muitas entrevistas. Assim como mestras coquistas contemporâneas suas, como D. Cila do Coco<sup>109</sup>, ao relatar a sua aprendizagem oral da tradição ao acompanhar o seu pai às sambadas de coco por entre os becos de Olinda.

Eu nasci na Bertioiga, filha de carpinteiro, irmã de seis irmãos, a minha mãe teve quatorze filhos, mas só criou sete, e eu fui a última a caçula. Nasci no dia 10 de abril de 1934 num domingo de páscoa, e papai fazia coco lá e casa era de zinco, hoje é Brasilit, né? Mas também era zinco. E quando estava tocando tundun tudunn, eu morrendo de caroço, cheia de feridas... Aí papai dizia: — Vou acabar, porque minha filha está passando mal... E as mulheres diziam: — Por que essa menina não morre logo? Eu vim morar aqui, e ele continuou fazendo aqui, na

<sup>108</sup> As prisões desses religiosos foram registradas pelo **Diário de Pernambuco**, no dia 18 de junho de 1935, respectivamente.

<sup>109</sup> Mestras Coquistas de Olinda – Mestra Cila do Coco - documentário. 09"32'. Direção e roteiro: Ladjane Rameh. Pernambucanas da Cultura. Olinda/PE, 2021. YOUTUBE. Disponível em:

casa que Mãe Zefinha deixou pra gente. O nome da minha avó era Josefa, a gente a chamava de Mãe Zefinha. Era mãe solteira, mãe de quatro filhos. Meu pai fazia coco em casa, porque meu pai tinha uma zabumba do bojo da Macaíba, sabe? A macaíba não tem aquela barriga? Então, a zambumba do meu pai era daquela... Eu dançava coco aqui e eu era a menina mais amostrada que tinha! Nem cantava ainda e aqui na frente tinha uma casa de sacada grande e a gente ia pra lá dançar coco e se fizesse o coco sem a licença e a polícia parasse..., a polícia não era de carro, era a pé, parava aqui e levava a zabumba, levava tudo e se o dono da casa respondesse, levava preso também! Parava porque não podia fazer, mas agora se faz coco até na semana santa.

Conforme nos evidenciou Milton Costa em entrevista, D. Selma era muito reservada quanto às questões afro-religiosas. Há indícios em sua história de conexões entre a música, seu cotidiano e a religiosidade, considerando, igualmente, que o Mestre de Selminha era seu Zé Pilintra, um dos mais cultuados no Catimbó/Jurema. Entretanto, o Seu Zé Pilintra, mestre juremeiro, nada remete à entidade Seu Zé Pelintra, da Umbanda, cujo arquétipo é o de malandro carioca – terno branco, gravata vermelha, sapato multicolor e chapéu coco na cabeça. Notamos pela imagem que o Mestre Zé Pilintra juremeiro, apesar de manter as cores características das vestimentas – branco e vermelho, traz a semelhança com o povo nordestino. Calça arriada de pescador, camisa arriada nos braços, lenço ao pescoço muito característico de uso de boiadeiros e cangaceiros nordestinos ao invés de gravata, um porrete no lugar da bengala e, sobretudo, segurando o cachimbo, elemento fundamental de cura da jurema.

A jurema preta eu conheço pelo pé.  
Salve a jurema e o congar do Mestre Zé<sup>110</sup>

*Fig. 16 – Mestre Zé Pilintra*



**Fonte:** Disponível em <https://twitter.com/juremasagrada/status/1505648680476495874>. Acesso em 16 dez. 2022.

Pesquisadora: Na época quando ela falava que era menina e ia para os sítios lá em Cajoca, provavelmente tinha uma relação religiosa do coco, né?

Milton: Eu acredito que, na verdade, tudo isso veio do mestre dela. Porque o mestre juremeiro gosta de coco. E acho que aquela pancada<sup>111</sup>, isso é uma suposição minha, e ela veio, veio,

<sup>110</sup> Ponto de chamada do Mestre Zé Pilintra.

<sup>111</sup> Pancada refere-se às fortes batidas percussivas nos instrumentos utilizados no coco e nas viradas de Jurema.

veio, como adolescente, né? E depois foi ficando.

Aliás, cabe, aqui, salientar que estudos entre a tradição do coco de roda e as religiosidades nordestinas são escassos. Em nossas buscas referenciais, encontramos apenas duas referências que se voltam a essa temática, por isso achamos viável, ao longo deste capítulo, apresentar aos leitores questões historiográficas sobre o Catimbó/Jurema e a Umbanda, já que hoje dificilmente encontramos um rito em Pernambuco que não seja hibridizado. Maria Ignez Ayala e Marinaldo José da Silva em *Da brincadeira do coco à jurema sagrada : os cocos de roda e de gira*, embora tenham como fontes de pesquisas o universo dos cocos de roda paraibanos, ressaltam que:

Recentemente encontramos vários cocos na jurema sagrada, uma das religiões afro-brasileiras que tem muitos adeptos na Paraíba. Muitos deles são cantados na brincadeira do coco e, ao se instalarem no ritual religioso, mesmo que sua temática aparentemente não tenha nenhum traço sagrado, se configuram como pontos. Pode-se afirmar que se tornam cânticos religiosos, no caso, pontos de gira, que são entoados durante os rituais, relacionados com uma ou outra entidade. (AYALA e SILVA, 2015, p. 190)

São observações que ganham sentido ao nos aprofundarmos nos intercursos das vivências de Selminha. A cada vídeo, retornos às pesquisas de campo, entrevistas com as suas netas com as quais criamos laços de amizade e carinho, deciframos uma peculiaridade sua, de territórios e terreiros por onde passou; por isso buscamos compreender seus cosmos ritualísticos, uma vez que, como umbandistas, ao pesquisarmos em mídias audiovisuais nos defrontamos com um vídeo caseiro, em que a artista distribuía balas e doces em dia de Cosme e Damião, cuja festa finalizava sempre em sambadas de coco. Neste vídeo, a mestra, já com idade avançada, faz uma chuva de balas de sua varanda, ao lado de um de seus maiores orgulhos: a sua boneca gigante que, para os olindenses, mais que homenagem, é imortalizar artistas, pessoas da comunidade, políticos que fizeram parte de suas histórias.

Fig. 17 – Frame de vídeo. Entrevista cedida por Selma do Coco ao Diário de Pernambuco



Fonte: Disponível em Diário de Pernambuco TV. Selma do Coco.  
[https://www.youtube.com/watch?v=uPSSxn\\_fcZy](https://www.youtube.com/watch?v=uPSSxn_fcZy). Acesso em: 16 dez. 2022.

27 de setembro  
 É uma grande tradição  
 É a festa de Igarassu<sup>112</sup>  
 Que é de santos Cosme e Damião  
 Menina cadê meu pandeiro,  
 Meu zabumba, meu ganzá?  
 Entre na roda, menina!  
 Que o coco de roda  
 Já vai começar!  
 Este coco estou cantando  
 Com grande satisfação  
 É o coco de Selma de Olinda  
 Que já virou tradição<sup>113</sup>.

Um dos adjetivos recorrentes dados à Selminha é o de que ela era uma mulher muito alegre e divertida. Excêntrica, falava o que lhe vinha à cabeça. Essa vontade e necessidade de estar entre os seus, de cantar, dançar e brincar - a sua cultura - nos faz crer que um dia a mestra possa retornar como uma “mestra encantada da Jurema”, porque os mestres juremeiros ao “baixarem” no terreiro, pedem aos ogãs (percussionistas), o toque de seus cocos favoritos, muitos deles entoam os seus próprios que, registrados por seus “cavalos”, chegam em terra com toda malemolência brincante.

Milton: [...] O mestre de Dona Selma, ele gostava de fazer o “Rá-rá! Rá-rá” e gostava muito de dançar com esse mestre que eu tenho que é Zé do Pombo. Essas intuições de coco é de Zé do Pombo, não são minhas. Ele já falou várias vezes. E ele cria cocos nacionais.

Milton: A gente lembrou do que ele fazia. Então como eu estava te dizendo, o mestre de Dona Selma, Seu Zé Pilintra, ele gostava de fazer esse “Rá-rá” toda vez que ele incorporava. Uma imbecil, vamos dizer assim, uma imbecil... Eu tinha umas filmagens de D. Selma incorporada com o mestre e uma pessoa pegou essas fitas que estavam guardadas em determinado lugar, disse que era coisa do diabo e jogou fora.

Pesquisadora: Ah...

Milton: Estava em um determinado lugar e jogaram fora. [...] Não posso lembrar disso não porque fiquei perto de matar uma pessoa. Quando vinha meu mestre Zé do Pombo, quando e gostava do coco, os dois brincavam muito. E ele fez uma música em homenagem a esse tempo em que eles brincavam juntos. E o nome da música é “Mané Pajoaba” e dizia assim: “Lá no Recife Mané vende coco (inaudível), com água bem docinha, geladinha de lascas, a tardezinha trago o coco em sua casa, para fazer sua cocada e engrossar seu mungunzá. Ele faz doce de coco e tapioca por lá, ele tem baba de moça, ele tem coco a raspar. Raspando coco ele fica com as quengas, com a casa cheia de quenga que servia lhe dá, ele faz concha, ele faz cuité, ‘as quenga’ é sua, seu Mané, você faz o que quiser.). Então são cocos assim, com esse destino que ficaram...

Outra questão circundante da tradição e do legado religioso entre o Coco de Roda e a Jurema são os instrumentos percussivos. Lembrando, conforme vimos acima, que foi do encontro com as religiosidades afro-brasileiras que agbes, ilús e ganzás - muitas vezes improvisados com latas vazias com pedrinhas ou sementes dentro - juntaram-se aos maracás indígenas. A diferença é que, nos cocos, utilizam-se a zabumba, o bombo ou alfaia e na Jurema o Ilú, este podendo ser tocado apenas pelo ogã.

<sup>112</sup> A festa de Cosme e Damião de Igarassu é uma das mais tradicionais de Recife. Toda celebração gira em torno da Matriz dos Santos São Cosme e Damião, fundada em 1535, segundo seu pároco, “ é a igreja em funcionamento mais antiga do país”. De relevância Histórica, foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Ao mesmo dia, o município também completa anos, o que complementa a festa religiosa com shows de artistas populares e, D. Selma do Coco era uma das mestras mais esperadas para as sambadas de coco.

<sup>113</sup> Santos Cosme e Damião - Dona Selma. Faixa integrante do **CD comemorativo Bodas de Ouro com Selma do Coco**. Zonked Produções, 2020. 19 músicas, 53 min. Disponível em <https://youtu.be/1A9t2kI6Xpo>.

Ambos recobertos com couro de bode. O mestre, ao chegar ao terreiro, aceita qualquer batida do Ilú; porém, o ápice é o coco cantado que lhe dá força para “seus trabalhos” entre goles de cachaça, ervas e cachimbos. O triângulo também compõe a percussão juremeira, assim como em alguns ritos, uma gaita feita de bambu, parecida com uma flauta.

Vimos através das manifestações populares, a presença de vários cocos cantados, cocos religiosos no sentido de trânsito entre atividades diversas pertencentes ao universo da literatura oral, isso é, entre o terreiro e a rua onde há uma efemeridade de alegria, canto, dança e fé, e que a palavra escrita é insuficiente para guardar na memória tal apreciação cultural e popular. As questões de leitura e letramento, muitas vezes perdem para o campo da oralidade por desfalcar o ritual com palavras que pouco expressam as manifestações culturais providas por um saber diferente e fantástico, mas que é considerado científico. (SILVA, 2010, p. 03)

A citação acima, parte dos escritos de Marinaldo Silva, *Festa no Quilombo: Cocos na Jurema para o Mestre Malunguinho* (2010), fortalece nossas conclusões ao entrecruzarmos teorias, pontos de vista, recortes do diário de campo – em visitas a Olinda nos anos de 2020 e 2022 e entrevistas com os sujeitos envolvidos em sua cultura, componentes deste espaço compartilhado, como abordaremos no próximo capítulo, o desejo da artista de que os seus perpetuassem o seu legado, como tomaram frente suas netas com a formação do Grupo Coco de Selma, produzido e dirigido por Milton Costa, anteriormente apresentado, casado com sua neta, babalorixá, guardião de parte de seu acervo, enquanto procura meios para idealizar o Centro Cultural Selma do Coco. As falas de Raquel – vocalista do Coco de Selma, corroboram com as colocações de Silva (2010) e materializam as nossas hipóteses quanto aos resquícios nos cocos de D. Selma quanto ao contexto juremeiro, mesmo com toda perseguição pelo interventor estadonovista em Recife, a mestra jamais deixou de viver a sua cultura, tradição e legado.

Raquel Marta<sup>114</sup>: quando comecei com minha vó, comecei por tradição mesmo, mas ela como juremeira, o coco veio através da religião dela. Então, a religião dela puxou o coco e ela começou com a brincadeira.

Foi através da religião dela que o coco chegou em nossas vidas, hoje a gente mantém só a tradição do coco, apesar de não deixar de ser uma religião também, né? Até porque, se você já percebe, nós temos umas músicas que puxam muito para o candomblé, como Zé Malandro e Helena que a gente reverteu, botou no coco mas, para quem é de terreiro, entendem que elas vêm da religiosidade.

---

<sup>114</sup> Entrevista cedida via WhatsApp (áudio) em 10 de janeiro de 2022. Tivemos a oportunidade de construir uma relação de amizade com a Raquel, nos encontrando com ela nas duas vezes em que estivemos em Olinda. Também mantemos contatos por WhatsApp e redes sociais.

Fig. 18 - Raquel Marta e a filha Maria Eduarda (Duda) em entrevista cedida para a pesquisadora. Olinda, 2020.



Compreender o contexto cosmológico de Mestra Selma nos aproxima cada vez mais da ideia de que a tradição se perfaz da ancestralidade, de rastros culturais deixados por várias e várias gerações, gestadas nas formas ordinárias de se viver e morrer porque, aos frequentadores das religiosidades afro-ameríndias, a morte não é um fim, mas sim recomeço. Assim, embora devido a idade e questões de saúde não permitissem à mestra juremeira “abrir o seu corpo” para a intervenção espiritual de seus guias e mestres espirituais, nossa intuição é a de que a religiosidade a aproximava de seu filho Zezinho, que desencarnou em 2010, cuja saudade lhe causou tanto sofrimento, a ponto de não ter mais querido abrir o terreiro de sua casa para as longas e memoráveis sambadas de coco. Logo, “todos esses acontecimentos proporcionaram ampla oportunidade para que [nós observássemos e refletíssemos]<sup>115</sup> sobre os aspectos pessoais e públicos da cultura viva” (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 24). Pesquisar a cultura popular exige sensibilidade, simplicidade, visão ampliada sobre o outro e seus modos de se relacionar com o mundo! Os cocos não são apenas música e dança; são reelaborações culturais diante de uma perseguição articulada, cujos indicativos podem ser percebidos cotidianamente pelo racismo estrutural; e as ramas da jurema sagrada é um rito-rizoma muito rico, como podemos perceber desce seus ritos de iniciação. A iniciação à Jurema se dá de diversificadas formas, dependendo da região e da raiz. O rito iniciático precede do conceito de que toda árvore enraíza, e essas raízes se ramificam e vão para diversos caminhos diferentes, a forma de cultivar e se iniciar na jurema é vista sob o mesmo prisma. Isso define uma das etapas da iniciação, pois no simbolismo, morre-se nesse mundo para nascer no espiritual.

Algumas formas do ritual foram banidas, devido à situação de risco; uma delas é o

<sup>115</sup> Inserção nossa, já que a referência está no singular e construímos esses escritos em 3ª pessoa.

*Tombamento*, porque o iniciado era “tombado” por diversas bebidas alcoólicas, como também pela Jurema Sagrada, até entrar em estado comatoso. Segundo a tradição, era nesse momento em que o espírito se desvencilhava da matéria para percorrer o mundo espiritual, cidades e reinados encantados, indo ao encontro de um guia espiritual, a fim de trazê-lo até sua matéria. Muito parecido com um ritual fúnebre católico, no qual se cantavam ladainhas para oferecer o espírito daquele que morreu; no tombamento, as rezadeiras permaneciam rezando até que aquele espírito retornasse. O ritual poderia durar de dois a três dias, ou até que o iniciante passasse ao mestre o que viu na cidade encantada qual percorreu, caso contrário, ao voltar do coma, passaria por tudo novamente, o que ocasionava muitas vezes em morte.

Alguns tipos de iniciações são ainda presenciados dos ritos: uma delas é a *encimentação*, que consiste em pegar uma semente da jurema e implantá-la no corpo do juremeiro, simbolizando carregar dentro dele um pedacinho da árvore sagrada. Embora ainda ocorra, são poucos os adeptos. A partir dos anos 50 e 60, são dois os mais comumente utilizados, como a “enjuremação”, na qual o discípulo vai com seu padrinho à mata fazer oferendas ao rei Malunginho – líder quilombola, sobre o qual falaremos pouco mais adiante, retira um pedaço do tronco da jurema onde será a morada do mestre espiritual, voltam ao terreiro e passa por um batismo lavado com ervas. Em alguns, há a sacralização de animais, tendo em vista que o sangue expressa a energia que será dada àquele encantado naquele entroncamento.

Ali permanecerão não só o tronco da jurema, como também os apetrechos que em vida lhe pertenciam. Na segunda etapa, na mesa de consagração, montam-se os assentamentos, as taças que representam as cidades. O iniciado passa por aquela mesa e é apresentado aos senhores e senhoras mestras, assim como aos caboclos do mundo espiritual como um discípulo, mestre ou caboclo ainda vivo. Todo processo iniciático carrega a certeza da ida e da volta, ou seja, de futuramente incorporar em outros juremeiros como um mestre, e é por isso que, antes de se louvar à jurema sagrada, louvam-se aqueles que nos antecederam, daí é vista como culto à ancestralidade.

A Jurema girada tem mais convidados, é aberta e não exige concentração extrema como a de mesa. É cachimbo, cantiga, conhecimento de raiz e tambor. A fumaça é sagrada, pois é através dela que se dá a comunicação com o espiritual. Serve, igualmente, para chamar o ancestral para que venha ajudar, aconselhar, propiciar limpeza espiritual e cura àqueles que a eles recorrem. Para cada mestre, há um copo com água límpida no Peji. Nessa crença, onde se tem água se tem vida; do mesmo modo, o mestre precisa de um corpo vivo (cavalo) para se manifestar e trabalhar. A entidade encantada, o Mestre/Mestra da Jurema não têm senso de distância, pena, ódio; a impureza é da carne e não do espírito. Daí a importância do encanto sagrado da Jurema porque, entre a beberagem e o transe, há transformações sensoriais. Ao tomar a Jurema pode-se “ver” animais, pássaros ou até mesmo outros encantados.

Além da ciência espiritual, os mestres ensinam a relação entre semente, terra, água e vida como



respeito às matas, já que delas podemos colher todos os tipos de plantas que servem para curar os malefícios do corpo. As matas são espaços sagrados que salvaguardam diversas divindades que nos rodeiam e que permitem ou não, a nossa entrada em seus portais sagrados, por isso para os seguidores dessas religiões, pedir licença e se preparar para adentrar a mata é fundamento de respeito. Em todas as vertentes da Jurema, esse é um dos principais ensinamentos; seja na Jurema de chão, na trançada, na de “hora grande”, na de mesa, na da mata, mas a de gira, pelos imbricamentos com a Umbanda, acabou por se sobressair.

Pode-se, igualmente, iniciar uma Jurema de chão e finalizar com a gira, devido à passagem de entidades como baianos, boiadeiros, mestres encantados. Denomina-se Jurema de chão porque o culto ocorre sentado em cadeiras, bancos ou até mesmo no chão. De acordo com os adeptos, esta era uma forma que os escravizados encontraram para cultuar sua religiosidade. Agachados, por entre os roceiros das matas, não poderiam ser vistos, evitando, assim, as perseguições policiais. A toada é acompanhada apenas por maracás; no entanto, para a chegada espiritual das entidades acima, o atabaque pode ser trazido ao centro do terreiro e tocado. A de mesa é mais semelhante ao Kardecismo. Não há música e é mais contida e concentrada. Seus seguidores acreditam que este ritual silencioso desenvolve as entidades dos afilhados e participantes da casa. A mesa de congregação é composta pela semente da Jurema e tem por princípio os 07 (sete) copos, os reinos encantados e,

[...] caracterizam-se pela presença de um número menor de pessoas, fechado ao público, as vestimentas já não são coloridas, mas brancas, e a alegria característica da festa, toques de *ilús* e danças, dá lugar a uma tímida entonação de cantigas acompanhadas de rezas e do barulho do maracá ao redor de uma mesa ou de uma toalha colocada ao chão (RODRIGUES e CAMPOS, 2013, p. 273)<sup>116</sup>

Na Jurema da mata, como o próprio nome sugere, o rito ocorre dentro dela, invocando entidades a ela ligadas, como os caboclos. Jurema de meia noite armada ocorre na “hora grande” e é armada também no chão, arriada no centro, onde fica a tronqueira do mestre do terreiro responsável pelo culto. Similarmente, não há acompanhamento do ilú.

[...] é apenas cantada para a realização dos “trabalhos” em *hora grande*, horário especial dos mestres fazerem as coisas funcionarem melhor, com mais força, pois só com o canto e a concentração no silêncio da madrugada fazem render resultados positivos, trabalhando com o que eles mais gostam: cachaça, cachimbo e os cocos – daqui e de lá do outro mundo. (AYALA, 2015, p. 203)

Na Jurema trançada, ocorre o cruzamento de todas as entidades sem obedecer a uma ordenação; pode haver acompanhamento do ilú ou não. Esses são apenas alguns exemplos, a fim de ilustrar a diversidade dessa religiosidade e como os contextos, por suas especificidades, reelaboram os sistemas simbólicos e culturais. No entanto, em praticamente todos os artigos e pesquisas sobre o tema, é

<sup>116</sup> RODRIGUES, Michelle Gonçalves; CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro. **Caminhos da visibilidade:** a ascensão do culto da Jurema no campo religioso do Recife. Afro-Ásia, 2013.



convergente o discurso de que seu universo mítico-ritual<sup>117</sup> é de origem indígena, daí a intensa relação com a fumaçada. Em vista disso, o cachimbo ganha dimensões sagradas: cachimbo – fumaçada – defumação – limpeza. A fumaça é meio de comunicação, porque nada a apaga; ela se dissipa. Guardiã do segredo da magia indígena, reserva formas peculiares sobre a maneira como deve ser soltada; por exemplo: em uma gira de caboclo, é assoprada ao centro, para mestres e espíritos de direita, à direita e vice versa. “A fumaça faz a intermediação entre os mundos, ela corre as cidades da jurema, lugar de moradia das entidades. E a grande neblina em que se transforma o ar é o esconderijo e a emanção de suas forças, a ciência da jurema” (RODRIGUES e CAMPOS, 2013, pp. 277,278). Para nós, tudo isso implica que nossos ancestrais estão na pele e no dia a dia. Acordamos com a energia do ancestral, porque não somos nada e nem ninguém sem a recordação; por isso, para finalizarmos este capítulo, trazemos a luta e a resistência na atualidade de juremeiros recifenses para preservar a memória de Rei Malunguinho e elevar a Jurema Sagrada aos status de religião.

### 3.7 MALUNGUINHO – O MESTRE ENCANTADO DE PERNAMBUCO

Ele é preto  
 Ele é bem pretinho  
 Salve a coroa  
 Do rei Malunguinho

Entre os anos de 1814 e 1837, os revoltosos implementaram diversas ações contra o poder local constituído; porém, em um momento em que a coroa se encontrava fragilizada pelos conflitos internos pelo poder e soberania, os subjugados desenvolveram técnicas de guerrilha conhecidas até hoje, como estrepes, um tipo de lança feita em madeira bem afiada, que, ao ser enterrada em buracos escondidos na mata, continha os invasores dos quilombos. Mestre Malunguinho, o João Batista (1828), com data provável de morte em 18 de setembro de 1835, em uma emboscada na cidade de Igaráçu, na época chamada de distrito Maricotinha, foi líder no Quilombo do Catucá. Hoje, é uma das entidades mais respeitadas e cultuadas na Jurema nordestina. Líder negro elevado à divindade negro indígena, assume a patente de Rei da Jurema e firma-se na tradição oral e na religiosa nordestina, principalmente na Mata Pernambucana, na qual atuou como líder quilombola do Catucá, na primeira metade do século XIX, conforme apresenta Alexandre L'Omi L'Odò, historiador e presidente da Associação *Quilombo Cultural Malunguinho – Histórico e divino* e a *Caminhada dos Terreiros de Pernambuco*.

[...] Suas práticas como homem guerreiro, protetor, guardião das matas, chefe da mata, Rei Nagô, Rei das matas, organizador de seu povo, militante aguerrido das causas dos desprovidos de proteção e também como homem violento e implacável, se recriaram dentro da prática da Jurema, que é uma religião de matrizes indígenas que tem como principal característica teológica a xenofilia e a transcendência do estado mental através da ingestão do ajucá ou vinho da Jurema, bebida que pode proporcionar um estado de transcendência da mente e da

<sup>117</sup> BARRETO, Marcus Vinícius. 2019. **Jurema**. In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/jurema>.

espiritualidade humana<sup>118</sup>.

*Malungo*, na língua Kimbundo, de Angola, significa *amigo, companheiro, parceiro de lutas*. Malunguinho recebe o título de rei, por sua bravura e resistência nas lutas em favor das minorias, principalmente negros e indígenas, contra as imposições senhoriais. Era tido como infrator; documentações o retratam de forma pejorativa: bandido, chefe de quadrilha, fora da lei. Havia, inclusive, com recompensa em dinheiro, pedido de execução ao líder dos malungos. Conforme registros, foi atingido em perseguição, mas não capturado. Muito ferido, conseguiu escapar e se esconder na mata, quando foi salvo pelos indígenas e curado com o poder das ervas medicinais. Passou a viver um tempo na aldeia e adquiriu o conhecimento e a sabedoria da cura pelas ervas, despertando para a ciência mística da Jurema. Temido pelos brancos pela bravura em libertar seus irmãos cativos, invadindo fazendas, destrancando senzalas e quebrando correntes sem explicações, até Mário de Andrade em *Música de Feitiçaria no Brasil*, descreve-o de modo pejorativo, como um negro africano malévolo, cuja mandinga seria impossível desmanchar; espírito atrasado que vivia em mundos inferiores e por aí vai.

Visão histórica essa, totalmente diferente da do Malunguinho cultuado nos terreiros de Jurema como defensor espiritual, vez que, segundo a tradição, o transcurso de Malunguinho pela aldeia continha relações espirituais, já que a Jurema o havia designado ser o guardião de sua chave para tomar conta dos caminhos e desbravador da linha da Jurema como elo entre o mundo dos vivos e os ancestrais da floresta. Desse modo, tornou-se uma das entidades mais poderosas de falange espiritual afro-ameríndia, presente nos terreiros de Catimbó, Toré e Umbanda, sobretudo da região nordeste do Brasil, manifestando-se de três formas distintas: Exu, caboclo e mestre. Como Exu, era o mensageiro conectivo entre a linha da Jurema com as pessoas; como caboclo, representava o guia, o principal protetor dos iniciados no culto; e como mestre, a representatividade de alguém que teve existência real na terra. Pela figura histórica que foi e a entidade espiritual que é, gostaríamos de nos estender muito mais em sua história; infelizmente, faltam-nos linhas neste ensaio. Contudo, continuamos em sua presença, ao adentrar nas considerações finais destes escritos, traçando, por meio de batalhas e representatividade histórica, a luta dos juremeiros para o reconhecimento da Jurema como religião - processo de reconhecimento histórico daquilo que para seus fiéis foi divino e espiritual no campo da subjetividade e no intangível. Malunguinho como personagem histórico verdadeiro e real fortalece a identidade negra, assim como Zumbi dos Palmares, que não “baixa” nos terreiros, mas que os une enquanto personagens imprescindíveis nos embates históricos pela liberdade de seu povo. Conforme salientam Ronaldo Almeida e Paula Monteiro em *Trânsito religioso no Brasil* (2001, p. 01),

---

<sup>118</sup> Alexandre L'Omi L'Odò .*Salve o Mestre Malunguinho, "que a Jurema manda"!*, 2012, Disponível em: <http://alexandreomilodo.blogspot.com/2012/04/salve-o-mestre-malunguinho-que-jurema.html>

Essa aparente contradição entre o modo como especialistas e adeptos percebem o campo religioso representa um desafio para a interpretação científica que, muitas vezes, tem se contentado em adjetivá-lo de fluído, híbrido, sincrético ou contínuo. O conceito weberiano de “conversão”, que até muito recentemente explicava o complexo processo subjetivo de adesão a um novo credo, não parece mais capaz de elucidar essas rápidas idas e vindas entre religiões aparentemente tão díspares entre si: um processo interior em que a consciência religiosa não acusa, pelo menos à primeira vista, incongruências cognitivas.

### 3.8 KIPUPA MALUNGUINHO: RESISTÊNCIA E ANCESTRALIDADE NA ESFERA PÚBLICA

Aproximando-nos de nossas linhas finais, adentremos um cadinho nos enfrentamentos dos juremeiros recifenses, quanto ao fortalecimento da religiosidade e à ampliação das discussões na esfera pública, sob o prisma de que a religião é privada por ser experiência sentida e vivida pelos sujeitos, e pública, porque é uma das esferas que constitui sua realidade social. Em Pernambuco, mais propriamente no Recife, a Jurema Sagrada reivindica seu estatuto de religião e autonomia como prática religiosa legítima e sua emancipação como religiosidade interdependente da Umbanda e do Candomblé. Buscando transcendência historiográfica, procuram, por meio de ações e políticas de reparação, o fortalecimento da autoestima dos frequentadores das religiões afro-brasileiras e indígenas, lutando ante a sociedade civil por tal reconhecimento.

Procuramos inserir o leitor nos contextos para que pudesse, agora, compreender como se organizou o processo de popularização e institucionalização, cada vez maior, da Jurema na região metropolitana do Recife. Nos últimos anos, a participação ampla de vários movimentos às causas religiosas afro-ameríndias empenhou-se em levar para o espaço público a relevância histórica, religiosa, social e cultural do Quilombo Catucá, mais propriamente na figura do Mestre Malunguinho. Reivindicações essas que apontam a necessidade de redistribuição dos espaços da prática religiosa e a redefinição entre os dois grupos (africanos e ameríndios) como identidade religiosa, garantindo emancipação aos juremeiros, que salientam sua visibilidade religiosa sempre ter sido ofuscada frente ao culto dos orixás. Assim, a Jurema percorre hoje, paralelamente, a mesma trajetória que a religiosidade afrodescendente percorreu na peleja por reconhecimento na sociedade civil. Desde os anos 80, o Movimento Negro Unificado de Pernambuco se organiza no Estado e começa a demarcar os terreiros em busca da ancestralidade. Incluem em suas agendas reivindicações por políticas públicas de promoção e proteção às religiosidades negras e ameríndias. Todo o compilado foi registrado no Relatório Final da *I Conferência Nacional de Promoção e Igualdade Racial* realizada em Brasília em 2005.

A política abrange a garantia de respeito e a legitimidade social das *sacerdotisas, sacerdotes, pajés e xamãs*, por meio do direito assegurado de acesso aos espaços públicos, fóruns e participação em cerimônias ecumênicas; a proposição de uma legislação que defina e puna atos discriminatórios relativos à intolerância étnico-religiosa; políticas públicas de resgate e preservação do patrimônio cultural e material e de resguardo da religiosidade *afrodescendente e da espiritualidade indígena*; e ações que assegurem a regularização e o tombamento dos espaços ocupados pelas comunidades de terreiro, além do respeito à liberdade de expressão das *crenças de matrizes africanas, indígenas, de ciganos, muçulmanos e judeus*, garantindo a

utilização das áreas tradicionais e o uso de objetos sagrados em todo e qualquer lugar<sup>119</sup>

Foi neste contexto que um grupo formado por historiadores, mestres juremeiros e seguidores reuniu-se em 2007 no Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano, na cidade de Recife. De suas ações, resultaram o *Quilombo Cultural Malunguinho – Histórico e Divino* e a *Caminhada dos Terreiros de Pernambuco*. Envolvendo a sociedade, promoveram seminários em escolas públicas, enfatizando a religiosidade afro-brasileira e indígena e a intolerância religiosa e, desta bateria de seminários e discussões, resultou o I KIPUPA Malunguinho, tendo à frente Alexandre L’Omi L’Odò e Sandro de Jucá. Acontecimento anual realizado no mês de setembro, em terras do antigo Quilombo do Catucá na Zona da Mata pernambucana, onde hoje se localiza a cidade e Abreu e Lima, ocorreu como encerramento da *Semana Estadual de Vivência e Prática da Cultura Afro-Pernambucana* estabelecida pela Lei Malunguinho 13.298/07. Tanto a *Semana*, como o *Kipupa* são legitimação histórica e resgate à memória do líder quilombola.

É interessante observar que, enquanto o candomblé se apropria da figura histórica de Zumbi dos Palmares, por conta da influência do Movimento Negro na busca das autênticas manifestações culturais africanas, os juremeiros se apropriam de Malunguinho apresentando-o, também, como um personagem de resistência na História do Brasil. Dessa forma, tanto Zumbi como Malunguinho passam a constituir uma mediação entre religiosos e o espaço público. (RODRIGUES, 2014, p. 110)

Sendo a Jurema extensivamente perseguida entre 1920-1940 pela crença pejorativa de feitiçaria, seu culto era escondido, o que gerou preconceito até dos próprios adeptos. Assim, para mudar o cenário, os juremeiros da Região Metropolitana de Recife reivindicaram sua ancestralidade indígena. Já a *Caminhada dos Terreiros de Pernambuco* tem alcance maior, pois, além de abarcar a Jurema, agrega adeptos da Umbanda e do Candomblé em um cortejo. Surgiu a partir da discussão do projeto *Memorial Águas de Iemanjá* em 1997; no entanto, somente em 2007, a escultura da orixá foi construída demarcando o Memorial e, a partir daí, a caminhada se tornou cortejo. Com forte posicionamento político de pleitear políticas públicas para o povo negro, o cortejo se concentrou na Rua da Guia, nos arredores do marco zero, vez que o espaço possui valorosa conotação para os juremeiros, já que ali se reuniam os mestres e as mestras em vida, na conhecida rua do meretrício. Seguiu para o Pátio da Igreja do Carmo, cujas significações às comunidades de terreiro se dão por ser o local onde mataram e expuseram o corpo de Zumbi dos Palmares.

Por meio de ambas as ações, o espaço público pernambucano constitui-se na esfera religiosa, e a tradição se torna ponto de encontro entre o discurso e a ação. Ao pensarmos no espaço público tal qual é concebido pelo processo de secularização, a presença religiosa é imperativa, por ser também linguagem política e centro conflituoso de poder e resistência. Espaço esse onde a religião, como

<sup>119</sup> BRASIL, I Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial: Brasília, 2005, pg. 105-106 (grifos dos autores).

expressão subjetiva, readquire a objetividade de coesão do social, não mais como um processo de secularização em que a racionalidade instrumental traria o domínio das coisas sobre os homens ou a objetividade da “tragédia da cultura”, mas a partir de uma criatividade própria dos sujeitos modernos.

O pluralismo intelectual nos possibilita depreender que o processo de secularização carrega a religião para a arena do privado; entretanto, o *ethos* religioso é público, porque ser juremeiro é penetrar na alma da natureza e extrair forças para tratar a si e ao outro. É resgatar a ancestralidade nacional perante a discriminação e racismo alastrados no Brasil quanto as religiões afro-indígenas, porque os terreiros são fontes inesgotáveis de histórias e oralidades que perpassam décadas. São tradições enraizadas e identidades construídas e, foi nesse imbricamento religioso-popular, que D. Selma Ferreira, pernambucana arretada, filha de Xangô, formou o seu reino cultural e se tornou a Mestra Rainha do Coko de Olinda.

#### 4. NAS RODAS DE D. SELMA DO COCO: O POTENCIAL DA TRADIÇÃO, DA RESISTÊNCIA E DO LEGADO

*A gente morre, mas a cultura não morre nunca!*<sup>120</sup>

Assim como Tia Ciata, Mãe Menininha do Gantois, Mercedes Baptista entre tantas outras mulheres pretas que marcaram nossa história cultural, D. Selma do Coco será atemporal, pois sua tradição se perpetua e sua contribuição à cultura popular brasileira ecoará em Olinda toda vez que tocarem os tambores. Por lá, não um Mestre/a de coco ou coquista que não remeta à memória da rainha da cultura popular pernambucana, reconhecida mundialmente. Este capítulo é o mais importante, uma vez que mergulharemos em suas subjetividades, traçando aspectos de sua historiografia entre os anos de 1960 e 2015, quando a mestra desencarnou. Aproximaremos os leitores de seu universo vivencial como mestra do coco, compositora e artista que se dá, como vimos em capítulos anteriores, quando muda-se para Olinda, após a morte de seu marido.

Além disso, perpassaremos as relações da tradição, oralidade e legado, agora perpetuado por suas netas, idealizadoras do grupo Coco de Selma: como se deu a transmissão da cultura para os filhos, sobrinhos e netos? Como o coco se perfazia no cotidiano de Selma e em shows com cantores de MPB como Lenine, Chico César? Como o convite de Chico Science para a participação no 1º abril Rock realizado em Recife lhe possibilitou carreira internacional? Como foi para a brasileira, preta, sem educação formal, considerada analfabeta, artista popular passar meses na Europa a fazer shows e gravar discos? Como se davam os processos de “ensinagens” entre ela e seu filho Zezinho – compositor e seu produtor? Como eram as suas conexões entre mestras e mestres coquistas de Olinda, Recife e outras regiões? Por quantas andava política e socialmente o território de Selminha? São muitos aspectos de sua historiografia que pretendemos apresentar, obviamente, não cabem em linhas as suas experiências, subjetividades e convivências socioculturais. Porém, estes escritos servem apenas para fomentar o desejo de conhecer e reconhecer mais de perto Selma Ferreira da Silva, a D. Selma do Coco, mulher extraordinária, símbolo de resistência cultural afro-brasileira e guardiã de nossa cultura popular. Salve D. Selma do Coco!

---

<sup>120</sup> D. Selma em entrevista cedida ao Diário de Pernambuco dias antes de falecer.

## A Rolinha

*Eu vi um sapo correndo de lá  
A menina que chorou  
Quando olhei prá gaiola eu vi  
A minha rola que voô*

*Oi, pega, pega, pega!  
Pega, pega a minha rola  
Hei! corre, corre, corre!  
Pega, pega a minha rola  
Oi pega, pega, pega!  
Pega, pega a minha rola*

*Eu não vou na sua casa  
Prá você não ir na minha  
Que tu tem a boca grande  
Vai comê minha galinha*

Eu sou Selma do muito aqui, da Sé. Fiz muita irmão cantava vinham, achavam bom, fazendo tapioca e pessoal, agora, só assim como está, mas era bom que

Eu amanhecia o Sé vendendo chegava e eu brincando né? Aí pra perto de abrir a roda do aquelas rodas de era povo mesmo! cachaças: eu Vendia, era tome coco!<sup>122</sup>

Oi pega, pega, pega!

Pega, pega a minha rola

Oi! corre, corre, corre!

Pega, pega a minha rola

Avôa, avôa, avôa

Pega, pega a minha rola

*Eu vi um sapo correndo de lá  
A menina que chorou  
Quando olhei prá gaiola eu vi  
A minha rola que voô*

*Oi pega, pega, pega!  
Pega, pega a minha rola  
Avôa, avôa, avôa  
Pega, pega a minha rola  
Ei corre, corre, corre!<sup>121</sup>*

Coco, trabalhei porque aqui é o alto tapioca, eu e meu coco aqui, os turistas escutavam e foi uns dez anos cantando com o que não era bonito era uma bagunça, era danado!

dia aqui no alto da tapioca, o pessoal começava a cantar, eles corriam todos mim; aí pronto! Bora coco, aí fazia coco, aqueles cocão, Aí vendia aquelas vendia, eu bebia... correria e o povo e



<sup>121</sup> Composição de D. Selma e Zezinho, coco que estourou no carnaval em 2007 e concedeu à mestra o título de Rainha do Coco olindense.

<sup>122</sup> Entrevista cedida ao documentário **Caminhos do Coco**

Fig. 27 - Frame de vídeo. Matéria de O Diário do Nordeste.<sup>123</sup>

Ao nos dedicarmos entrecruzar a história de D. Selma, percebemos quão dificultosa é a compreensão do lugar do popular na sociedade brasileira, cujos entres estão abarrotados de discriminações, marginalizações, estereótipias, senso comum dentre tantas outras. Assim, ao depararmos-nos com a longevidade de Selma Ferreira, coube, a nós, não só mergulhar em seu mundo artístico, como também em contextos históricos de sua territorialidade, porque uma coisa justifica a outra. A fim de pontuar o leitor nesses “entres”, vamos lembrar aqui que a mestra nasceu em Vitória de Santo Antão em 1929, onde viveu até 1939, mudando-se para o Bairro da Mustardinha, em Recife, aos 10 anos. Em Mustardinha casou-se ao 15, teve 14 filhos vingando somente 01, o Zezinho. Aos 30 enviúva e perde o marido em um acidente, portanto resolve ir para Olinda por volta de 1955, para ser tapioqueira e é daí que tudo começa!

Acompanhar a história de D. Selma por vídeos e entrevistas foi de uma intensidade indescritível! A cada achado audiovisual e impresso, nos era revelado algo novo. Mulher de singularidade e espontaneidade inigualáveis! D. Selma é enviada, representante de nossa ancestralidade africana. Desses seres humanos especiais que não se submetem ou se confortam com o que lhes impõe. Não foi o coco que fez D. Selma, foi ela é que fez o coco, por valorização à sua cultura e tradição. Assim, não há quem não diga em todos os relatos com os quais tivemos contato que não se refira à sua alegria, energia, vivacidade e braveza... Sempre muito livre e autêntica, à leitura de passagens de suas memórias, rimos muito, nos emocionamos e passamos a sentir por ela e pelos seus que tivemos a oportunidade de estreitar laços, enorme carinho.

Vamos transcrever, nesse espaço, a narrativa de uma peripécia sua contada por Viola, em uma entrevista do Grupo Coco de Selma para a Rádio Brasil Atual no Programa a Hora do Rango<sup>124</sup> em 2018, quando viajou aos Estados Unidos para uma turnê, para exemplificar aos leitores o que acabamos de argumentar:

**Viola<sup>125</sup>:** Meu nome é Viola, sou de Pernambuco, lá de Olinda. Tive uma honra de conviver com Dona Selma [...]; a gente, músico, toca em vários grupos... O Rinaldo, o Bolinho, famoso Bolinho, a gente é convidado para tocar em

---

<sup>123</sup> Fonte: Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HH9ofA6Qxdg&list=PLDluqyFL-Qfy-HqBlhW8z6b6sWTt3uTyI&index=5>> Acesso em: 10 de dezembro de 2022.

<sup>124</sup> Exibido no Programa *Hora do Rango* | **COCODESELMA** |. Rádio Brasil Atual. Participação dos integrantes do Grupo em 05 de julho de 2018. Ao vivo. 1”57”. Disponível em: <<https://www.facebook.com/radiobrasilatual/videos/1914623598583172/>>

<sup>125</sup> Viola é um músico-percussionista que além de tocar com D. Selma em diversos shows, também participa com outros mestres e mestra do coco de Olinda, além de fazer parte do Grupo Coco de Selma



vários grupos, eu já toquei com Naná Vasconcelos, com Alceu... Aí, numa primeira viagem com Selma para Nova York, ela me chamou num canto e disse assim: — Aí, seu corno, nem Naná Vasconcelos e nem Alceu Valença te levaram para fora do país.

**Locutor:** Já deu uma enquadrada no Viola!

**Viola:** Aí eu: — Oh, Dona Selma, muito obrigada, tô muito feliz! Quando chegou em Nova York, todos com muito cuidado com ela... Aí, quando acabava um coco eu dizia para ela:— Dona Selma, thank you! Thank you! Thank you!

Aí ela olhou para mim e disse: — Que é isso, que lábia é essa?

Eu disse: — É muito obrigado em inglês e ela respondeu:

— E eu sei falar ‘ingreis’, menino?!Aí ela calada ficou, terminou a segunda música e gritou:

— “Shenk”!

O cara correu de lá e disse: — Qual o problema?

Eu respondi:— Que problema?! Ela tá dando muito obrigada, meu filho!

Ela era muito engraçada. [...].

Trafegar entre as vivências de um ou uma artista popular, é ter clareza, sobretudo, que o ato de escrever sobre nós envolve subjetividade, lembranças e reminiscências situadas na memória do outro. Logo, todos aqueles que intencionam, como nós, pesquisar traços de uma manifestação popular de um brincante, de mestres/mestras ou como se perpassa a ensinagem de uma tradução cultural, devemos ter clareza de que somos incapazes de captar o todo.

Desse modo, é pretensão e pedantismo daqueles que se julgam capazes de compreender por completo uma tradição e a ancestralidade do legado, se daquela comunidade não faz parte. Talvez aí incorra o problema, porque aqueles que as descrevem geralmente não fazem parte da ambiência, o que pode tornar rasa a descrição perceptiva que faz do outro sobre seu espaço de trabalho, cultural, religioso e social. Além disso, é necessário que se devolva aos envolvidos o resultado de uma pesquisa com a qual contribuíram abrindo as suas portas e doando memórias, esta, inclusive, é uma real crítica dos artistas populares com os quais tivemos a oportunidade de conversar.

Partindo dessa premissa, são indagações que nos fizeram perceber a responsabilidade que temos em pedir licença e atravessar memórias individuais e coletivas de Selma do Coco, como salienta Ecléa Bosi em *O tempo vivo na memória* (2003).

Do outro lado, existem Ideias do que seja cultura na cabeça de seus próprios viventes; Ideias que podem alcançar expressão, que podem chegar até nós, ou que podemos buscar no seu meio de origem.

Várias são as fontes, vários são os depoimentos, várias as testemunhas: os próprios sujeitos-viventes, os quadros estatísticos, descrições de observadores teorizadores...

e os depoimentos privilegiados dos observadores-participantes que, por motivo de fé religiosa ou política, assumiram a condição de observados.

A expressão “observador participante” pode dar origem a interpretações Apressadas.

Não basta a simpatia (sentimento fácil) pelo objeto da pesquisa, é preciso que nasça uma compreensão sedimentada no trabalho comum na convivência, nas condições de vida muito semelhantes. (BOSI, 2003, 152-153)

Concordamos com Bosi sob a perspectiva de que temos a responsabilidade de interpretar e apresentar, de alguma conclusão aos pesquisados, haja vista que o pesquisador é agente ativo da história. Logo, temos por compromisso social e político, saber ouvir e descrever a singularidade do outro, ainda mais quando nós voltamos às manifestações populares, as quais são a expressão do ordinário e de cosmopercepções imbuídas na ancestralidade, na tradição e transmissão oral, muito distintas das referências eurocêntricas de mundo.

Nesse contexto, o poder da tradição oral se constitui como identidade e resistência que estão intimamente interligados à memória coletiva, assim como a cultura é a vivência concreta do sujeito e se perfaz no mover cotidiano. Logo, há um corpo que media esse fazer e uma memória incorporada, cujo trecho da entrevista cedida por D. Selma à TV Globo local em 1998, nos exemplifica bem.

**Apresentadora:** Para ter o registro da arte do coco que ela domina como ninguém, Dona Selma atravessa o Atlântico e grava na Alemanha, o seu primeiro CD em estúdio. Agora ela está pronta para divulgar pelo mundo afora o coco de roda. A gente tem o prazer de conversar com Selma Ferreira da Silva, a tiradeira de coco que está conseguindo manter viva essa parte da cultura popular de Pernambuco. “Dona Selma, boa tarde! É um prazer muito grande ter a senhora aqui! Gostaria de te parabenizar em nome da equipe pessoalmente, o fato de a senhora conseguir se manter aí, na linha de frente na resistência e não só manter [...], mas sim ter atravessado por ela. E tudo isso começou onde?”

**D. Selma do Coco:** Começou na minha casa mesmo, no meu quintal. Aí começava brincando, né? Um bocado de gente! Aí no dia de domingo as pessoas diziam: — vamos tomar cerveja, aí começava a beber e a cantar; aí um cantava pagode, outro cantava samba mesmo e eu dizia: — Eu vou cantar é coco, que é o bom! Aí começava a cantar o coco, nisso foi crescendo e crescendo mesmo, e agora está nessa de anda, anda pelo mundo de meu Deus!

**Apresentadora:** Agora, essa cantoria começou ainda lá naquela cidade Vitória de Santo Antão, onde a senhora nasceu?

**D. Selma do Coco:** Sim, tudo começou lá, porque quem cantava era meu pai, minha mãe, meus avós e eu sempre acompanhava. Parece que eu já tinha que ser, pois as coisas quando tem que ser é, né? E então eu os acompanhava e achava aquilo tudo muito bonito e muito importante! Eu era pequena ainda, tinha mais ou menos dez anos, então era coisa que eu poderia nem ligar pra isso ainda, mas eu me interessava muito.

**Apresentadora:** É, existem algumas coisas que parece que elas vem injetadas no sangue da gente e não tem como fugir. E depois como é que foi? Depois que a senhora mudou de lá de Vitória de Santo Antão? Desde que a senhora saiu de lá veio pra Olinda?

**D. Selma do Coco:** Vim para Mustardinha.

**Apresentadora:** Para Mustardinha? Por sinal está aqui a história de Mustardinha! A gente pode começar já, com a Minha História, que é a música oito deste CD? Dá uma palinha pra gente, Dona Selma, da oito?

Dona Selma canta um trecho da música.

**Apresentadora:** E essa marca registrada o “Rá-rá, de onde é que veio, como é que apareceu?

**D. Selma do Coco:** De mim mesma.

**Apresentadora:** E assim, é usado para quê? Para dar uma quebrada?

**D. Selma do Coco:** Sim, é para dar uma quebrada e uma descansada na garganta, porque enquanto eu estou fazendo o “Rá-rá” eu não estou cantando, então para não parar de tudo, fico fazendo “Rá-rá IÊÊÊHH..”, aí vai aliviando a garganta.

**Apresentadora:** Saímos de Mustardinha... Fomos para Olinda e depois, ficou viúva?

**D. Selma do Coco:** Aí fui morar em Olinda. Olinda é lugar do turismo, lugar do movimento e tudo e eu fiquei.

**Apresentadora:** A senhora diz um lugar de valorização, eu acho!

**D. Selma do Coco:** Valorização, justamente! Aí eu ficava ali, no mercado de São José, na Eufrázio Barbosa, na Ribeira, no Alto da Sé... Aí fiquei naquela, né? A turma foi achando bom e achando bonito, e eu no coco meio doida, sem querer parar mesmo.

**Apresentadora:** Dona Selma eu trouxe para cá, foi um artigo que se foi divulgado no jornal do comércio do dia 26 de novembro de 1997, é um artigo redigido pelo vereador Marcelo Santa Cruz, que por sinal escreve muito bem, e um dos trechos diz assim:

**Apresentadora:** Viúva aos 37 anos, Dona Selma tem sido o exemplo da mulher batalhadora, com a morte do marido teve que se virar para garantir o sustento de sua família recebe um salário-mínimo de pensão deixada pelo marido, vive com três dos nove netos numa pequena casa, cujo o telhado corre riscos de desabar, mal consegue desenhar o nome, passa necessidades e sabe o que é fome, mas não tem mágoas da vida, quando a gente nasce na pobreza se acostuma com o sofrimento "dito por Dona Selma".

**Apresentadora:** O que mudou dessa realidade que foi escrita à apenas dois meses?

**D. Selma do Coco:** Olha, o que mudou foi porque o pessoal anda se interessando muito, me convidando para fazer shows... Nesses shows o meu cachê não estava certo ainda como é para ser, mas o pouco com Deus é muito, então é por isso que eu estou levando devagarinho as coisas.

[...].

#### 4.1 OS “ENTRES” VIVENCIAIS DE SELMA FERREIRA: RECIFE 1940-1960

Conforme notamos pelas palavras do vereador, a vida de Selma Ferreira, assim como a maioria dos pretos e mestiços sem letramento, principalmente no nordeste brasileiro não era nada fácil. Ao considerarmos que ela se muda para o Bairro da Mustardinha, na periferia de Recife, entre os anos de 1940, e lá permanece até meados dos anos de 1960, bateu-nos a curiosidade em compreender por quantas andavam as questões políticas, sociais e culturais da época, obviamente, não nos cabe aqui abarcar o assunto em profundidade, mas buscar compreender o contexto no qual vivia a artista. Conforme perpassamos no segundo capítulo, vimos que até os anos de 1945, a interventoria de Agamenon Magalhães visou reformas no perfil urbano do Recife. Em seu projeto de reestruturação a miséria e a pobreza deveriam ser camufladas<sup>126</sup>, pois a capital precisaria ganhar status de um centro urbano higienizado, assim como promoveu diversas obras a fim de favorecer o crescimento das indústrias e dos transportes, principalmente as que conectavam a capital ao interior do Estado.

Discutia-se nos meios acadêmicos de Recife de demais capitais brasileiras o que fazer para melhorar a estrutura urbana, fazendo dela mais que um reflexo da ordem promovida pelo novo regime, mas também colaboradora para a manutenção da mesma. Havia um vírus a ser combatido, [...] e ele estava localizado justamente naquela moradia do pobre. Cortiço, favela e mocambo estão ligados por um interesse ávido a elas destinado por parte da engenharia, do urbanismo, da política de cunho higienista, vendo essas formas de se viver como representação da corrupção humana a partir do lugar em que se vive (MORAIS, 2013, p. 7).

<sup>126</sup> Conforme vimos no capítulo II, quanto aos mocambos.

Fig. 28 (esq.) – Mocambo alocado no centro do Recife por volta da década de 1920. Foto: autoria desconhecida.

Fig. 29 (dir.) – Mocambos na Ladeira do Boi, localizado no Alto José Bonifácio, Recife, década de 1940.

Foto: Alexandre Berzin.



Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ)

Fig. 30 - Foliões brincando ao som do frevo durante o carnaval do Recife na década de 1940.

Foto:

Alexandre Berzin.



Fonte: Acervo Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ).

Assim como em outras capitais, Recife se fez de contrastes. Nesta extraordinária fotografia de Berzin, podemos observar a falta de calçamento na rua e arquitetura idêntica das casas, possivelmente, uma das Vilas do Governo de Agamenon Magalhães. A queda da produção açucareira ocasionou intensa migração da zona rural para o centro urbano. Além disso, o interventor via-se preocupado em combater o aumento desenfreado de pessoas atreladas ao Partido Comunista em comunidades populares, o que o levou a iniciar uma Cruzada Social Contra o Mocambo, para tanto, com a iniciativa privada cria a Liga contra o Mocambo, conforme podemos observar na Revista de Arquitetura e Urbanismo de 1943<sup>127</sup>, um artigo apresentado sobre a Cruzada Social contra o Mocambo no Recife – dois anos de política social.

Dados da Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo da Prefeitura de Recife, obtidos pelo engenheiro José Estelita, representante do Estado de Pernambuco no 1º Congresso Brasileiro de Urbanismo — N. da R.

45 Mil Mocambos e 30 Mil Casas de Alvenaria

Quarenta e cinco mil mocambos se alinhavam em torno do Recife, misturados como os seus trinta mil prédios de alvenaria. Nesta parada de habitação, o mocambo não era bem uma unidade, um soldado como os outros, era uma fração de lama, era a ralé apenas tolerada, que em outros tempos acompanhava os exércitos juntos aos órgãos de avitualhamento, para o saque e para o crime. Algumas vozes surgiram, às vezes, compadecidas; outras lembravam a construção de uma “cortina de boas casas, junto às principais avenidas e estradas, para tirar aos olhos dos estrangeiros, o mau efeito...

[...]

#### **Facilidade Com Que Se Construía o Mocambo**

“A facilidade com que se construíam mocambos no Recife ia fixando aos seus arredores homens sem profissão, egressos dos campos. E falava-se antes, por um despropósito, neste país onde quase tudo ainda está por fazer, em problema dos “sem trabalho...”

A localização dos trabalhadores rurais e a criação de colonias agrícolas no interior, restituirá ao Recife o equilíbrio de uma população classificada. Todos sabem, hoje o perigo da colonização de alienígenas, para se lançarem como proveito numa outra direção; a do aproveitamento do braço nacional, amparando-o, melhorando-o, elevando-o.

[...] (ARQUITETURA E URBANISMO, 1943, p. 33)

Agamenon contava neste período com o fiel escudeiro, Novais Filho, prefeito de Recife entre os anos de 1937-1945, causando espanto na imprensa da época que o apelidou de “matuto”, porém, a sua boa relação com os senhores de engenho, fortalecia a sua administração e estava em consonância com o governo estadonovista que pretendia incorporar ao poder personagens políticas deixados de lado no governo anterior, entre eles os produtos e fornecedores de cana. “Novais Filho

<sup>127</sup> Acervo UFMG. Revista de Arquitetura e Urbanismo, 1943. **ARQUITETURA E URBANISMO – JANEIRO A DEZEMBRO DE 1941**. Disponível em <[http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/acervo\\_revistas/acervo/24.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/acervo_revistas/acervo/24.pdf)>



realizou mudanças na cidade, principalmente as de cunho paisagístico, pavimentou ruas, revitalizou e criou praças públicas. As transformações, que a cidade vivenciou, nessas duas décadas foram de suma importância para a construção de um Recife cultural” (SANTOS, 2022, p. 66)<sup>128</sup>, ao mesmo tempo em que reforçou em muito a luta pela retirada à força dos mocambos com o objetivo de transferir as classes populares para os subúrbios.



Fig. 31 – Mocambos do Recife na década de 1940. Recife – PE.

Fonte: Acervo UFMG. Revista de Arquitetura e Urbanismo, 1943. **ARQUITETURA E URBANISMO – JANEIRO A DEZEMBRO DE 1941**. Disponível em [http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/acervo\\_revistas/acervo/24.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/acervo_revistas/acervo/24.pdf)

<sup>128</sup> SANTOS, Rosana Maria dos. **LER É PODER: a criação das bibliotecas populares na cidade do Recife nas décadas de 1940-1960**. Revista Espacialidades [online]. 2022.1, v. 18, n. 1, ISSN 1984-817XX. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/espacialidades/article/view/26135>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

À continuidade da entrevista de Selma Ferreira, notamos que as dificuldades das classes populares eram demasiadas. Obviamente que as condições precárias inferiam na natalidade, saúde e alimentação. No entanto, ao ler as entrelinhas compreendemos que, mais que modificar a vida dos mocambeiros, a intencionalidade esbarra, sobretudo, em um processo de higienização e inviabilização das populações de baixa renda. Intuímos que, como a artista refere-se em várias entrevistas que conseguiu comprar a casa em Olinda, no Bairro de Guadalupe, após a morte do marido com a pensão que recebeu, Selma morava em condições precárias, mesmo depois de já ter gravado seus discos na Alemanha e ter se apresentado em vários lugares.

**Entrevistadora:** O que a senhora pode dizer para a gente sobre esse clip Dona Selma? Quem é que faz parte desse conjunto aí, são todos da família?

**Selma Ferreira:** Sim, são todos da família, é neta, neto, filho e sobrinhos.

**Entrevistadora:** Quantos filhos a senhora teve?

**Selma Ferreira:** Eu tive quatorze filhos, mas só tenho um vivo, que está ali sentado.

**Entrevistadora:** É mesmo?

**Selma Ferreira:** Sorte a minha, porque muitos filhos hoje em dia está dando muita dor de cabeça! Um só é melhor, a gente sofre menos, pois um só é mais tranquilo pra gente conseguir segurar ele.

**Entrevistadora:** Agora um negócio que me chamou a atenção, apenas um sobreviveu, o que, era necessidade?

**Selma Ferreira:** Ali era, susto as vezes que tinha, e outros eram vários problemas.

**Entrevistadora:** Mas vamos então agora falar de coisas alegres, e ele é um filho que lhe dá alegria até por que ele parece que ele hoje, aliás, parece não, ele é o filho que faz suas produções ele que fica a frente, agora fomos parar longe daqui, e nós temos aqui uma, que seguramente esse é o maior sucesso, né? Talvez por ser picante, e é a música que lhe projetou, não é?

**Selma Ferreira:** Sim, essa foi a música que me colocou pra frente e abaixo de Deus.

**Entrevistadora:** E a que foi para Berlin também?

**Selma Ferreira:** Sim, com ela fui para Berlin, Suíça, Paris, fui para todo canto.

**Entrevistadora:** Quantos discos foram gravados Dona Selma até agora? Eu digo, além desse aqui, também foram feitas mil cópias, né? Das quais quinhentas ficaram lá em Berlin?

**Selma Ferreira:** Sim, lá ficaram quinhentas e eu trouxe quinhentas, desde aqui.

**Entrevistadora:** E este outro aqui?

**Selma Ferreira:** Este outro vieram mil discos.

**Entrevistadora:** Certo, então veio mil cópias, já prontas de lá?

**Selma Ferreira:** Sim, isso mesmo.

**Entrevistadora:** Já foram todas comercializadas, ou não?

**Selma Ferreira:** Já estão sim, estão todos nas lojas, já em todas as lojas de discos.

**Entrevistadora:** A que coisa boa!

**Selma Ferreira:** Estão em todas as Lojas de Recife, Olinda, Peixinhos.

**Entrevistadora:** Muito bom!

[...]

**Entrevistadora:** Mas então nos conte Dona Selma, e as composições, como é que elas são feitas?

**Selma Ferreira:** As composições eu faço, meu filho faz junto comigo, a gente fica assim em um canto pensando, olha aí mãe, é assim, vamos fazer assim, eu digo assim está errado, fazer assim, e nisso quando a gente menos vê a

música está pronta. Aí tem duas que eu fiz na Alemanha mesmo.

**Entrevistadora:** Ah, é? E quais são?

**Entrevistadora:** Essa da Minha História, essa eu fiz lá mesmo, em Berlim. A outra foi, Coco para Berlim, essas foram as duas músicas que escrevi lá, [Dona Selma canta um trecho da música].

**Entrevistadora:** Já deu para consertar o telhado?

**Selma Ferreira:** Que nada menina, ainda estou lutando para isso...

Esse trecho do diálogo é relevante para pensarmos que, se em 1998, a coquista, mesmo tendo um currículo cultural invejável, percorrendo palcos, atravessando oceanos, apresentava um quadro de dificuldades financeiras, há também uma discrepância entre a valorização de artistas da MPB, sertanejos entre outros e o artista popular. Ainda hoje, a situação dos mestres e mestras olindenses não é diferente, muitos, assim como D. Selma, levaram o coco praieiro pernambucano e a cultura popular brasileira a diversas partes do mundo e que ainda sobrevivem em estado de extrema pobreza e abandono. Conforme pudemos comprovar nas pesquisas de campos nos anos de 2020 e 2022. Outra questão a considerar é que são em maioria pretos ou pardos com pouca ou nenhuma instrução formal. Logo, é preciso atentar sobre o que nos apontam autores como Bosi (1992). Além do filho, Selma Ferreira incumbiu-se de criar os irmãos e sobrinhos, mas tinha o marido que mantinha, minimamente, as despesas da casa como caminhoneiro, conforme nos relatou seu sobrinho/filho Nerinho, músico olindense, com o qual tivemos o prazer de conversar, sentados em frente à Igreja do Amparo em junho de 2022.

**Pesquisadora:** Vim no Amparo, na Igreja do Amparo e a gente veio falar um pouco de dona Selma, o senhor pode se apresentar, por favor?

**Sobrinho:** Marinho Santos, muito prazer, eu realmente não sou filho dela, mas ela me criou. Eu sou sobrinho dela. Ela me criou porque a minha mãe me entregou para ela pequeno, mas a gente começou esse Coco aqui mesmo no Guadalupe, fazendo uma brincadeira na porta de casa, aí surgiu essa história.

**Pesquisadora:** E você morou com ela lá em Mustardinha? Veio de lá para cá com ela?

**Sobrinho:** Eu vim de lá para cá com ela.

**Pesquisadora:** Ela morou... ela veio de Vitória, né, de Santo Antônio...

**Sobrinho:** Veio de Vitória, casou-se aqui, ficou morando ali na Mustardinha, aí depois quando faleceu o marido foi que ela veio para cá... para essa casa aqui no Guadalupe. Aí ela ficou aí.

**Pesquisadora:** E aí o Coco já atravessava a vida de vocês? Desde criança, assim? Ou começou a tradição quando vocês vieram para cá?

**Sobrinho:** Não, começou lá em Vitória, ela já cantava lá em Vitória. Com os pais, né? Ela dizia que isso vinha dos pais, já tinha esse negócio do Coco lá. Daí ela levantou de novo.

**Pesquisadora:** E para vocês, assim, crianças? Iam para a roda também?

**Sobrinho:** É... quer dizer, naquela época a gente não gostava muito, não. Depois a gente viu que era uma coisa legal. Começou, né? Vai se acostumando.

**Pesquisadora:** E aí eu também soube que a dona Selma também era juremeira?

**Sobrinho:** Era, era sim.

**Pesquisadora:** E esse envolvimento do Coco tem a ver com a religiosidade dela ou não?

**Sobrinho:** Eu creio que não. Foi mais uma forma assim de sobrevivência. Você sabe como era naquela época, ela passou uma fase e aí o Coco dava um dinheirinho, um trocadinho, né?



**Pesquisadora:** E ela com muitos para cuidar, né? [...].

**Sobrinho:** Parece que eram oito irmãos, mais o filho dela própria, e aí deu essa quantidade de gente. E, batalhando, ela criou essa gente toda. [...].

Assim, podemos depreender das pesquisas em periódicos, estudos acadêmicos e narrativas orais dos sujeitos envolvidos com D. Selma, de que o que se “vendia” em propagandas como modelo de urbanização, industrialização e bem-estar social pelo governo estadonovista, que não foi tão favorável às classes populares, visto que, politicamente, em regimes como esses, mostra-se a coroa e se esconde a cara, ainda mais em uma nação que passava da ruralização à expansão industrial, cujas elites acreditavam que era preciso esconder a pobreza para atrair investimentos, limpando os grandes centros e expulsando pretos, pardos e brancos pobres para encostas e morros, foi assim no Rio de Janeiro constituindo as favelas e em Recife os mocambos. Em seu artigo *O Urbanismo e seu outro: raça, cultura e cidade no Brasil (1920-1945)*<sup>129</sup>, José Tavares Correia de Lira ressalta que,

“nos mocambos recifenses, a comparação com os aldeamentos africanos chegaria a propor hipóteses em antropologia física: os pés dos habitantes da Ilha do Leite no Recife eram deformados. Não apenas em razão da insalubridade, amontoamento e promiscuidade em que viviam, pela vadiagem e indisciplina, mas também por serem ‘arraial de pretos’ e constantemente evocarem a fisionomia das primitivas cidades negras, deveriam ser sistematicamente erradicadas, construindo-se em seu lugar cidades-jardins, submetidos a um plano higiênico e econômico.” (LIRA, 1999, p. 63)

Desse modo, outras formas de cerceamento, perseguição e invisibilidade das classes populares como o Censo Demográfico no Brasil iniciado, em 1872, na época do Império “chamado de “Recenseamento da População do Império do Brasil”. Os censos seguintes foram feitos em 1890, 1900 e 1920”<sup>130</sup>. Porém, neste trabalho, nos interessam os recenseamentos ocorridos entre os anos de 1940 e 1950, durante a interventoria de Agamenon Magalhães no Recife, uma vez que são dados históricos que entrecruzam períodos vivenciais de Selma Ferreira, bem como aportam outros olhares quanto às culturas afro-brasileiras, bem como culturas populares nordestinas da quais os cocos fazem parte.

Realizado em 1940, sob a responsabilidade do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) houve forte apelo comercial e investimento em propagandas de rádio e televisão para a participação da população em 1º de setembro, intitulado como Dia do Recenseamento, inclusive,

---

LIRA, J. T. C. de *O Urbanismo e seu outro: raça, cultura e cidade no Brasil (1920-1945)*. REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS URBANOS E REGIONAIS, Nº 01, 1999, p. 46-86. Disponível em:

<https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/26/14>

Ver matéria: Jornal O GLOBO. **O Brasil e o IBGE através dos censos - História dos censos se mistura com a do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Por Lucianne Carneiro. Maio/2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/o-brasil-o-ibge-atraves-dos-censos-19367495#ixzz7qg6tRse0>>

podemos notar pela letra do samba-choro de Assis Valente, um cronista do cotidiano interpretado por Carmem Miranda, símbolo de brasilidade do governo estadonovista, uma crítica quanto as suas finalidades políticas.

Em 1940

Lá no morro começaram o recenseamento

E o agente recenseador

Esmiuçou a minha vida

Que foi um horror

E quando viu a minha mão sem aliança

Encarou para a criança

Que no chão dormia

E perguntou se meu moreno era decente

Se era do batente ou se era da folia

Obediente como a tudo que é da lei

Fiquei logo sossegada e falei então:

O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro,

É o que sai com a bandeira do seu batalhão!

A nossa casa não tem nada de grandeza

Nós vivemos na fartura sem dever tostão

Tem um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim

um reco-reco, uma cuíca e um violão

Fiquei pensando e comecei a descrever

Tudo, tudo de valor

Que meu Brasil me deu

Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo

Um pano verde e amarelo

Tudo isso é meu!

Tem feriado que pra mim vale fortuna

A Retirada da Laguna vale um cabedal!

Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia

Um conjunto de harmonia que não tem rival

Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia

Um conjunto de harmonia que não tem rival

Há quem ressalte que o compositor dera à letra o toque do samba-exaltação da época, conforme vimos no capítulo II, outros alegam que, por ser Assis Valente um nacionalista, a composição seria uma sua manifestação patriótica. No entanto, à análise dos diálogos entre a D. de

casa ao receber o recenseador, critica não só as intencionalidades do censo como também sua miserável condição de vida identificável em dois trechos<sup>131</sup>: A nossa casa não tem nada de grandeza. Nós vivemos na fartura sem dever tostão. Tem um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim um reco-reco, uma cuíca e um violão e neste: Fiquei pensando e comecei a descrever tudo, tudo de valor. Que meu Brasil me deu: um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo, um pano verde e amarelo. Tudo isso é meu!

Assim, o Recenseamento de 1940, a partir de questionários respondidos pela população, pretende abarcar dados sobre natalidade (número de filhos nascidos ou mortos), religiões diferentes do catolicismo, grau de instrução e a origem dos migrantes e imigrantes, mas qual era de fato o sentido do censo? Dúvidas sobre a finalidade do conhecimento estatístico são endêmicas, dados que os censos sempre foram bloco de construção da governança e sempre promoveram conflitos entre o papel de descrição dos dados e as considerações e interpretações dos que são recenseados, sobretudo quando estes são moradores de morros e periferias, haja vista que, mesmo ao final do século XIX, sua razão de existir sempre foi o propósito maior de ordem, progresso e civilidade.

Fig. 32 - Cartaz divulga o Censo de 1940 - Divulgação/IBGE.



Fonte: Disponível em: <[https://ogimg.infoglobo.com.br/economia/19369013-7d6-f41/FT1086A/420/Censo1940\\_cartaz.jpg](https://ogimg.infoglobo.com.br/economia/19369013-7d6-f41/FT1086A/420/Censo1940_cartaz.jpg)>

Para situar a nossa análise crítica quanto ao Censo e a territorialidade de Selma Ferreira, entrecruzamos dois contextos de informalidade social, o Rio de Janeiro e o Recife, considerando que de 1890 – 1950. O Rio de Janeiro, com suas favelas, e o Recife com seus mocambos foram

<sup>131</sup> Em nossas interpretações, depreendemos então que, além do samba e da majestosa natureza, nada mais lhe garantia o país como reparações sociais, saúde, educação e cultura.

duas cidades que se preocuparam com o problema urbano da informalidade pelas moradias não regulamentadas e escasso acesso aos serviços públicos. No RJ, em 1901, a foi a primeira vez que um bairro foi noticiado como favela. Em Recife, em 1810, um comerciante francês de algodão e sua visão racista, considerada no contexto atual escreveu sobre as cambonas em que viviam os mulatos e pretos livres: “Pessoas miseravelmente pobres que viviam em preguiça descuidada, sobrevivendo de caranguejo de lama”. Tanto no RJ quanto no Recife, cidades formais e informais se desenvolviam juntas com a desnaturalização que colocou a informalidade em contraste com o ideal de progresso urbano.

Vale ressaltar que os membros da burguesia não viam com bons olhos a atração dos turistas e eram mais atraídos culturalmente pelas favelas e mocambos que pelas fábricas, avenidas, postos, praças ou até mesmo casas de ópera. Fato curioso é que em 1906, a abertura do censo municipal carioca contou com um belo ensaio fotográfico a fim de tentar silenciar a informalidade residencial existente. Já em Recife, onde a maioria das casas eram mocambos e a maior parte de seus moradores afrodescendentes, um alardeado guia de 1900, traçou um passeio figurativo de bonde por uma paisagem urbana monumental, embranquecida e higienizada, podendo se dizer, facilmente, que se tratava de uma capital europeia.

Fig. 33 - Vista parcial do bairro da Boa Vista. 13 x 18 cm. P&B. Recife, Pernambuco, Brasil, 1900. Foto: Manoel Tondella.



*Fonte:* Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6910>

O 1º Censo Municipal de Recife ocorreu em 1913 e priorizou o levantamento tijolo, adobe e

mucambos. Dez anos mais tarde, o segundo concentrou-se quase que inteiramente na habitação, contabilizando 19.000 residências e mais de 20.000 mocambos; o que causou indignação entre os engenheiros e funcionários de saúde que denunciaram a infestação do mocambo como um sinal de primitividade; verdadeiro perigo para as cidades e às famílias.

A partir de 1930, o governo de Vargas supervisionou o mais audacioso processo de reformas jurídica e institucional de nossa História. A questão urbana era central na política populista e nas de desenvolvimento industrial. Logo, a proposta do governo às favelas e mocambos foi um teste crítico de sua determinação em remediar a questão social brasileira. Antes disso, os centros urbanos tratavam a informalidade como um problema puramente material, mudando a partir de 1938 com o Censo do Mocambo, realizado em Recife.

A partir de então, passou-se também a analisar aspectos econômicos, sociológicos e familiares dos moradores informais, analisando as unidades domésticas autônomas – famílias-mocambo – retratando os mocambeiros como vítimas de questões socioeconômicas nas quais não tinham o menor controle; situação que possibilitou que os mocambeiros fossem alvos da engenharia social paternalista. Já no Rio de Janeiro, onde a maioria dos moradores eram identificados como brancos, os analistas também retratavam as favelas como produto direto de uma formação racial e cultural defeituosa.

Em 1939, Recife tornou-se a primeira cidade brasileira a realizar uma campanha de erradicação total da moradia informal. A Liga Social Contra o Mocambo destruiu mais de 14.000 (quatorze mil) mocambos, mas construiu apenas 1.397 (trezentos e noventa e sete mil) casas populares. Com a Liga, os mocambos foram conceituados como unidades desprovidas de comunidade e solidariedade, facilitando um modo de governança que reforçava os relatos desiguais, diretos e paternalistas de poder. Há de se considerar que houve um movimento desenfreado de aterros, com implicações que persistem até hoje, já que os mangues, córregos e os bolsões d'água são necessários para o equilíbrio ambiental.

### **O ATERRO DOS TERRENOS ALAGADIÇOS**

O defeito capital do mocambo, não era o seu principal material de construção, a palha; era a lama que o circundava, a vasa que o retinha, não como habitação, mas com um foco de contaminação de todas as doenças e de abjeção social.

Urgia, não só em favor dos que viviam mergulhados na lama, mas em proveito de toda a cidade, aterrar os alagadiços. Com o recurso do próprio Estado, até agora, aterrados 72.400m<sup>2</sup>, de área alagada, em Santo Amaro, Cabanga e Pina.

Fig. 34 – Trecho de Mocambos e mapeamento dos serviços de canais e aterros do Recife.



Fonte: Acervo UFMG. Revista de Arquitetura e Urbanismo, 1943. **ARQUITETURA E URBANISMO – JANEIRO A DEZEMBRO DE 1941**. Disponível em [http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/acervo\\_revistas/acervo/24.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/acervo_revistas/acervo/24.pdf)

Outros pontos que nos chamaram a atenção ao contato com este relatório, foi a divisão e a organização das classes populares em vilas de operários, já que muitas fábricas e engenhos passaram a desenvolver parcerias entre políticas públicas e a iniciativa privada. Contudo, o que nos encucou foi o fato de subdividirem as vilas de acordo com os empregos informais prestados pelas classes populares às elites, tais como Vila das Costureiras, das Lavadeiras, das Cozinheiras e assim por diante, mas, ao que gostaríamos de chamar a atenção é pela diferença e estrutura das casas das vilas dos trabalhadores do transporte, hipódromo e outras, deixando claro que havia diferentes níveis sociais dentro da própria classe trabalhadora. Talvez essa suposição errada seja nossa, mas, pelos registros iconográficos abaixo, o leitor pode tirar as suas conclusões.

Vejamos agora alguns exemplos de vilas de profissionais de serviços públicos e iniciativas privadas.



Fig. 35 – Vila das Lavadeiras e Vila das Costureiras.

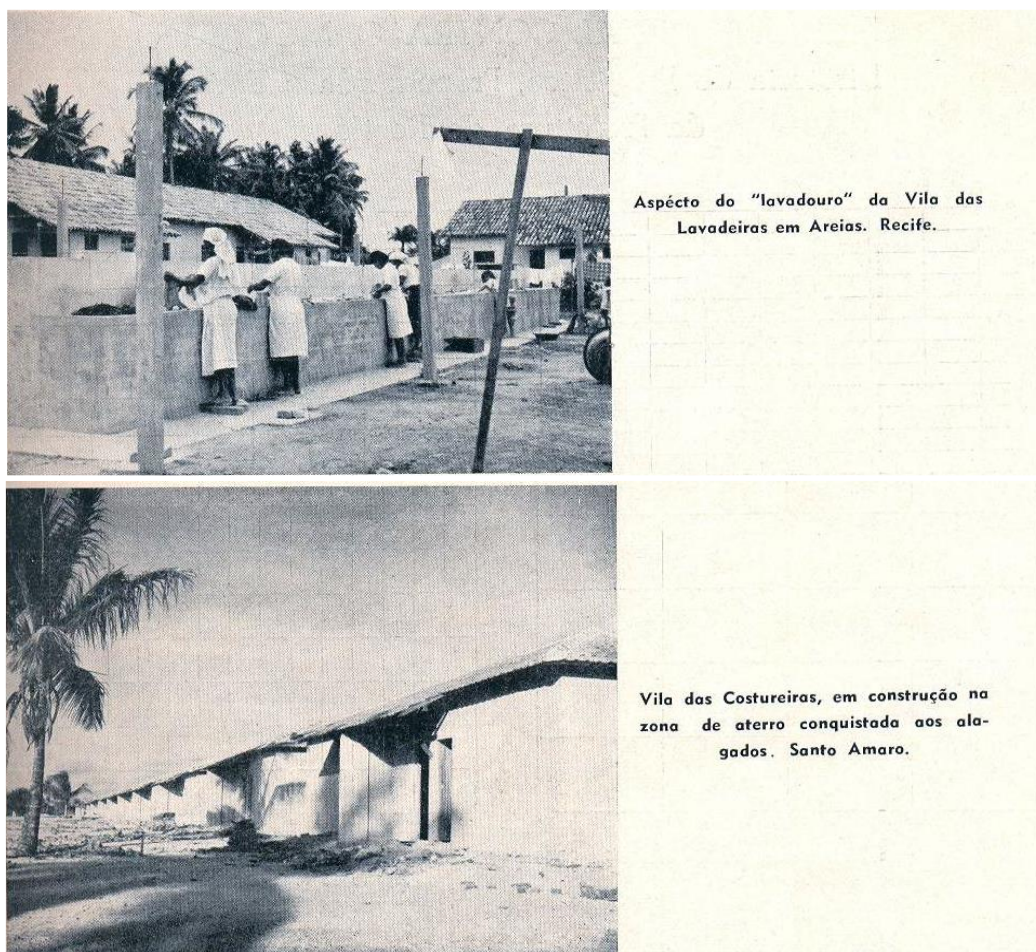


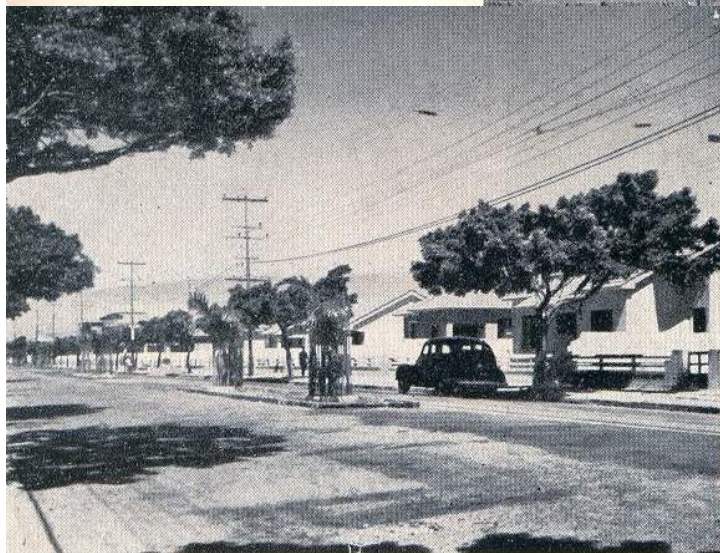
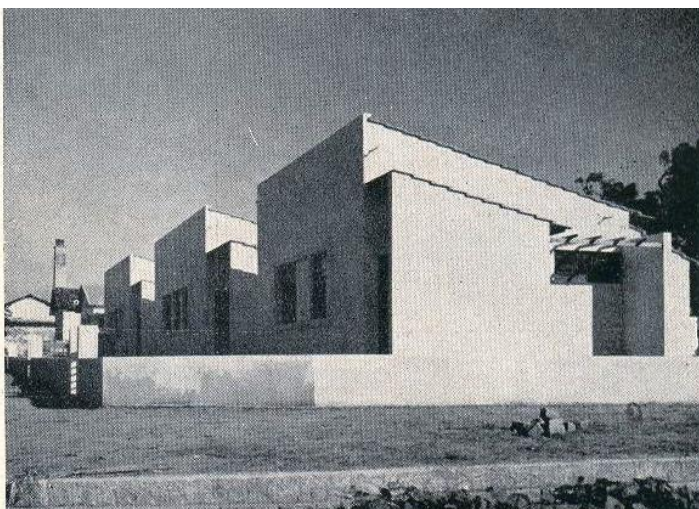
Fig. 36 – Vila dos Funcionários Públicos do Hipódromo, do Saneamento e das Docas na década de 1940 no Recife.

Fonte: Acervo UFMG. Revista de Arquitetura e Urbanismo, 1943. **ARQUITETURA E URBANISMO –**  
 Fonte: Acervo UFMG. Revista de Arquitetura e Urbanismo, 1943. **ARQUITETURA E URBANISMO –**  
**JANEIRO A DEZEMBRO DE 1941.** Disponível em  
[http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/acervo\\_revistas/acervo/24.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/acervo_revistas/acervo/24.pdf)

**JANEIRO A DEZEMBRO DE 1941.** Disponível em  
[http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/acervo\\_revistas/acervo/24.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/acervo_revistas/acervo/24.pdf)



Um trecho da Vila dos Funcionarios  
Publicos no Hipodromo.



Vila Novaes Filho, dos Funcionarios do  
Saneamento, a primeira construida no  
inicio da campanha.



Vila dos Funcionarios e Operarios das  
Docas do Porto. (Cabanga)



Além das 14 vilas principais, construídas sob o impulso direto da política de habitação, posta em prática pelo Interventor Federal no Estado, 12 outras estão sendo executadas, sendo 4 fábricas particulares, para os seus operários, duas de particulares para aluguel mas se subordinando aos planos de construções populares e, as demais, de Caixas de Pensões e Institutos. O plano de construção, para estas vilas, é o seguinte: Vila dos Bancários, 61 casas no valor de 2.200 contos; Vila Yolanda 54 casa, no valor de 300 contos; Santa Luzia, 200 casas, no valor de 2.100 contos; Marítimos, 150 casas; Estivadores, 121 casas no valor de 980 contos; Vila Inocência, 20 casas; dos Centenários, 32 casas; Vila do Instituto dos Industriários, 250 casas, para construção em 10 anos; Irmandade das Almas, 28 casas e as Vilas fabris Oton Bezerra e Tecelagem de Seda (cujo início é anterior ao ano de 1938 mas que tiveram grande desenvolvimento, ultimamente, em apoio à política do Sr. Interventor Federal) com 400 e 200 casas, no valor de 2.150 e 2.400 contos, respectivamente. O plano geral de construções das 26 vilas arroladas se eleva a cerca de 3.000 casas no valor aproximado de 25.000 contos<sup>132</sup>.

No Rio de Janeiro, em 1940, a era Vargas marcou o fim do silêncio estatístico das favelas, mas após essa data, os dirigentes seguiram o exemplo da Liga Social ao enfatizar dimensões estruturais e sociológicas da informalidade. Em junho de 1950, moradores de barracos urbanos, em todo o Brasil se preparavam para um novo censo. No Recife, os analistas foram obrigados a explorar a escala da informalidade, pelo fato de apenas 29% possuíam água encanada e apenas 50 moradias possuíam eletricidade.

Fig. 37 - Caminhão de recenseamento do IBGE em Recife, 1950 - Divulgação/IBGE.



Fonte: O GLOBO. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/o-brasil-o-ibge-atraves-dos-censos-19367495>.

<sup>132</sup> Dados da Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo da Prefeitura de Recife, obtidos pelo engenheiro José Estelita, representante do Estado de Pernambuco no 1º Congresso Brasileiro de Urbanismo — N. da R., 1943, p. 35.

A partir de 1953, pela primeira vez, o IBGE publicou um censo das favelas cariocas e que enfatizou a pobreza estrutural ao invés da degeneração racial e social, considerando que os afrodescendentes permaneceram nas favelas pelas péssimas condições financeiras, sob esta ótica as favelas passaram a ser as consequências e não as causas dos baixos salários, “ignorância” ou falta de higiene. No entanto, esse levantamento considerou apenas 58 favelas, nas quais viviam 149.000 habitantes em cerca de 45.000 barracos.

A partir de então, o censo consolidou a informalidade urbana que se tornou questão inseparável dos dolorosos e contenciosos debates sobre o direito da incapacidade dos cidadãos mais pobres e suas relações adequadas com os “privilégios” da vida urbana. Para fecharmos o assunto sobre favelas e mocambos, façamos uma crítica embasada nos estudos de Robert Slenes condensados no livro *Na Senzala uma Flor – Esperanças e recordações na formação da família escrava* (2011), no qual questiona não só os registros do viajante Charles Ribeyrolles, mas outros olhares brancos eurocêntricos do século XIX que enxergavam devassidão moral, promiscuidade e afirmavam a incapacidade dos escravizados em estabelecer laços afetivos.

Além disso, questiona também parte significativa dos estudos historiográficos do século XX sobre a escravidão, pela tendenciosa descrição das práticas sexuais e a vida familiar dos escravizados como evidência de uma patologia social. Ademais, a destruição da família sobre a escravidão teria imposto aos cativos condições anômicas de existência que perduraram muito além da abolição da escravatura. Isso, apareceria, por exemplo, como justificativa às desvantagens dos pretos livres na concorrência com trabalhadores imigrantes no mercado de trabalho. Assim, o que nos chama a atenção nos estudos de Slenes é a profundidade da crítica bibliográfica que o autor estabelece e os significados políticos dela, o que nos ajuda a compreender, a partir das perseguições aos mocambos, as entrelinhas do preconceito cultural e o racismo estrutural na sociedade brasileira da época e atual.

Se temos a intenção de entrecruzar períodos históricos com a historiografia de D. Selma do Coco, devemos considerar as territorialidades pelas quais se transitou. Assim, ao situarmos as narrativas da artista em um tempo - espaço, ao levar em conta que se muda para Olinda, aos 35 anos, após a morte do marido, Selma Ferreira permaneceu nos subúrbios recifenses até meados de 1960, por isso traçaremos, resumidamente, como estava Recife social, política e culturalmente entre os anos de 1950 e 1960.

**Entrevistadora:** Ela nasceu no Sítio Cajoca que é na Zona da mata....

**Milton:** É, mas ficou para o lado da Mustardinha e da Madalena, porque ela morou por lá por um tempo até resolver vir para Olinda.

**Entrevistadora:** Aí que ela diz “Há trinta anos passados, morava em Mustardinha...”

**Milton:** Ela morava em Vitória de Santo Antão, natural de Vitória de Santo Antão.

**Entrevistadora:** Aí que ela fala “No meio de tanta gente, num conheceram Selminha”. É porque ela não cantava nessa época no Mustardinha?

**Milton:** Não... Ela cantava, mas ninguém valorizava, ninguém dava valor ao trabalho dela. O trabalho dela vai ser reconhecido por Olinda, por isso que diz “Eu sou Selma do coco, o povo me abraçou!”. Porque realmente, o povo de Olinda foi quem a abraçou como coquista. No Mustardinha ninguém nunca deu valor a ela, pelo contrário! Ela teve uma decepção na morte do marido, né? Que foi caminhoneiro e, com o filho, em um acidente de caminhão, faleceram os dois. Ela perdeu o marido e o filho. Aí ficou só com o Zezinho e foi quando ela veio embora para Olinda. No início amargurada, sem aposentadoria, sem nada e aí ela foi viver do quê? Tapioqueira.

**Entrevistadora:** Provavelmente era neta de escravizados...

**Milton:** Sim.

**Milton:** Pela idade e assim... Pela maneira.

**Entrevistadora:** E ela contava alguma coisa dessa época, da infância...?

**Milton:** Não, ela só contava o seguinte: Ela teve uma infância muito sacrificada, uma infância de muita necessidade, sem direito a praticamente nada. E o coco para ela, ela dizia: “Eu nem sei porque eu comecei a cantar essa porra!!”. Ela dizia bem assim mesmo..., mas o povo gostava, trazia frango, ficava mexendo o rabo, aí ela dizia: “Bora Zezinho, cantando<sup>133</sup>”.

O bairro está localizado na zona Norte do Recife, RPA 5, fazendo limite com os bairros de Bongi, San Martin, Mangueira e Afogados. Segundo dados da Prefeitura da Cidade do Recife, o bairro apresenta uma área territorial de 63 hectares, e a população residente é de 12.429 habitantes, dentre os quais a população parda se destaca por representar 60.41%. O bairro foi delimitado por Zonas Especiais de Interesse Social (Zeis), onde há, nos espaços públicos, um comércio atuante e desordenado, além de ausência de saneamento básico e limpeza, somando-se isso a um tráfego intenso de pessoas e transportes diversos<sup>134</sup>.

Ao final dos anos de 1945, cessa a Segunda Guerra Mundial, mas implicações na política interna dos países que dela participaram e as relações políticas internacionais repercutiram ao longo dos anos. Como sabemos, o governo varguista não foi alheio aos conflitos, preliminarmente, sem pender para um lado ou outro, contudo, muitos dos que compunham os seus ministérios, eram favoráveis às ideias fascistas, porém, sendo o Brasil já dependente dos Estados Unidos, não houve outro meio senão pender para as forças aliadas, manifestações contra alemães e italianos ocorriam frequentemente.

Em Recife, estudantes da Faculdade de Direito mostravam suas inquietações, celebravam a vitória dos aliados e reivindicavam mudanças políticas, dentre eles havia socialistas, comunistas e liberais, que entravam em conflitos entre os grupos rivais. A ditadura estadonovista já um tanto desgastada, buscava alianças para se manter no poder, estreitando, assim, ainda mais as relações com Agamenon Magalhães quando Vargas o convida para ocupar o cargo de Ministro da Justiça, no início de 1945, tendo Etelvino Lins como seu substituto, com o intuito de chefiar a transição para um sistema democrático, mas o controle de Agamenon Magalhães perdurou por meio dos políticos aliados de seu Partido Social-Democrata até 1958.

Na resistência, os estudantes não recuavam, ainda mais após os desdobramentos do comício

<sup>133</sup> Entrevista cedida por Milton Costa em Nov./2021, na Tenda de Candomblé Babá Agodô em Guarulhos/SP.

<sup>134</sup> PIRAUÁ, Isabela Cabral de M. Dantas; LIMA, Rosângela Araújo de. Mustardinha (Bairro, Recife). In: Pesquisa Escolar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2019. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/mustardinha-bairro-recife/>. Acesso em 05 de janeiro de 2023.

de 03 de março de 1945, cujo embate resultou em mortes como as do estudante Demócrito de Souza Filho, e, dias depois, do carvoeiro Manuel Elias dos Santos. Com o nazismo derrotado, a ditadura varguista perde apoio e se esvai, forçando Getúlio Vargas a abandonar o poder e a oposição se fortalece com o êxito dos aliados, o que propiciou a fundação de partidos políticos atuantes no cenário político nacional tais como o União Democrata Nacional (UDN), Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e Partido Social-Democrata (PSD). O general Eurico Gaspar Dutra, aliado de Getúlio é eleito a Presidente da República, porém, como Recife sempre foi demarcada pela resistência em variados momentos de sua história, o Partido Comunista, nas eleições, elege três representantes a deputados federais - Gregório Bezerra, Agostinho Dias e Alcedo Coutinho. Barbosa Lima Sobrinho foi eleito a governador do estado e, mesmo tendo sua nomeação juridicamente contestada, acabou cumprindo o mandato de 1948-1951. Entretanto, a fragilidade do modelo democrático preocupava, já que a forte influência política dos “coronéis” almejava a volta de Vargas ao poder.



Fig. 38 - Marinheiros Norte Americanos no Carnaval do Recife em 1945. Foto: Alexandre Berzin.

Os anos de 1950 e 1960 foram marcados pela ascensão de duas lideranças políticas com características democrática e progressista, assim ficaram conhecidos os governos de Pelópidas Silveira e Miguel Arraes, ambos com perfil ideológico de esquerda, muito diferente de todos que já tinham governado o Recife e Pernambuco até então. Esses políticos nasceram da Frente do Recife (movimento político que unificava democratas, progressistas, trabalhistas, socialistas e comunistas). Eram Governos que pela primeira vez, atuavam junto às massas (periféricas na cidade do Recife, no caso de Pelópidas e camponeses explorados nas regiões produtoras de cana de açúcar, no caso de Arraes). (SANTOS, 2022, p. 165)

Ao final dos anos 50, a Veneza brasileira continuava seu boom demográfico pelo êxodo rural, superando, neste íterim, entre 1940 e 1960 mais de meio milhão de habitantes, fazendo com que a população urbana ultrapassasse a rural. No entanto, a economia não absorvia toda essa mão-de-obra migratória, conseqüentemente, crescia o contingente de excluídos. Quem não tinha onde morar, erguia um barraco no subúrbio, nos morros ou alagados. Escancaram-se os problemas sociais como o analfabetismo que passa a ser visto pelo país como um problema político pedagógico, transformando-se, repentinamente, em um rótulo.

Além disso, foi também nesse íterim que se iniciam processos de politização da cultura e da educação, bem como políticas públicas voltadas às classes populares que propiciaram intensas transformações sociais, por oportunizar, aos mais pobres, contribuir e usufruir desses projetos que visavam democratizar a educação, a arte e a cultura, levando em conta que locais de lazer, entretenimento e cultura eram desfrutados apenas pela elite recifense que não permitia se misturar com os populares, uma vez que os espaços urbanos também eram meios de distinção de classes sociais; não é à toa que praças, jardins e recintos arquitetônicos eram e alguns ainda são gradeados, pois esta era uma forma de exclusão dos populares que, via de regra, viviam sob ações pautadas em repressões e coações. Segundo Rosana Santos em seus estudos Escola para povo: o processo de alfabetização na cidade do Recife nas décadas de 1960 (2022).

A modernização implementada nas primeiras décadas do século XX alterou não apenas a aparência física da cidade, ela trouxe também intensas mudanças nos padrões de convivência dos seus habitantes. As novas regras e normas de convívio impostas por grupos pertencentes às elites implicavam no controle e na repressão de uma série de manifestações e práticas tradicionais, principalmente as que estavam ligadas às camadas populares. No entanto, padrões de comportamento e convivência social nos espaços de lazer e divertimento geraram momentos de conflitos e tensões, mas igualmente abriram possibilidades de trocas, apropriações e adaptações culturais entre os desiguais. As elites brigavam para dominar os espaços públicos, sobretudo, as ruas, porém não conseguiram controlar definitivamente esses lugares nem afastar os populares delas. A população recifense, principalmente os menos favorecidos economicamente, utilizavam os diversos espaços da cidade para o seu divertimento.

#### 4.2 “E COM O BUCHO MAIS CHEIO COMECEI A PENSAR: QUE EU ME ORGANIZANDO POSSO DESORGANIZAR”<sup>135</sup>

Conforme vimos notando ao decorrer dos capítulos desta pesquisa, o território pernambucano sempre foi nutrido de resistências, dissidências, inclusões e exclusões. Assim, ao considerarmos as desvantagens políticas, sociais e culturais e os direitos à cidadania negados às populações de baixa renda por todo país, não há como não concordar com o senso comum de que são e sempre foram projetos de poder, isso se clarifica ao pensarmos nos percalços da escolarização, já que esta sempre foi um fator preponderante para a manutenção do status quo social e cultural. Imaginemos, pois, em um estado tendo a maioria da população na zona rural, poucos eram alfabetizados, o que não preocupava governantes, os grandes latifundiários, proprietários de terras e produtores, não se garantia direito ao voto àqueles que não soubessem ler e nem escrever. Logo, era um modo de se manter o controle sobre os trabalhadores e a manutenção em cargos políticos.

No entanto, essa apropriação do saber viabilizada ao povo foi definida e controlada pelo Estado, através das elites intelectuais do Recife. Foi através do Movimento de Cultura Popular (MCP), criado no dia 13 de maio de 1960, durante a primeira gestão do prefeito Miguel Arraes, que houve a difusão de um programa educacional em que a alfabetização de crianças e adultos era prioridade. A finalidade do movimento era elevar o nível cultural dos menos favorecidos, assim como também, melhorar sua capacidade aquisitiva, através de ideias sociais e políticas. (SANTOS, 2022, 01)

#### 4.3 MCP - MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR: PELA DEMOCRATIZAÇÃO DA EDUCAÇÃO, DA ARTE E DA CULTURA

Para o MCP, a alfabetização de adultos era uma de suas grandes questões, então, junto com Paulo Freire, um de seus fundadores, estavam pelos interiores do Recife desenvolvendo o que hoje conhecemos como o Método Paulo Freire. Tanto se fez, que Paulo Freire foi chamado por João Goulart – o Jango, para desenvolver um Programa Nacional de Educação. Foi para Brasília, elaborou um método semelhante, mas que acompanhava uma cartilha desenvolvida por Georgiana Bodó e Norma Coelho. Se, de um lado, suscitou a adesão para que sua metodologia fosse replicada no Brasil todo, do outro, suscitou muito pavor, já que, de repente, analfabetos poderiam se alfabetizar; considerando que só poderiam votar os alfabetizados, a oposição via com maus olhos o programa, pois possibilitaria aos desassistidos sociais, serem votantes.

Obviamente que, com isso, quem detinha o poder ficou temeroso com a iminência de perder o controle, principalmente a um método de alfabetização que se adaptava à realidade dos nordestinos pobres, portanto, gerando grande resistência ao MCP, haja vista que Pernambuco era

<sup>135</sup> Refrão da música **Da lama aos Caos**, 1994, Nação Zumbi. Letra de Chico Science

governado e comandado pelas elites muito ligadas ainda à aristocracia do açúcar ou a um ou outro segmento industrial iniciante.

Havia por parte de seus governantes, uma preocupação voltada muito mais às questões econômicas do estado e ao atendimento dos interesses da elite que às sociais. Embora estivéssemos no século XX, ainda não se via nos bairros populares, escolas ou salas de aula, o que levou a professora Anita Paes Barreto a organizar uma pesquisa educacional que demonstrou à época, a situação calamitosa, em que se encontrava o atendimento educacional, no Recife, onde mais de 75% das crianças estavam fora da sala de aula, ponto que mobilizou muito a discussão durante a campanha para as eleições municipais.

Em 1959, Miguel Arraes torna-se prefeito do Recife, após um conturbado processo eleitoral, e José Césio Regueira é afastado do cargo, que ficou sobre o comando Hermilio Borba Filho. Arraes, com projetos de transformar o DDC em Secretaria de Educação, devolve ao Governo do Estado os espaços ocupados pelas bibliotecas de Santo Amaro e Encruzilhada, e transfere ambos os acervos para outras bibliotecas, cujos edifícios pertenciam à Prefeitura, tais como: as bibliotecas de Casa Amarela e Afogados. Paralelo a isso, o DDC convoca os artistas e intelectuais para participarem do Movimento de Cultura Popular (MCP), que era liderado por Germano Coelho. O Movimento foi criado em maio de 1963, no Sítio da Trindade, localizado no bairro de Casa Amarela. Com uma proposta inovadora, o MCP defendia desenvolver todas as virtualidades do ser humano através da Educação integral tendo como base a ação comunitária, além disso, buscou elevar o nível cultural do povo, preparando-o para a vida e o trabalho.

Departamentos e Divisões compunham a estrutura do MCP, entre os quais figuravam o Departamento de Documentação e Informação e o Departamento Difusão e Cultura. Neste contexto, ganharam espaços a implementação de praças de cultura e as bibliotecas como partes de um projeto informal de educação (SANTOS, 2022, p. 175)

Assim, desde a prefeitura, Miguel Arraes assume a responsabilidade em relação à educação formal, particularmente a obrigatória, institucionaliza o MCP e amplia o seu acesso. Ao mesmo tempo, havia um clima cultural muito intenso, pois, em uma conjunção de iniciativas que Arraes soube de certa maneira galvanizar, criou-se, assim, uma instituição polivalente que não oportunizava só educação, mas, igualmente, a cultura popular, grupos teatrais, de dança, artes plásticas, bem como projetos de saúde.

Com isso, observável é que na área teatral, a maioria das peças continham cunho político, cujo intuito era o de fazer com que os espectadores se posicionassem perante as adversidades sociopolíticas colocadas em cena. Para a participação das classes populares, circo escolas foram instalados dentro de comunidades tanto para apresentações como para promoção cursos teatrais. O grande investimento de Arraes sempre foram as classes menos favorecidas, por isso era importante ensinar as pessoas, para que tivessem uma consciência política.

Todas essas ações confrontam a sociedade conservadora que vem da cultura canavieira. Logo, o MCP era visto como algo perigoso, pois visava conscientizar politicamente as pessoas e

torná-las aptas para que se posicionassem criticamente perante as questões sociais que ocorriam em suas vidas, no estado e no país. Do outro lado, considerando que utilizar de “mentiras” como bandeira política não é um evento isolado, a campanha nociva contra o MCP veiculava-o como uma proposta negativa, com intuito de ocasionar revoltas populares, levando em conta que tudo isso se deu em um período pós revolução Cubana, por conseguinte, era visto como um meio favorável à ideologização. Propagava-se que o movimento era repleto de comunistas advindos de todos os lugares para ministrar aulas, por isso era um antro de ideários contra a família e a pátria. Desse modo, havia tanto aqueles que o apoiavam como os que lhes desconjuravam.

Em 1958, após a cisão do industrial Cid Sampaio e Arraes, Cid Sampaio passa a se apresentar como candidato ao governo estadual e, com isso, começaram os vereadores a promover toda uma campanha alegando não haver mais recursos financeiros para o MCP que finaliza as suas ações em 1º de abril de 1964, quando os militares cercaram a sua sede, prenderam seus dirigentes e queimaram todos os seus arquivos, destruindo, completamente, a memória escritural do MCP.

#### 4.4 LIGAS CAMPONESAS: FORMAS DE ORGANIZAÇÃO POLÍTICA DO CAMPESINATO BRASILEIRO

Gestadas pelo Partido Comunista na segunda metade da década de 1940, As Ligas Camponesas, ao término do governo ditatorial do então presidente Getúlio Vargas, começaram a ser disseminadas em quase todo o território nacional, destacando-se pelos diversos embates como resistências a expropriações de terra e assalariamento, o que ocasionava, por parte dos latifundiários, extrema repressão ao movimento camponês. Com a interdição do Partido Comunista em 1947, houve, ao mesmo tempo, um apagamento das organizações, recriadas posteriormente em 1950, mas extintas em 1964, com a ascensão da ditadura militar que perdurou até 1985.

No entanto, devido a constantes conflitos agrários, moradores locatários de terras do Engenho Galileia em Vitória de Santo Antão<sup>136</sup>, município localizado a 50 quilômetros de Recife, na qual aproximadamente 140 famílias residiam e trabalhavam, visando garantir terra e trabalho, em 1954 fundaram a Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP), mas que só foi legalmente estabelecida em janeiro de 1955, após o proprietário da terra que a princípio havia concordado com o movimento, desdiz-se, alegando que se tratava de uma ação comunista, escorraçando as famílias que, indignadas, resistiram e buscaram apoio judicial, apoiadas pelo deputado do Partido Socialista e advogado Francisco Julião Arruda de Paula que lhes concedeu a vitória em 1958, garantindo às famílias, por meio da SAPPP, o direito àquelas terras, feito

<sup>136</sup> Município onde Selma Ferreira da Silva nasceu e passou a infância



considerado por alguns como a primeira desapropriação legalmente constituída nos desfechos da reforma agrária brasileira, reverberando em Pernambuco e em outros estados. Conforme nos aponta Antônio Torres Montenegro em *As Ligas Camponesas às vésperas do golpe de 1964* (2004, p. 405),

As Ligas Camponesas, por intermédio das redes criadas com a participação ativa do deputado socialista Francisco Julião e de aliados diversos como Antonio Callado, transformaram a luta dos trabalhadores rurais em tema nacional. Com a vitória da Revolução em Cuba, a partir de 1959, Julião e alguns setores em que este se apoiava começaram a construir uma forte identidade com aquele país. Nessa construção, o exemplo da China era, também, incorporado. O caminho revolucionário trilhado por esses dois países, predominantemente agrários, transformou-se em exemplo de futuro para o Brasil no discurso de Julião e de alguns segmentos da esquerda. Para os setores defensores do status quo, tais discursos, ao propugnarem a revolução, passaram a justificar a ruptura da ordem constitucional.

Fig. 39 - Sede da Liga Camponesa do Engenho da Galileia, 1961.



Fonte: Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Fundo: O Movimento.  
Disponível em: <https://lehmt.org/lugares-de-memoria-dos-trabalhadores-10-engenho-galileia-vitoria-de-santo-antao-pe-antonio-torres-montenegro/>. Acesso em 26 de setembro de 2022.

Fig. 40 - Dispensa legendas.



Fonte: Disponível em <<http://act14-anjovida.blogspot.com/2014/11/a-voz-que-vem-dos-campos.html>>  
Acesso em 26 de setembro de 2022.

Notamos, por nossas pesquisas, que sempre que se falam das lutas de classe nos campos de Pernambuco, referem-se à Julião e às Ligas Camponesas, porém, o campo estava todo dividido: entre Julião e as ligas camponesas e o grupo do Partidão, como era chamado o PCB – Partido Comunista Brasileiro, com Gregório Bezerra à frente. Os grupos se diferenciavam, uma vez que as Ligas era “reforma agrária na Lei ou na Marra”, já o Partidão buscava sindicalizar e reconstruir sindicatos.

Além disso, tinha a Igreja, que por sua vez se dividia também, posto que mantinha sindicatos formados pelo clero, enquanto a outra parte, totalmente reacionária, não era favorável a nenhuma benfeitoria no campo. Ao assumir o governo do estado pernambucano, em 1962, Miguel Arraes nutria a preocupação: como diminuir o conflito agrário? A primeira ação seria tentar redirecionar a atuação da polícia que até então tinha uma postura repressiva em relação a greves e aos movimentos sociais. Logo, tratou-se de uma ação um tanto complicada, por isso o governador procurava manter os delegados sob controle, pois não queria confrontos violentos tampouco sanguinolentos.

Acompanhava de perto e tentava mudar a mentalidade da polícia para que não saíssem “descendo o cassetete” em quem tinha direito a greve e de se manifestar contra um regime político que o invisibilizava. Entretanto, cabe mencionar uma provocação: a quem polícia serve e obedece? Reelaborou, igualmente, a ação da Secretaria Assistente, fundada pelo governo anterior, de cunho assistencialista, buscando dar a ela outra roupagem, a partir dali passando a ser um órgão de negociação, com o objetivo de amenizar os conflitos no campo, já que antes da polícia, chegavam os funcionários da Secretaria Assistente, muitas vezes, até o próprio secretário.

Toda essa movimentação faz com que sua atuação comece a tomar proporções, tanto é que,

ao final da governança, propõe a ampliação das secretarias para que estas pudessem ser descentralizadas, escolhendo alguns lugares para receber, como ele denominou, as “delegacias assistentes”, tendo como principal funcionário a ocupar a função, o delegado assistente.

A atuação desses órgãos foi tão relevante para o período, que podemos notar a quantidade considerável de greves – aproximadamente 91 – ocorridas só no primeiro ano de seu governo de Arraes que, comparadas às incorridas em governos anteriores – uma média de 40 ocorrências –, as paralisações praticamente dobraram, pelo espaço permitido ao povo protestar e reivindicar os seus direitos; atentando ao fato de que todas elas eram judicialmente legais. Inclusive, em determinado momento, quando as críticas se avolumam muito a sua forma de governo, nos processos de negociação, Arraes tenta junto a alguns movimentos sociais, minimizá-las ou até combatê-las, como no caso das Ligas camponesas e dos Trotskistas<sup>137</sup>, como aconteceu com Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Barreiros, PE e os Trotskistas de Itambé depois do assassinato de um jovem ligado ao movimento. Assim, também sofre pressão de vários movimentos sociais pela prisão de Júlio Santana e dos trotskistas de Pernambuco.

Fig. 41 – Movimento de rua das Ligas Camponesas em apoio à Miguel Arraes. Cruzamento das ruas Rui Barbosa e 15 de Novembro.



Fonte: Disponível em <http://www.blogdopilaco.com.br>. Acesso em 27 de janeiro de 2021.

Ora, se há um governo autoritário, que não dialoga e criminaliza os movimentos sociais, é certo que haverá mobilizações muito mais reativas, menos propositivas e reivindicativas. Por outro lado, se há diálogo entre as partes, sob a perspectiva dos movimentos sociais, isso favorece a

<sup>137</sup> Partido Operário Revolucionário Trotskista atuava no campo pernambucano, a partir da militância de Paulo Roberto Pinto, conhecido como Jeremias, no ano de 1963, em Itambé, Mata Norte do estado de PE.

negociação. Portanto, ao partir para a proposição de um acordo no campo, isso ganha um sentido: refrear um pouco os movimentos sociais atendendo a não todas, mas às mais importantes reivindicações, acalmando, assim, os ânimos; ao mesmo tempo em que também procurava atender aos interesses dos usineiros e atores econômicos, com a justificativa de que se houvesse harmonia no campo, todos ganhariam, argumentando que urgia a necessidade do atendimento a determinados direitos sociais dos trabalhadores rurais, já garantidos pela CLT aos trabalhadores urbanos desde 1943.

Arraes consegue reunir usineiros, produtores, distribuidores e sindicatos camponeses em uma só mesa, algo que até então era inimaginável, o que resultou em garantias essenciais aos camponeses como o 13º salário, férias, carteira assinada. A concretude do acordo do campo representa todo o esforço do governador, e, por isso, ganha dimensão e força pela construção social que se dá ao longo de todo o seu governo, pelas intensas negociações com todos os segmentos.

Fato é que durante os seus dois anos de governança, 1962 a 1964, não houve momentos de descanso, por ter de enfrentar também o discurso da oposição popular que em sua maioria era da direita conservadora e pregava que o governador estava a deixar tudo virar baderna, pois ficando do lado dos baderneiros, conseguiria apoio. Não obstante, tanto a mídia nacional quanto a internacional começavam a pulular notícias de que o governo de Arraes, em Pernambuco, era composto por políticos e políticas comunistas. Ratificando que Arraes nunca foi comunista, mas, na hora da construção de discursos políticos, não interessa a quem está filiado ou com quem você negocia, de fato teve o apoio do PCB (Partido Comunista Brasileiro), mas era um apoio difícil de ele administrar pelas forças contrárias, tanto que o próprio vice-governador que, posteriormente, ocupa o cargo, negociava com os golpistas. Foi um momento de muita insegurança e instabilidade e que, aos poucos, foi minando a sua imagem e instituindo a outra, a de comunista, até o ponto em que ele mesmo dizia: “o golpe é inevitável”.

A sua relação com João Goulart e de Jango, com os setores das esquerdas, vai se perdendo e se reconfigurando, no momento em que Goulart, tenta promover um estado de sítio, alegando que em muitos territórios brasileiros seria necessário promover “estados de sítio”, a fim de evitar revoltas e motins internos - tanto que, ao refluxo de tudo isso, Jango chama Arraes para ajudá-lo, o qual não se furtou em ir, em favor do equilíbrio e da estabilidade do país, assim como também ocorria em seu estado, pelos que estavam de seu lado apoiando a resistência. Hangho Trench – coronel do Exército – foi convidado por Arraes a assumir a polícia militar como comandante estadual, ponderando que se tratava de uma polícia acirrada e de contingente considerável, diferentemente dos civis. Então, o comandante sugere a Arraes, deslocar o governo do estado do Palácio do Campo das Princesas para a sede da polícia militar e desse modo, utilizando o agrupamento de soldados, proteger o governo, o estado democrático de direito e o mandato de

Arraes, enfrentando as forças militares apoiadoras do golpe.

Fig. 42 - Prisão de Miguel Arraes em 1º de abril de 1964.



Fonte: Disponível em <https://www.veragora.com.br/artigo/pagina-infeliz-da-nossa-historia-a-prisao-de-miguel-arraes-em-1-de-abril-de-1964>. Acesso em 12 de janeiro de 2023.

Entre os dias 31 de março e 1º de abril de 1964, em 48h, as forças militares vão avançando. O governador, mesmo com a precariedade dos sistemas de comunicação, tenta acompanhar os principais acontecimentos naqueles momentos, já que até a noite anterior, falaciosamente, os militares alegavam que a situação estava sob controle. Nessa mesma noite, Arraes expede documentos a todos os governadores do nordeste solicitando apoio a João Goulart para tentar se unir e resistir, criando um grupo que pudesse argumentar em favor da institucionalidade. Fato é que, de todos, apenas o de Sergipe - Seixas Dória - foi quem prestou apoio. Dessa maneira, terminaram presos em Fernando de Noronha, Miguel Arraes e Hangho Trench. O Palácio amanheceu cercado pelos tanques: a Rua da Aurora, no entorno, ficou toda tomada. Sem saber das drásticas dimensões, Arraes é comunicado que Jango fora deposto e uma nova ordem se instalava no país e que nessa reorganização, ele não cabia, a não ser que se adaptasse, renunciando e depondo todo o seu secretariado a uma série de condições impostas.

Como insistiu em ficar no Palácio, foi deposto, pois não renunciaria e trairia o povo, porque dizia que só sairia da casa do povo preso e não sob a ordem de um general, enfatizando que o povo pernambucano jamais o veria negociar com militares; além da preocupação que nutria com os nove filhos, para que guardassem em suas memórias, como o pai se portou naquele momento. Essas, são passagens importantes, porque, além de envolver as territorialidades de D. Selma, são necessárias à continuidade destes escritos, já que nos anos de 1980, Miguel Arraes volta à cena política pernambucana com muitas ações políticas, sociais e culturais direcionadas às classes populares das quais a coquista fez parte.



#### 4.5 OLINDA: O TERRITÓRIO CULTURAL DE D. SELMA (1965 – 2015)

Hoje eu moro em Olinda,  
O povo me adotou,  
Me chamam de Rainha do Coco;  
O povo é meu amor!<sup>138</sup>

Conforme vimos em alguns trechos das entrevistas, Selma Ferreira apenas se reconhece como Selma do Coco ao se mudar para Olinda em meados dos anos 60, embora em algumas delas, relate que já ia para sambadas e gafeiras pelas bandas do Varadouro, espaço de pescadores, conforme apresentado no capítulo I. Além disso, há quem diga, conforme Milton nos apresente, que ela já subia as ladeiras da Cidade Alta para garantir sustento.

**Selma:** Eu era tapioqueira do Alto da Sé, alí eu passei muitos anos... Passei de dez a doze anos vendendo tapioca, queijinho, espetinho e às vezes uma cervejinha... Essas coisas, sabe?

**Milton:** Mas cheguei a escutar pessoas dizerem o seguinte: Que Dona Selma subiu a ladeira da Sé, com um carro de mão, para cantar coco lá em cima, ter o que vender e ter o que comer em casa<sup>139</sup>.



Fig. 43 - Bica de São Pedro, em fotografia dos anos de 1970, Bairro do Varadouro. Olinda/PE.  
Foto: D.P.D.A. Press.

<sup>138</sup> Refrão da música *Minha história*, 1998, *Minha história*. Letra de Selma do Coco.

<sup>139</sup> Entrevistas cedidas por Milton Costa e D. Selma do Coco (in memoriam), ao Mini Doc produzido por Milton Costa para a divulgação do **6º Prêmio Culturais Populares 2018**, cuja homenageada foi D. Selma do Coco, organizado pelo Ministério da Cultura (MinC).

Fonte: Disponível em  
<https://www.facebook.com/Olindadeantigamente/photos/a.1795566780648227/1896423900562514/>.  
Acesso em 25 de janeiro de 2021.

Na imagem, vemos a histórica Bica de São Pedro<sup>140</sup>, bairro do Varadouro, cuja existência data ao período da sesmaria doada a Jerônimo de Albuquerque em 1542. Em 1571 consta na doação feita a um dito senhor, Pedro Rodrigues por Duarte Coelho de Albuquerque, o donatário, este, filho do fundador da Cidade, Dom Duarte Coelho.

Com o passar dos séculos e o grande fluxo urbanísticos, com instalações de redes de esgotos, a água das bicas espalhadas, por Olinda, que outrora ajudaram no abastecimento da cidade, tornaram-se impróprias para o consumo humano. Àqueles que já tiveram a oportunidade de conhecer Olinda, atualmente, percebem como a cidade se descaracterizou com a urbanização e o turismo predatório, a ponto de sermos tomados por nostalgia, ao contato com os belíssimos registros em gravuras e fotografias disponibilizada na World Wide Web. Assim como no Recife, a cidade passou por intensas mudanças em seu meio ambiente, o que leva a danos irreparáveis, um deles é a poluição – muitas das praias não são apropriadas para banho, nascentes e braços do Beberibe mortos e fétidos, poucas árvores pela cidade, falta d'água e pobreza, muita pobreza!

Obviamente que, ao modificar a espacialidade cidadina, modifica-se, sem dúvida, os modos ordinários de vida de comunidades, cujas atividades eram baseadas na pesca, caça, plantio próprio, retirando de rios, mares e matas o seu o sustento, pois refere-se a outra relação com seu entorno no qual a natureza é espaço, convivência, criação e subsistência, uma vez que são essas populações que foram obrigadas a migrar para os centros urbanos, tendo de concorrer com muitos para uma vaga de emprego. Como vimos no caso dos mocambos, os aterros aumentaram a pobreza e a fome e, sendo Pernambuco um estado negro que não há muito era em maior parte rural, estão fadados à exclusão, a subempregos e invisibilidade.

Assim, o Movimento MangueBeat, conforme veremos adiante, retrata pela arte e pela cultura, muito bem sobre o que estamos a dizer. Do mesmo modo que na capital pernambucana, acentuaram-se as divisões de classes sociais. Em algumas praias, a pobreza se estende em becos, vielas e favelas e complementam a faixa litorânea, como na Praia dos Milagres, onde até os motoristas de aplicativo, alertam os turistas, como ocorreu conosco nas duas vezes em que

---

<sup>140</sup> Depois da invasão holandesa passou a ter o nome de rua da Biquinha e, finalmente, rua da Bica de São Pedro. A lenda popular, já registrada, acrescentava que a água da Biquinha era mineral, o que foi comprovado por um técnico inglês contratado pelo governo provincial para localizar e estudar as fontes de água mineral porventura existentes na Província (BEZERRA, 1986, p. 130). A Bica de São Pedro, também possui em seu frontão em seu frontispício um brasão que inclui um dos símbolos de Olinda, o globo encimado por cruz latina - *Orbes Cristianis* que significa Mundo Cristão. De acordo com histórias orais, há muitos séculos, dizia-se que as suas águas eram milagrosas por serem provenientes de uma vertente d'água embaixo do altar-mor da antiga Igreja Matriz de São Pedro Mártir que era localizada onde hoje situa-se a Praça Laura Nigro nas proximidades do Mercado da Ribeira.



estivemos lá para as pesquisas de campo: “Estão indo para a praia dos Milagres? Não vão para o lado direito não, tem a favela lá, é muito violento e podem ser assaltados!” “Não andem naquele trecho, tem muitos usuários de crack e vão lhes roubar”.

Na Cidade Alta avisos de moradores, proprietários de bares ou comércios alertam muito quanto as direções: “não passe por aquele beco...não vire aquela viela...”. No dia 25 de junho, dia do esperado Coco de São João de D. Glorinha no Bairro do Amaro Branco, como estávamos nos quatro cantos, perguntamos como se chegar lá e resolvemos ir a pé até lá. Estávamos em 03 mulheres e fomos muito alertadas pelos moradores no trajeto: “estão indo para o Amaro Branco? Respondíamos: “sim, estamos”, a devolutiva era sempre a mesma: “Não recomendo vocês andarem à noite por lá, sozinhas, é muito perigoso! Tem muito doido!” Já com as pernas doloridas do sobe e desce das ladeiras, já quase na entrada do bairro, decidimos procurar um Uber, depois de sabermos que ainda havia muito chão para chegar no Coco<sup>141</sup>, para a nossa surpresa, naquele ponto não achávamos sinal de celular, cansadas, paramos para dividir os últimos goles de água que havia em uma de nossas garrafinhas, quando uma franzina mulher de passos largos, carregando um bebê no colo, vinha à frente de um jovem casal de mãos dadas que não aparentava ter mais de 15 anos.

Ao passar pela gente, parou e nos fez a mesma pergunta: “vão para o coco do Amaro Branco? Eu moro lá desde que nasci, então vou acompanhar vocês até lá, porque aqui é muito perigoso, tem doido para todo quanto é lado que pode roubar e machucar vocês...”. Fomos nos conhecendo pelo caminho, a bebezinha era a sua neta, ela era a mãe da menina que, como imaginamos, mal havia completado os 15 e ele 16. Contou-nos dos perrengues que passam pelo bairro: falta de saneamento, violência, enchentes..., mas que jamais mudaria do Amaro Branco pela sua comunidade; relatou também que foi morar na Europa a trabalho, mas, como disse: “num guentei o frio e a gente esquisita e gelada como o tempo da lá. Senti falta de minha Olinda e de meu povo, mesmo com todos os problemas que a gente enfrenta por aqui!”.

Esse encontro tornou o percurso mais agradável e logo chegamos ao Coco de D. Glorinha que naquele momento já tomava a rua de tanta gente! Por lá estavam todos os mestres e mestras olindenses se revezando para ocupar o palco, enquanto a anfitriã, após cantar, sentava-se em uma cadeira com almofadas ao centro da estrutura improvisada, com seu traje de babados e chapéu, marca registrada da mestra que, naquele momento, como em terras africanas, a matriarca admirava a festa animada em seu reino, enquanto idosos, adultos, jovens, crianças e até os bebês de colo cantavam, batiam palmas e executavam o tropé – sapateado característico do coco.

A sambada de São João de D. Glorinha<sup>142</sup> vara a noite e só para quando não houver mais um cantador ou puxador de cocos para animar a festa. No entorno, a comunidade com carrinhos,

<sup>141</sup> O Bairro do Amaro Branco se formou no entorno do farol de Olinda pelos pescadores.

<sup>142</sup> Para assistir a um trecho da sambada de São João de D. Glorinha, acesse: [Sambada de Coco - grupo Xambá](#)

barracas e tachos vendem quitutes, espetinhos, cervejas, Pitú e Axé – bebida indígena ancestral típica de Olinda, produzida com mais de trinta ervas, vinho e cachaça que, além de energética para aguentar subir e descer as ladeiras em dias de carnaval ou festas profano-religiosas como São Pedro e São João; segundo os moradores, é afrodisíaca.

Fig. 44 - Frame de vídeo: **Coco de São João da mestra Glorinha do Coco**. Jun./2022. Ao centro, a mestra de 89 anos, descansa e aprecia a sua sambada após sua apresentação de abertura.



Fonte: Arquivo pessoal

O Coco estava tão bom que até nos esquecemos das dores nas pernas da caminhada e brincamos a cocada de mestra Glorinha do Coco noite adentro e madrugada afora, aliás, a mestra é de uma sabedoria admirável, conforme poderão comprovar pelos trechos da entrevista, ou melhor, da agradável conversa registrada audiovisual<sup>143</sup> com a coquista mais idosa do reduto do coco olindense tendo a companhia de Raquel Marta, neta de D. Selma, quem nos conduziu e nos apresentou a ela. Por meio das narrativas das coquistas, podemos compreender o universo da cultura popular diretamente de sua fonte.

**Entrevistadora:** Coco é a resistência, né, Dona Glorinha? É o que eu falo: já começa pela nossa etnia, por que essa cultura vem de onde? É a cultura afro-brasileira que sempre foi perseguida, então, olhe, se a gente for pensar, a gente já conquistou muito espaço, em vista do que se passou, mas eu acho que o grande problema de tudo isso foi dividir a cultura: cultura popular e cultura erudita. Cultura é cultura. Entendeu? Não tem que ter cultura erudita, cultura popular; a partir do momento que fizeram isso, o artista popular ficou nesse lugar.

**Dona Glorinha:** Eu já fui pro Rio, São Paulo, Portugal, fui pra Cuba, passei 16 dias em Cuba.

**Entrevistadora:** Em Cuba se sentiu em casa...

**Dona Glorinha:** Foi. Em Cuba eu vi muita coisa, muita coisa deles.

**Entrevistadora:** E eles não conheciam o coco lá?

<sup>143</sup> Para acesso à entrevista audiovisual acesse: [Entrevista D. Glorinha do Coco - jan./2020](#)

**Dona Glorinha** Conhecia não.

**Dona Glorinha** Foi a Festa do Caribe. Foi muito lindo. E a minha produtora é a sua também, né? (Apontando para Raquel, neta de D. Selma, que acompanhava a entrevistada)

**Raquel:** É a minha também...

**Entrevistadora:** Que é a Isa, que você falou? (Perguntando à Raquel)

**Dona Glorinha:** Vou pegar aqui um negócio pra mostrar pra vocês. (Levanta-se e sai da sala)

**Raquel:** É a minha produtora também...

**Entrevistadora:** Que legal que ela abre, né, essas... e é tudo com a FUNAP, Raquel?

**Raquel:** A gente trabalha com a FUNAP e trabalha com o SESC. Prefeitura do Recife.

D. Glorinha retorna à sala e entrega à entrevistadora um álbum de recordações, com matérias de jornais e outros materiais referentes à sua carreira.

**Dona Glorinha** Já tenho dois CD gravados, vou pegar os CD.

**Entrevistadora:** (Folheando o álbum) É muita memória, gente. Olha! Aurinha, Cila, a Beth...

D. Glorinha volta à sala e dá um CD de presente à Raquel.

**Raquel:** Aí, muito obrigadinha, Dona Glorinha...

**Dona Glorinha** Esse aí é o meu segundo CD.

**Entrevistadora:** É muita memória! Pompeia, olha lá, no SESC Pompeia...

**Dona Glorinha** (Segurando um CD): e esse aqui é o meu primeiro.

**Raquel:** Não é aquele que a senhora me deu?

**Dona Glorinha** Aquele é o segundo.

**Raquel:** Os dois pra mim? Ohh... Aí Raquel cantarola:

Ô, Glória, ô, Glória

Eu faço parte da sua história...

**Dona Glorinha:** Tenho mais de 80 anos, quando eu fui para São Paulo, eu ganhei o prêmio de... (inaudível). Fui eu e Alceu Valença, quem ganhou foi Alceu.

**Entrevistadora:** (apontando o encarte do "26º Prêmio da Música Brasileira", que estava dentro do álbum de recordações) Esse aqui?

**Dona Glorinha:** Sim, esse aí! Maria Bethânia...

**Dona Glorinha:** (Apontando outro encarte do álbum, "Semana As Mil Faces do Brasil") Esse é de quando eu fui pra Portugal. Estão querendo me levar para a Bahia.

**Entrevistadora:** (Lendo uma declaração do álbum) Símbolo de resistência, tradição e poder feminino. Que legal! Eita, que coisa linda, Dona Glorinha

**Dona Glorinha:** (Apontando mais um encarte do álbum, "37º Festival do Caribe") Esse é o da Festa do Caribe, olha.

**Entrevistadora:** Eu conheci o coco, né, porque eu comecei a dançar, tal, mas a referência foi a Dona Selma, né? Se você vai e coloca "coco de roda Recife". É Selma, né? E aí, a partir da história dela, a gente foi conhecendo os outros artistas e as personagens. Então, eu falei pra Raquel, é uma riqueza de tradição, de musicalidade, de beleza, de corpo brasileiro que tem de estar na universidade, que tem que estar dentro das escolas, que as pessoas precisam conhecer. Eu sou professora de arte - e eu, na medida do 0,01% do conhecimento que eu tenho de coco, eu tento passar isso para os meus alunos.. Que é a relação da tradição oral, porque a escola tinha que ser assim, cantada, dançada, né? Não essa escola que põe o menino atrás da cadeira e deixa o menino ali. Depois fala: "Ai, o menino apronta, o menino faz isso...", como o menino não vai fazer isso? Com aquele corpo preto ou pardo ali, parado? Então não foi uma escola pensada para a gente.

**Dona Glorinha:** Eu tenho um grupo, O meu grupo é "Glorinha do Coco", são 8 pessoas que trabalham comigo. A minha produtora é a Isabel que é a mesma produtora dela (apontando para Raquel).

**Entrevistadora:** Na verdade, acho que ela coordena vários grupos, né, Raquel?

**Raquel:** É.

**Dona Glorinha:** É uma pessoa muito importante.

**Raquel:** É excelente!

**Dona Glorinha:** Vai fazer 11 anos que ela trabalha comigo, é minha produtora. É uma pessoa que eu não tenho o que falar.

**Entrevistadora:** Porque, se não fosse ela, o mundo não te teria, né?

**Dona Glorinha:** Tudo o que eu sou hoje, agradeço àquela mulher. Porque ninguém nunca me levou pra Portugal, para esses cantos, Rio, São Paulo, hoje tá fazendo 1 mês que a gente chegou do Rio.

**Raquel:** Ela bate de frente!

**Entrevistadora:** E ela é daqui de Olinda mesmo?

**Raquel:** É.

**Entrevistadora:** E ela é acessível, Raquel?

**Raquel:** Ela é ótima! Ela é ótima.

**Dona Glorinha:** Vocês vieram andando ou tão de carro? Tão de carro, é?

**Entrevistadora:** Estamos de carro.

**Dona Glorinha:** Tão de carro? Então dá pra ir na casa de Iza.

**Raquel:** É que a gente vai em Tia Aurinha.

**Dona Glorinha:** Mas passa na casa de Iza e depois vai para a casa de Aurinha...

**Entrevistadora:** D. Selma, dentro da história dela, a gente entra história das tapioqueiras, como é que vem essa tradição, né? Que a tapioca é patrimônio imaterial brasileiro, que vem das vendeiras, das escravas vendeiras, das escravas de ganho. Não é à toa que as coisas acontecem; assim como o coco também tem a sua raiz afro-ameríndia, essa batida misturada... Então, é muita coisa, é muita riqueza para se pesquisar em 10 dias. A gente volta no ano que vem...

**Dona Glorinha:** É muita riqueza, mas não é valorizada. A cultura. Eu acho que alguém como eu, como ela (apontando para Raquel), não tem muito valor.

**Entrevistadora:** E na Europa, como a senhora sentiu a valorização? A senhora sentiu que o europeu valoriza a cultura brasileira?

**Dona Glorinha:** Valoriza. Lá em Portugal eu fui muito bem valorizada. Em Cuba também. São Paulo, Rio, nesses cantos... mas, em Recife? Não. Não é Raquel?

**Entrevistadora:** Será que é aquela relação "em casa de ferreiro, o espeto é de pau"? Santo de casa não faz milagre...

**Raquel:** É, não faz milagre, não.

**Entrevistadora:** É, tudo o que vem de fora é melhor.

**Raquel:** Aí é valorizado.

**Entrevistadora:** Né? É sempre assim...

Dona Glorinha dá à entrevistadora um CD seu, de presente.

**Entrevistadora:** Ô, Dona Glorinha, que gentileza!

Dona Glorinha dá um CD seu também à assistente da entrevistadora.

**Assistente:** Ah... que lindo, muito obrigada!

**Entrevistadora:** E assim como as meninas, por exemplo, as netas de Selma, que continuaram o legado dela, na sua família também tem parentescos, filhos, netos...?

**Dona Glorinha:** Eu tenho uma neta que quando Deus me chamar, ela fica no meu lugar.

**Entrevistadora:** Está sendo preparada para isso?

**Dona Glorinha:** Ela é do meu grupo também. Renata.

**Entrevistadora:** Raquel, Milton me falou assim: "Quando você encontrar Raquel, você vai fazer o seguinte: quando ela começar a cantar, você fecha o olho e você não vai saber definir se é a Raquel ou se é Selma".

**Dona Glorinha:** É... Raquel canta igualzinho Selma.

**Entrevistadora:** Aí Raquel começou a cantar, Dona Glorinha, foi um arrepio de dedão até o último fio do meu cabelo assim... Porque eu senti Dona Selma ali.

**Dona Glorinha:** É... ela tem a voz... Ela parece muito com a avó.

**Entrevistadora:** O "Rá-Rá", eu falei: "Gente! O que é isso?!"

**Dona Glorinha:** A risada de Selma, a voz de Selma, é ela cantando.

**Entrevistadora:** E aí, a senhora, então? É uma neta que vai levar o seu legado.

**Dona Glorinha:** É a minha neta. Ela ainda não chegou, está trabalhando. Ela trabalha comigo, no palco ela só faz dançar, ensinar o coco, como é que samba o coco.

**Entrevistadora:** E as composições, Dona Glorinha? São suas as letras? Como é que é isso?

**Dona Glorinha:** Essas letras desses cocos aí tudo é domínio público, minha só tem duas mesmo.

**Dona Glorinha:** Tem assim escrito lá "Domínio público". Tem duas letras aí que não é domínio público.

**Entrevistadora:** E a senhora compõe também? Cria letras de coco ou não?

**Dona Glorinha:** Componho também.

**Dona Glorinha:** (apontando um dos CDs) Nesse amarelinho aí tem "Mulé, carrega o menino" não tem?

**Entrevistadora:** Tem.

**Dona Glorinha:** Eu estava no ponto do ônibus e tinha uma mulé, ela estava com um menino, o bichinho tinha um ano, não sabia andar direito e ela puxando o menino, arrastando, e eu digo: "Minha filha, carrega esse menino, que esse menino não sabe andar!" Ela não me deu atenção, nem para minha cara ela olhou, e o marido dela: "Vai, mulé, carrega o menino!", Aí a mulé: "Por que tu não carrega? Eu já vou levar a sacola, vou carregar o menino, não, ele tem que ir é arrastando mesmo". Eu pensei: "Isso não é mãe, não, porque mãe não faz isso não com os seus filhos. Aí eu

cheguei em casa e pensei, vou fazer um coco com essa mulé. Aí tirei o coco que tem aí. Dona Glorinha cantando:

Mulé carrega esse menino  
Que é pequeno não sabe andar  
Se tu tiver avexada  
Por que não vai carregar<sup>144</sup>



Fonte: Arquivo pessoal

Fig. 45 - Presente de D. Glorinha do Coco: CD Noite Linda. Jan./2020

**Dona Glorinha:** [a música] “João Pessoa” mesmo, nem é minha, nem é de minha mãe...  
[...]

**Dona Glorinha:** Aqui tem uma escola de samba, a Escola de Samba Oriente, escola fundadora desse clube. Eu nasci em 1934 e o Oriente foi fundado em 1945. É que eu vi essas escola nascer, né? Aí eles fizeram essa homenagem a mim. (Estende um papel para a entrevistadora, onde está escrita a letra de um samba enredo). Fizeram até camisa para desfilar na escola, no domingo de carnaval.

**Dona Glorinha:** Esse aí é o samba enredo deles. "A Dona Glorinha é a minha vizinha, essa vovó é uma rainha", né?

**Entrevistadora:** (Lendo a letra)

Sou Amaro Branco a terra do coco

Eu sou Oriente sorrindo de novo

A Dona Glorinha é a minha vizinha

Descendo o morro, é nossa rainha

(Dona Glorinha tira uma camiseta de dentro de uma sacolinha plástica e mostra à entrevistadora)

<sup>144</sup> Refrão da música *Mulé carrega o menino*, 2019, Noite Linda. Letra de Glorinha do Coco.

**Raquel:** Ficou um pagode bonito da “cibola”!

**Entrevistadora:** (rindo) Da cibola.

**Dona Glorinha:** A escola vai desfilar com essas camisa que eles mandaram pra eu vender (abre a camiseta estampada com seu rosto abaixo do logotipo da escola de samba, onde se lê: "Dona Glorinha é minha vizinha, descendo o morro ela é minha rainha Carnaval 2020").

**Entrevistadora:** Escola de Samba Oriente. É aquela que fica aqui em frente, Raquel?

**Raquel:** É aquela que fica lá embaixo.

**Dona Glorinha:** Olha, tem meu retrato e tudo. (Diz exibindo a camiseta orgulhosa)

**Entrevistadora:** Mas, eu digo uma coisa, viu, Dona Glorinha, eu acho que o maior reconhecimento que se tem é do próprio povo.

**Entrevistadora:** E, obviamente, a senhora vai desfilar, né? Lógico! Num carro alegórico de rainha..

**Dona Glorinha:** De rainha. Tão fazendo minhas roupa e tudo, fantasia pra mim.

É nesse universo da oralidade, dos encontros, das tradições e folguedos que Olinda se perfez. Um território que se modifica ao longo dos anos, mas que ainda mantém a fala de olhares para os artistas populares: artesãos, músicos, luthiers, quituteiras, pescadores, mestre e brincantes. Embora Dona Glorinha tenha um currículo invejável, assim como o mestre Zé do Rolete e outros que ultrapassaram as fronteiras e cantaram pelo Brasil e fora dele. No entanto, ainda penam com a falta de recursos, vivendo, em maioria, não de suas artes, mas de uma pensão ou outros modos de sobrevivência. Logo, eles próprios sabem os motivos e, unanimemente, discorrem críticas sobre a situação e a invisibilidade da cultura popular por parte do poder público olindense.

Contudo, nesse ponto dessa pesquisa, pensamos que o leitor, acompanhando as desatenções e perseguições ao longo de séculos e décadas apresentados anteriormente, já tenha uma percepção de que, assim como a tradição se dá pela passagem às gerações posteriores, o racismo e o preconceito quanto às culturas populares afro-ameríndias também. Longeva como D. Selma a mestra acompanhou muitos momentos marcantes na história de Olinda e de seus ocupantes, principalmente por ser o Amaro Branco um dos bairros mais antigos da cidade histórica, onde foi na época do comércio de escravizados, um engenho que por ser à beira mar, possibilitava que os negros cativos fugissem, como ela mesma conta em uma entrevista no capítulo III, a fuga de sua avó.

De acordo com que pudemos apurar para a composição desse trabalho, até os anos 80, Olinda era negra, território de pescadores, pacata e rural, embora composta por uma população empobrecida, não havia violência e ao longe se ouvia os seus batuques entre sinos e baques de maracatu. Certamente, a Olinda que Selma migrou com os seus, já não era a mesma quando desencarnou, sobretudo, o bairro do Guadalupe, pelo que podemos constatar em 2020, quando passamos em frente à sua casa, abandonada e danificada, devido a uma ação judicial familiar e em 2022, em nossas andanças por lá durante o São João, comparadas a esse esplendoroso registro dos anos 70 de Aspecto da Rua de São João antiga Rua da Cruz, Bairro do Guadalupe, em fotografia do final dos anos 70.

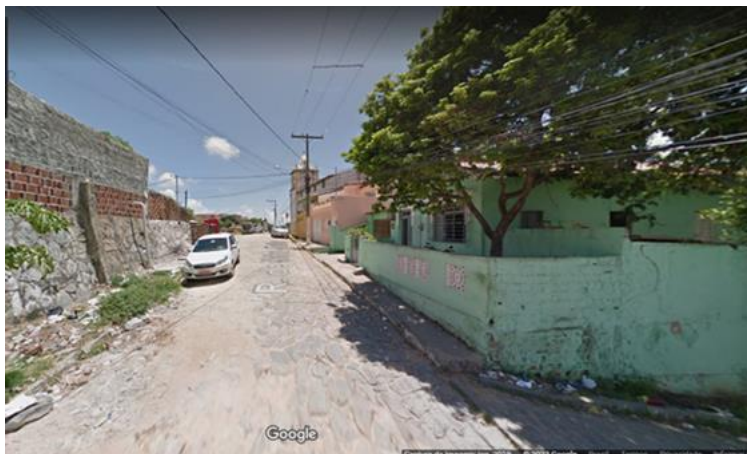


Fig. 46 - Rua de São João ao final dos anos 70.



**Fonte:** Coleção Narcisse Szymanowski/Acervo IPHAN-RJ. Disponível em <https://bitly.com/1IG4C> . Acesso em 10 de janeiro de 2023.

Fig. 47 - Rua de São João – Bairro do Guadalupe, jan/2023.



Fonte: *Google Earth*. Disponível em <https://bitly.com/1ITBC> . Acesso em 10 de janeiro de

Fazendo uma leitura de imagem, a rua ainda permanece coberta pelas pedras centenárias, porém, muito esburacada, sobretudo no antigo acesso que liga a Igreja ao Cemitério de Nossa Senhora da Conceição. A paisagem bucólica embelezada por coqueiros e árvores nativas perderam espaço para pequenas moradias e sobrados improvisados que disputam espaço entre si, enquanto criam em perspectiva, o acesso à torre sineira da Igreja de São João Batista dos Militares, um dos mais antigos monumentos religiosos da cidade de Olinda, com datação da segunda metade do século XVI. Atualmente, o Guadalupe é um dos bairros que geram manchetes jornalísticas pelos

problemas sociais e estruturais quanto à falta de água e condições de saneamento.

Foi nessa Olinda, ainda interiorana, que D. Selma recomeça as suas relações, principalmente entre coquistas e tapioqueiras do Alto da Sé, em um tempo em que os laços comunitários eram mais que ser vizinhos, conforme notamos pelos depoimentos de Severina<sup>145</sup> – tapioqueira do Alto da Sé e uma de suas melhores amigas.

**Severina:** Eu sou Severina, eu era muito amiga de Selma do Coco, e ela também fazia tapioca, né? Ela morou na minha casa para construir a casa dela, fazendo tapioca e também cantava o coco. Foi crescendo... Foi crescendo e D. Selma começou a cantar o coco da Rolinha, né? A Rolinha pegou fogo e ela subiu na vida!?! (Severina canta): Oi, pega, pega, pega... Pega, pega a minha rola...<sup>146</sup>.

Conforme salienta De Certeau (1996),

Indiscreto, o habitat confessa sem disfarce o nível de renda e as ambições sociais de seus ocupantes. Tudo nele fala sempre e muito: sua situação na cidade, a arquitetura do imóvel, a disposição das peças, o equipamento de conforto, o estado de manutenção. Eis portanto o indicador fiel e tagarela com que sonham todos os inquisidores, da administração às ciências sociais [...]. (DE CERTEAU, 1996, 204).

Assim, entre os anos de 1960-1970, em Olinda, a urbanização passa a modificar as paisagens, ainda mais quando se passa a cogitar elevá-la a Patrimônio Histórico e a intensificar o turismo. Para tanto, do mesmo modo em que ocorreu em Recife para a retirada dos mocambos para o “embelezamento” urbano, as propostas eram a de se investir em conjuntos habitacionais, até porque, o boom demográfico da cidade entre os anos de 1950-1970 é espantoso, como podemos perceber em números. Da década de 50, a cidade contava com um contingente habitacional de 62.435, em 1970, esse número praticamente triplicou, alcançando 196.152 domiciliados, segundo censo do IBGE.

Obviamente que esse expressivo aumento populacional em um curto espaço de tempo impactou sobremaneira a sua distribuição geográfica e espacial; algo inusitado em sua historiografia secular, em vista disso, além dos bairros que correspondem o Sítio Histórico: Varadouro, Carmo, Sé, Amparo, Bonsucesso, Rosário, Monte, Guadalupe e Amaro Branco, sendo o Alto da Sé seu monumento mais significativo, outros bairros foram constituídos para comportar a leva de novos habitantes, muitos deles migrados pela perda territorial com os aterros e desalojamento dos mocambos, bem como famílias recifenses pelo custo de vida ser menor, já que Olinda ainda conservava ares interioranos e era composta em maior parte, por uma população de baixa renda. Em Olinda: uma leitura histórica e psicanalítica de memória sobre a cidade (2008, p.

<sup>145</sup> Infelizmente não tivemos a oportunidade de conversar com Severina, ela havia acabado de falecer quando estivemos lá em 2020.

<sup>146</sup> Documentário realizado para o Prêmio Culturas Populares de 2018, pelo Ministério da Cultura. Direção e Fotografia de Gustavo Serrate, 5”56”. Disponível em: <https://cineoitoum.org/selma-do-coco>



279), Eliane M. do Nascimento elabora entrevistas com moradores, ex-prefeitos, funcionários públicos entre outros atores para a construção de sua tese. Em uma delas, André Pina, olindense, arquiteto especialista em preservação histórica atuante na prefeitura, reforça o que acabamos de argumentar.

O sítio histórico permaneceu nesta decadência e neste ostracismo. Eu me lembro que mamãe dizia que não queria morar no sítio histórico porque era a cidade de gente pobre. Eram casas arruinadas, população de baixa renda, até que, nos finais dos anos 60/70, processos de aburguesamento, de gentrificação, começaram artistas e intelectuais a virem morar na cidade. Então começa a expulsão branca; os moradores não tinham condições de manter as casas. Os novos moradores começam a fazer as pequenas modificações, adequações à vida moderna, a partir das décadas de 70, 80, 90. Você vê que 88% dos imóveis da cidade alta de Olinda são residências. Ao mesmo tempo, a pressão para a instalação de novas atividades e a população que era muito pobre, dentro do Sítio Histórico. A evolução urbana da cidade acontecia no litoral e para o norte. A expansão do Bairro Novo foi determinada por políticas públicas, no governo Barreto Guimarães. Então isto foi uma iniciática de poder público, lançar este loteamento para a expansão da cidade.

Obviamente que está “empurrada” da população pobre para as áreas periféricas, no Brasil, não é um fato isolado, como vimos em Recife e em outras metrópoles e cidades. Por aqui, esconder os problemas sociais pelas encostas, sempre foi um meio de escondê-los, ante à expansão urbana e, conseqüentemente, as exigências da elite nacional. Considerando os passos que dava a negra e empobrecida Olinda, as negociações iniciadas em 1968 e finalizadas em 1982 para a elevação da cidade à Patrimônio Histórico impactou, sobretudo, no cotidiano de seus moradores.

Além disso, impulsionados pelas perseguições e proibições culturais no Recife durante a ditadura militar, muitos artistas migram para Olinda, desencadeando um status moderno/cultural. Em alguns estudos de teses, artigos, dissertações situadas no campo etnográfico, percebemos e indagamos se o tombamento trouxe à comunidade local melhorias de vida, já que elevado ao status de patrimônio, toda a relação com o meio se modificou, inclusive o encarecimento de aluguéis, alimentação e artigos de primeira necessidade. Além disso, espaço territorial versus aumento populacional, acaba por priorizar as instalações turísticas como hotéis, restaurantes, bares...

Em 1975, as obras de restauração da Catedral da Sé de Olinda financiada com recursos do Programa de Cidades Históricas previam a desapropriação e demolição de ocupações irregulares no entorno do monumento. Entre os argumentos para as remoções, estavam a descaracterização do conjunto paisagístico “antigo” e da necessidade de revitalização para o uso turístico da área.

As formas que tomavam as ações de preservação na cidade criaram tensões entre moradores e artistas locais com o poder público. Alguns dos moradores viam nos processos de revitalização de Olinda conseqüências negativas para a cidade, se opondo principalmente a expulsão da população mais pobre.

“O que caracteriza Olinda não são apenas as edificações, mas as pessoas, que ligadas à sua vida cultural fazem o carnaval e as procissões. Essas pessoas, que são responsáveis pela forma peculiar que Olinda tem de se confraternizar, estão sendo expulsas pela especulação imobiliária.” - Depoimento de um vereador no Diário de Pernambuco, “Olinda tradicional

declara guerra ao turismo” 14 de novembro de 1979<sup>147</sup>

Fig. 48 - Igreja do Salvador do Mundo (Sé de Olinda), década de 1980.

Foto: Alcir Lacerda



Fonte: Disponível em [https://www.olinda.pe.gov.br/2131\\_h/](https://www.olinda.pe.gov.br/2131_h/) . Acesso em 14 de janeiro de 2023.

Interessante perceber nas falas de nossa protagonista em uma entrevista dada ao documentário *Caminhos do Coco* de 2015<sup>148</sup>, que o embelezamento não interferia nas relações turísticas, em nossa opinião, talvez até ajudasse em muitos pontos, já que o rendimento advindo dele, acabava por ser distribuído entre os próprios moradores que passaram a competir com corporações, investimentos imobiliários, restaurantes que passaram a enquadrar a culinária vendida pelas quituteiras e quituteiros da região. O Sítio Histórico composto por instituições privadas e religiosas, atualmente, encontra-se com graves problemas estruturais, pelo jogo de “empurra-empurra” quanto à preservação patrimonial.

O poder público alega que é de responsabilidade do proprietário que, por sua vez, declara

<sup>147</sup> *Plano-Piloto em Olinda nos anos 80 pode apontar caminhos para gestão urbana do patrimônio cultural na atualidade*. Estudos apresentados por Beatriz Perracini em parceria com a Escola da Cidade em 2019. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/921958/plano-piloto-em-olinda-nos-anos-80-pode-apontar-caminhos-para-gestao-urbana-do-patrimonio-cultural-na-atualidade>

<sup>148</sup> Documentário *Caminhos do Coco* realizado pelo Coletivo Ganzá. Direção de Joice Temple, 91 minutos, 2016. Disponível em:

não ter verba sem o apoio público, enquanto isso, muitas igrejas e casarios seculares deterioraram a olhos vistos. Assim como até hoje, muitos reclamam que para os empreendimentos turísticos não falta água, diferentemente dos bairros populares de baixa renda, como ilustra a matéria do Jornal Diário de Pernambuco de 2019, sobre a falta de água a mais de 20 dias no bairro do Guadalupe que diz: Em Olinda, moradores do Guadalupe sofrem com a falta d'água<sup>149</sup>, bem como muitas possíveis de serem constatadas pelos sites online.

Eu sou Selma do Coco e trabalhei muito aqui no Alto da Sé. Fiz muita tapioca. Aqui mesmo eu cantava coco, os turistas vinham escutavam, dançavam e achava bom... Fiquei dez anos aqui, vendendo tapioca para o pessoal. Só que não era assim bonito que nem está agora, era aquela bagunça, mas era bom que era danado! Amanhecia o dia aqui no Alto da Sé vendendo tapioca, o pessoal chegava e eu começava a cantar, brincando, né? Aí eles corriam tudo para perto de mim.<sup>150</sup>

De acordo com seus relatos, a artista pernambucana exerceu a função de tapioqueira até meados da década de 1990, quando passou a complementar a pensão que recebia no valor de 01 salário-mínimo, mantendo as sambadas aos finais de semana na frente de sua casa e de alguns cachês que passou a receber com algumas apresentações de coco. Diante disso, vamos trazer alguns dados históricos para situar e justificar uma hipótese nossa, embasada em alguns trechos de entrevistas tanto efetuadas em campo para esta pesquisa quanto disponibilizadas na internet em audiovisual.

**Andreza<sup>151</sup>:** [...]. Enfim, minha gratidão toda a ela, porque se hoje eu sou musicista, me tornei graças a ela. Ela era tapioqueira lá do alto da Sé, em Olinda, tapioqueira vendia tapioca, certo? Vendia bebidas também. Aí, aos domingos, ela fazia a sambada, o coco da Sé em Olinda. E eu saí pequena, acompanhei ela até no primeiro... Até fecharem o primeiro show dela que foi na praia do Boa Viagem. Aí naquele “Quem vai fazer? Aquela agonia toda, todo mundo tenso, ela estava nervosa também, aí me disse: “Ó, você vai fazer também, você vai fazer ganzá comigo”. E eu “Ai, meu Deus! Eu nem sei o que é isso, vó! Vou fazer o que lá?”. Aí nós fomos eu e meu tio Nerinho, meu pai Zezinho e eu, fazendo o ganzá. Esse foi o primeiro show da minha avó e aí a gente continuou fazendo o trabalho, viajamos para todos os lugares, inclusive fazendo turnê pela Europa, Estados Unidos, sempre acompanhando. E ela tinha uma marca que era muita engraçada, ela ao mesmo tempo chamava a atenção, mas cedia ao povo muito mais. Era brincalhona, o tempo todo fazendo brincadeiras com a gente, mas ao mesmo tempo, era aquela figura de matriarca realmente, que a gente olhava e... “Opa!”

Segundo seu sobrinho/filho Nerinho, apresentado anteriormente e citado por Andreza,

**Pesquisadora:** E ela - porque eu assisto, tem vários pedaços assim na internet de entrevistas dela - e aí ela conta que

<sup>149</sup> Para ler a matéria acesse: Diário de Pernambuco on-line.

<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2019/11/em-olinda-moradores-do-guadalupe-sofrem-com-a-falta-d-agua.html>

<sup>150</sup> Trecho do documentário *Som da Rua - Selma do Coco*. Disponível em:

[https://portacurtas.org.br/filme/?name=som\\_da\\_rua\\_selma\\_do\\_coco](https://portacurtas.org.br/filme/?name=som_da_rua_selma_do_coco). Acesso em 14 de janeiro de 2023.

<sup>151</sup> Andreza, de nome artístico Negadeza, é filha de mestra Aurinha, falecida em 2022. D. Aurinha do Coco, como era conhecida, foi casada com Zezinho, filho de D. Selma que não é seu pai biológico, mas que desde muito cedo cuidou dela e ajudou em sua criação. Atualmente, Negadeza está em turnê na Europa lançando seu repertório. Pandeirista excepcional, também compõe a formação do grupo Coco de Selma.

ela subia para vender a tapioca e ficava ali, e não tinha um barulho...

**Sobrinho:** Ela fazia uma brincadeirinha aqui em cima na Sé.

**Pesquisadora:** E aí ela começou a fazer a brincadeira, que ela falava "tomava a minha pituzinha e fazia um coco"

**Sobrinho:** Ela gostava da cachacinha.

**Amigo do sobrinho:** Ela e a Lia de Itamaracá tomavam pura.

**Sobrinho:** Você se lembra, né? (Referindo-se às idas do amigo às sambadas de D. Selma)

**Pesquisadora:** É, e a dona Selma fala, a Lia fala em uma das entrevistas, que ela e Selma...

**Sobrinho:** Ela tomou muita cana lá em casa, a Lia do Itamaracá, cachaça com caju. Ela trazia o caju.

**Pesquisadora:** Elas eram muito amigas, não é?

**Sobrinho:** Eram muito amigas, é.

**Pesquisadora:** E como que se dá, assim, ela começa a tocar na Sé, vocês foram se envolvendo também quando começa? Por que aí ela começa abrir a casa e fazer o coco?

**Sobrinho:** Isso.

**Pesquisadora:** Que também era uma maneira...

**Sobrinho:** Para vender as bebidinhas dela, as cervejinhas, essas coisas, fazia aquele palco na rua e aí juntava aquela profusão de gente aí já vendia, tá entendendo?

**Pesquisadora:** E como que você começaram a tocar com ela e a entrar nesse universo da cultura popular?

**Sobrinho:** A gente tinha que ajudar, né? Assim, porque, não tinha assim, quer dizer, pessoas assim para bater [referindo-se à percussão], essas coisas, a gente de casa é que fazia o trabalho com ela.

Com a revitalização do Alto da Sé iniciada em 1975 “com recursos do Programa de Cidades Históricas [que] previam a desapropriação e demolição de ocupações irregulares no entorno do monumento”, com justificativas que tais ocupações desfiguravam o conjunto paisagístico relevante ao turismo, bem como, pelos mesmos motivos, entre 1985 e 1989, Olinda escolhida para ser Plano-Piloto do governo federal que visava, entre outras coisas, “viabilizar habitação social em núcleos construídos e garantir, através da permanência de moradores tradicionais, a memória e os modos de vida locais.

Ainda pouco difundido na história do patrimônio cultural e das políticas de habitação social no Brasil<sup>152</sup>, mas que devido a redemocratização, pela qual o país passava na década de 1980, e a cessação do Banco Nacional de Habitação – seu primordial custeador – finda-se o Programa de Recuperação de Núcleos Históricos, mas a prefeitura, com recursos próprios continua a ação até 1989. Contudo, a falta de verbas federais e apoio político foram impeditivos, ficando, portanto, os projetos inacabados. Além disso, com a reorganização do espaço das tapioqueiras e da feirinha artesanal, conforme vimos no primeiro capítulo, cerceavam liberdade cultural que os artistas populares tinham, como no relato de D. Selma, passam a ser espacialmente cerceados.

Por seu próprio movimento, a economia da restauração tende a separar dos lugares aqueles que lá vivem. A restauração dos objetos vem acompanhada de uma desapropriação dos sujeitos. Este movimento resulta não tanto de intenções malignas, mas da própria lógica de

<sup>152</sup> *Plano-Piloto em Olinda nos anos 80 pode apontar caminhos para gestão urbana do patrimônio cultural na atualidade*. Estudos apresentados por Beatriz Perracini em parceria com a Escola da Cidade em 2019. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/921958/plano-piloto-em-olinda-nos-anos-80-pode-apontar-caminhos-para-gestao-urbana-do-patrimonio-cultural-na-atualidade>

um aparelho (técnico ou científico) que tende a isolar a consideração dos tratamentos dos objetos. Neste caso particular, não é de surpreender que administrações públicas técnicas se interessem tanto com imóveis e tão pouco com habitantes [...]. (DE CERTEAU e GIARD, 1996, p. 196)

Fig. 49 - Programa de Recuperação e Revitalização de Núcleos Históricos.



Fonte: Acervo Público Municipal Antonino Guimarães. Disponível em: <https://shre.ink/cBQz>. Acesso em 12 de janeiro de 2023.



Fig. 50 - Levantamento da situação das habitações.

Fonte: Disponível em: <https://shre.ink/planopiloto>. Acesso em 14 de janeiro de 2023.

A História de Olinda, fundada em 1537, não é apenas densa por ser uma das cidades brasileiras mais antigas do Brasil, há muito enredo para contar a partir de suas memórias sobre carnavais, religiosidades, arquiteturas, movimentos artísticos e cultura popular, porém, há de se considerar que, geralmente, em quase todos os casos, a imagem que estampa o cartão postal ou

propagandas audiovisuais não reflete a realidade de seus moradores – o que passa despercebido aos olhos do turista que, de passagem, sequer tem dimensão do que se passa a sua volta.

Portanto, correlacionando às mudanças dos espaços públicos olindenses nos quais a rainha do coco compunha a sua história, nossa hipótese é a de que, como para ela não havia separação entre espaço de trabalho e de vida, quando as revitalizações ocorrem e aquele entremeio cultural se estreita, elitizando-se e negando a seus habitantes usufruí-lo em essência, já que são os territórios os agregadores da cultura popular, e, uma vez em que suas sambadas aos domingos no Alto da Sé, passaram a fazer parte de sua tradição, aquele ambiente perdeu o sentido contido, sobretudo, como podemos perceber nos relatos dela, de estar, fazer e conviver e por isso transfere as sambadas para frente de sua casa.

Posteriormente, mesmo ao passar viver de sua arte e de sua cultura apresentando-se em muitos lugares, não parou as suas tradicionais sambadas, até que um infortúnio da vida lhe tirou o seu único filho José Ferreira da Silva Filho, o Zezinho, em 2010, silenciando os ganzás, surdos, congas e pandeiros na alegre e movimentada casa da Rua do Guadalupe, 192. De acordo com Paul Thompson em *A voz do passado - história oral* (1992, p. 311)

[...] é uma tarefa essencial para que a história possa proporcionar uma interpretação significativa da experiência da vida comum. E, nesta tarefa, a história oral desempenhará papel fundamental. A evidência que utiliza associa intrinsecamente o objetivo com o subjetivo, e nos conduz por entre os mundos público e privado.

Fui tapioqueira, vendia tapioca, queijinho, pitu... Quando o freguês não queria eu dizia: “tu não quer não? E eu táaa! (fazendo o gesto de levar o copo à boca com a mão). Depois comecei a chamar um sobrinho meu e uma neta e a gente cantava aí na frente de casa. Aí ia chegando um, chegando outro..., era aquela montoeira de gente; e nisso eu comecei e estou até a data de hoje.

Faz 04 anos que está parado aqui, o meu coco. Tenho feito por fora, mas aqui mesmo, na minha casa, desde que meu filho morreu, não fiz mais, mas estou melhorando mais um pouquinho o meu juízo, aí quero fazer uma vez por mês. Então se a cocada acontecer e tiver ajuda (verba), eu continuo a fazer e também montar uma oficina aqui para os guris da comunidade aprender, mas graças a Deus, com o coco, sobre o meu trabalho, eu sou muito feliz!<sup>153</sup>

#### 4.6 DÉCADA DE 90: ENTRE BITS E MANGUEBEATS, SELMA FERREIRA PASSA A SER D. SELMA DO COCO

O bico do beija-flor beija a flor, beija a flor  
E toda fauna-flora grita de amor  
Quem segura o porta-estandarte tem a arte, tem a arte

<sup>153</sup> Entrevista cedida ao Diário de Pernambuco TV. Reportagem: Lenne Ferreira, em jul./2014. 4’39”. Disponível em: [https://youtu.be/uPSSxn\\_fcZY](https://youtu.be/uPSSxn_fcZY)



E aqui passa com raça, eletrônico, o Maracatu atômico<sup>154</sup>

#### 4.6.1 Encontros ou desencontros culturais?

Caro leitor, não se trata de um deslize cronológico, mas achamos viável situar o Movimento Armorial. Há quem diga que existia uma certa nesga entre seus principais atores: Ariano Suassuna e Chico Science. É inegável que o Armorial foi um dos mais recentes e interessantes movimentos artísticos na literatura e nas artes brasileiras. Idealizado pelo escritor Paraibano Ariano Suassuna, inicia-se, no ano de 1970, e tem seu auge na mesma década. O nome armorial advém de uma palavra de origem francesa e tem correlação com a *Heráldica* que eram as armas usadas para constituir os brasões das antigas famílias, principalmente na idade média, daí, da palavra armorial, batizam-lhe de Armorial.

Resumidamente, com o movimento, Suassuna materializa a seguinte proposta: produzir arte erudita brasileira e nordestina a partir de formas e do imaginário das manifestações das artes populares. E o que se pretendia com esse movimento? Arte em múltiplas expressões pois, embora se voltasse à literatura, ramificou-se em todos os campos e linguagens artísticas, constituindo uma forma de expressão erudita autenticamente brasileira.

Inspirada nas expressões culturais e manifestações populares no Nordeste, Ariano as coletava como uma herança da arte medieval, por exemplo: a música toma inspiração ao ser tocada em instrumentos como a Rabeca, viola, pífanos... Teatro de rua, popular, mamulengo e a literatura no cordel. A xilogravura inspira, então, uma forma de gravura que é a *xilo armorial* com imagens típicas, ou seja, como ela é concebida na arte popular, principalmente para a estampa dos livros de cordel. Contudo, dentro da estética armorial, essas imagens sofriam uma reelaboração nas maneiras de fazer o entalhe, criando, assim, uma arte pensada de maneira mais contextualizada e voltada para outros objetivos e com outras simbologias, partindo das que são cultivadas na arte popular.

Embora Suassuna nutrisse a ideia desde 1945, foi instituído no dia 18 de outubro de 1970, como marco do Movimento Armorial devido a um evento, um concerto pedagógico promovido pelo escritor. Concerto, este, que ocorreu no pátio de São Pedro no centro histórico do Recife – área de muita produção cultural até hoje - executando, a orquestra, *III Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*. Assim, Suassuna lança a ideia do que é o movimento e, paralelamente, aconteceu uma exposição de artes plásticas na qual Ariano lê um texto que, para alguns, se projeta como o manifesto do movimento armorial.

Danças e diversas outras formas de expressões artísticas compuseram a primeira “aula espetáculo”, no entanto, conforme o cronista, o movimento começou a ser gestado muito antes, porque

---

<sup>154</sup> Trecho da música **Maracatu Atômico**, 1996, Nação Zumbi com participação de Chico Science



foram anos de pesquisa. Disse começar a pensar na proposta, entre 1945 e 1970, quando participou da reestruturação do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Dirigido por Hemílio Borba filho, importante dramaturgo pernambucano, à época diretor desse grupo teatral. Suassuna participa principalmente como dramaturgo, época em que começa a produzir os seus primeiros textos. Entra por meio de um concurso e dois anos depois, publica *Uma Mulher Vestida De Sol* (1947), sua primeira peça.

Foi no período em que ele estava nas artes cênicas que promoveu o acesso das comunidades interioranas à arte teatral. E o que o fez mergulhar nesse universo? Queria depreender o que esses sujeitos compreendiam como arte teatral, qual era esse teatro popular que conheciam e se era possível levar para eles outra produção que tivesse elevada qualidade artística, mas que contivessem formas conhecidas de suas relações culturais. É por isso que, a obra de Ariano Suassuna é polifônica, isto é, dialoga com diversos textos ao mesmo tempo dentro de propostas muito interessantes, pois resgata textos da Grécia Antiga como o “Castigo da Soberba” que é como uma paródia, uma paráfrase.

Com *Os persas*, uma obra do teatro clássico grego, foi combinada com elementos típicos do imaginário da cultura nordestina, aproveitando-se de personagens do folhetim do cordel: mortes, cenas e piadas contidas nos livretos, compilados em um texto só. O *Auto da Compadecida*, uma de suas principais obras, dialoga com as tradições do texto medieval humanista de Gil Vicente do fim da idade média portuguesa, com alguns do início do renascimento e folhetos de cordel muito populares da década de 50.

Então, porque é que o movimento armorial passa por tanto tempo de gestação, se Suassuna já nutria essas práticas e essas ideias? Existe um contexto político para isso e um contexto de política cultural que faz da década de 70 um momento propício para tudo isso acontecer. Desse modo, politicamente está em vigência a ditadura militar em cujo período há, de todos os lados, uma conclamação pela nacionalização da cultura, inclusive com eventos extraordinários como a marcha ocorrida em 1967 contra a guitarra elétrica que tinha à frente Gilberto Gil: “Precisamos proteger a música Brasileira contra a americanização das guitarras elétricas” em São Paulo, (Julho). O interessante é que, quando Gil foi se apresentar com Os Mutantes em 1967, lá estava ela (a guitarra), no Festival de Música Popular Brasileira.

A explicação que dá para isso, muitos anos depois, é a de que ele era apaixonado pela Elis e era ela quem liderava a marcha. Assim, fossem pessoas alinhadas à direita ou à esquerda, havia muita gente manifestando que era necessário defender a cultura Brasileira... *Temos que ser nacionalistas no campo cultural*. Aliada a isso tinha a possibilidade da política cultural, porque em 1969, Suassuna recebeu nomeação como diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE, ficando até 1974 - posteriormente foi secretário de cultura de Recife de 1975 a 1978. Nessa diretoria tinha acesso a meios de implementar programas de eventos culturais como o Concerto Pedagógico, por isso o caráter didático, além do acesso a vários financiamentos, podendo fomentar produções e montagens culturais

alimentando o desejo de atendimento a uma necessidade coletiva maior: educação e cultura do Recife.

Como secretário da educação e cultura teve acesso aos meios políticos para fomentar a política de apoio às manifestações artísticas de caráter nacionalista e regionalista, já que o movimento se finda com características nordestinas acentuadas, embora não fosse seu objetivo inicial. Então, consegue mobilizar coletivamente, o que é necessário para se criar um movimento, e é nesse período também que começa a escrever romances tais como o “Romance da Pedra do Reino” e “O Príncipe do Sangue do Vai e Volta”, igualmente, o texto teórico que fundamenta o armorial de 1974, assim como também outros escritores favoráveis ao movimento vão entrando no circuito, como Raimundo Carneiro.

Na linha do tempo, a duração oficial do movimento armorial, é a década de 70, justamente porque Suassuna ocupa postos e cargos públicos, visando “alimentar” uma política cultural que favoreça essa produção. Alguns estudiosos defendem que o movimento passou por várias fases e que esta era apenas a experimental, outros consideram que não, pois o que acontece é uma continuidade estética, mas não o movimento, que teria definitivamente se encerrado em 1981, com a dissolução da orquestra armorial. Mas o fato é que em 1994 aconteceu um “revival” do movimento armorial, quando o escritor passa a ser o secretário de cultura do estado de Pernambuco. Estando à frente da Secretaria de Cultura, surgiram o Grupo Grial de Dança, a Trupe Romançal de Teatro e o Quarteto Romançal de Câmara que possuem a estética armorial, lembrando-o, mas é também o período em que entra em cena um movimento rival ideológico, quando, definitivamente, a parabólica instala-se na lama dos mangues do Recife.

Naquele momento, a música brasileira estava para ser transformada por uma fonte inesperada. No começo dos anos 90, o porto nordestino de Recife foi mencionado por um instituto de Washington como a quarta pior cidade do mundo para se viver, mas foi em Recife, capital do estado de Pernambuco, que um novo e totalmente diferente estilo brasileiro emergiu, criado por músicos locais determinados a mudar uma cidade conhecida pelos seus manguezais, desemprego, crime e pobreza. O estilo “Mangue Bit” recebeu este nome inspirado nos manguezais e no novo mundo digital.

O Mangue Bit mudou a coisa toda em Recife, depois em Pernambuco e no Brasil, vez que a influência do rock-and-roll do Sudeste cria a trilha sonora no nordeste dos anos 80. Por toda a parte, começava-se a falar de diversidade, a tocar música diferente, a fazer música diferente a partir do momento em que misturam as tradições e o bit encontra o baque do maracatu, o embalo da ciranda, o tropé do coco. Mudar a cidade ou mudar de cidade, esse era o lema dos precursores do movimento até então conhecido como Mangue Bit: um grupo de amigos que mais tarde viria a criar essa cena cultural que começou organizada como festas no bairro do Porto, em Recife, à época, escuro, frequentado por prostitutas, marinheiros e vagabundos.

Ali, em locais alugados, tocavam um novo ritmo, qualquer coisa, do hip hop ao rock, mixado às batidas dos tambores populares como os do maracatu compunham o repertório. Era uma música muito diferente do que se ouvia nas rádios e na TV, e as pessoas que frequentavam essas festas

acabaram se conhecendo e formando as bandas. Fred Zero 4 fazia parte desse grupo e se tornou o líder da banda Mundo Livre S.A. em meados dos anos 80, influenciados por bandas punk britânicas como o *The Clash* e o samba do Brasil. Fred tocava o cavaquinho – um instrumento de samba – entre guitarras, baixos e bateria. Em 1991, Fred Zero co-escreveu o Manifesto do Mangue Bit que iria sacudir o Recife.

Os integrantes desse movimento eram chamados de “caranguejos com cérebros”, inspirados nos caranguejos que são abundantes nos mangues de Recife. Assim, o Mangue Bit nasce da hibridização entre o hip-hop, o rock e a música tradicional do estado de Pernambuco, especialmente o maracatu, um estilo secular de percussão com raízes afro-brasileiras. No maracatu, os escravos brincavam de ser a corte, representados pelas figuras dos Rei e Rainha do Congo e da corte negra.

A figura chave do Movimento foi Chico Science, juntamente com a sua banda Nação Zumbi. Ele transformou o maracatu, retrabalhou um ritmo da era da escravidão para os anos 90. Chico nasceu como Francisco de Assis França, em 1966. Começou como um fã de hip-hop, de *rock*, depois ampliando seu estilo. Os “mangue-boys” estavam antenados com o mundo, juntando o regional com o universal, justamente com Chico Science e Fred Zero Quatro, a terceira figura chave do Mangue Bit era Siba, líder da banda Mestre Ambrósio.

Siba tornou-se um especialista nas competições de maracatu, em que diferentes grupos costumavam improvisar poesia para discutir assuntos atuais, desafiar a habilidade dos rivais e vangloriar-se de suas próprias proezas, como o hip-hop. Com Mestre Ambrósio e a sua última banda, a Fuloresta, além do maracatu, Siba adotou ritmos tradicionais como o coco e a ciranda e os transformou na base de uma nova música brasileira. Estavam interessados em fazer alguma coisa acontecer em Recife e fazer mais pela própria cultura e pela música. Um dos principais méritos do manguebeat, foi trazer os artistas do povo para os holofotes, para os palcos. Dona Selma do Coco, assim como Mestre Salustiano e Zé Neguinho do Coco, foi uma artista da cultura popular que ganhou notoriedade com a eclosão do movimento manguebeat. Participou do *Abril Pro Rock* em 1998 e de outros festivais.

Em 1994 tanto o Mundo Livre S/A quanto a Nação Zumbi lançaram seus primeiros discos em estúdio, e há todo um ambiente cultural muito produtivo em Recife e Pernambuco, discutindo essa nacionalização rígida da cultura, de aceitação e incorporação das influências estrangeiras, quais Suassuna era totalmente adverso, por considerar que a arte pop., tiraria o espaço da arte popular e erudita, e por julgá-la inferior. Portanto, esses músicos vão dizer que não, pois podemos criar uma arte que é popular e extremamente complexa em termos de produção e ritmos, justamente se houver incorporações. Em 02, de fevereiro, de 1997, o Movimento Manguebeat que passou a ser conhecido assim pela denominação dada por Chico Science como referência às batidas eletrônicas, sofre seu maior revés e tragédia: Chico morre em um acidente de carro nos arredores de Recife, durante o carnaval. Ele tinha apenas 30 anos de idade.

Rios pontes e overdrives, impressionantes esculturas de lama  
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue!

**E a lama come no mocambo e no mocambo tem molambo**

E o molambo já voou, caiu lá no calçamento bem no sol do meio-dia  
O carro passou por cima e o molambo ficou lá  
Molambo eu, molambo tu, molambo eu, molambo tu<sup>155</sup>

Escarafunchando um pouco mais aspectos do outro lado da moeda, para além da Olinda turística e patrimoniada, como as relações entre as classes populares olindenses – das quais D. Selma fez e sempre fará parte, afinal, memórias são imortais. Entre os anos de 1990 e 2000, a mestra não exercia mais as funções como tapioqueira, pois conforme as memórias de Andreza, passou a entrecruzar cidades, estados e oceanos. Em seu território, era mais que conhecida, por fazer parte do circuito do coco olindense, bem como passou a ser artista esperada em algumas festas tradicionais pernambucanas como a Festa da Lavadeira, a de Cosme e Damião de Igarassu, o Festival de Inverno de Garanhuns, entre outras, e assim nasce a artista do povo: Selma do Coco.

Ô, Selma! Ô, Selma!  
O que é que Selma tem?  
Para fazer um coco assim,  
Igual a Selma mais ninguém!<sup>156</sup>

O coco é coisa antiga, do tempo dos escravos. Eram eles em Maceió, na praia de Maceió cortando coco, cantando e dançando, e disso nasceu esse trabalho. Isso é herança de meu pai, mãe, avô, avó... Eles cantavam coco antigamente, faz uns 50 anos, sei lá, muitos anos... E eu os acompanhava, nisso eles iam para os lugares cantar e eu também, pequena, mas acompanhava. Aí, nisso eu fui crescendo, vendo eles cantando e me simpatizei e virei cantante; sozinha, na brincadeira, né?

Eu era tapioqueira do Alto da Sé, aí passei muitos anos, acho que uns 10... 12 anos vendendo tapioca, queijinho, espetinho... às vezes uma cervejinha... Umas coisinhas, sabe? Tinha meu tabuleiro, aí chegavam os artistas, chegava o pessoal: “Selma! Selma! Eu sei que você canta muito!”. E eu dizia: “ai, canto nada!”

“Canta um negócio aí para eu ouvir? Aí eu começava a cantar coco e nisso quando eu ia ver, estava cheio de gente para me olhar a cantar. Aí nisso foi crescendo meu trabalho e terminou nessa. E depois que eu comecei a cantar em palco, viajando do mundo de meu Deus, aí começou: Selma do Coco! Selma do Coco! Aí me batizaram como a Selma do Coco!<sup>157</sup>

<sup>155</sup> Refrão da música *Rios, pontes e overdrives*, 1994, Nação Zumbi. Letra de Chico Science e Fred 04.

<sup>156</sup> Refrão da música *Se Dona Selma não fizer mais coco*, 1997, Coco de roda: Brazilian Music. Letra de Selma do Coco.

<sup>157</sup> **SAMBAS E DISSEMBAS** foi produzido pelo projeto Samba Sampa é uma série de entrevistas com músicos, poetas, artistas populares, pesquisadores e os griots da cultura afro-brasileira. Neste capítulo, prestam uma homenagem a D. Selma

Fig. 51 - Frame de vídeo: **Sambas e Dissembras**. Show de D. Selma do Coco. São Paulo, 2015.



**Fonte:** Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UGoWGIzqWFk>. Acesso em 11 de janeiro de 2023.

D. Selma do Coco foi essa pessoa de encontros: com a sua ancestralidade, com os seus amigos mestres olindenses, com a juventude manguelboys e manguelgirls<sup>158</sup>, com as suas amigas de tabuleiro, artistas populares e renomados, com outras linguagens e culturas. A matriarca de uma família composta por todas as formas de parentesco ou não, pois ela gostava de agrupar, ser e estar no meio de gente! A mestra destemida que tinha medo de avião, ao vê-los sobre a sua cabeça, mas ao se sentar pela primeira vez em um, sentiu-se na sala de casa, pois levar a sua cultura popular para os 04 cantos do mundo – fazendo um paralelo com o seu território – era a missão que sabia ter desde que acompanhava os seus pais.

Quem acompanha a sua vida artística sabe que nunca renegou suas formas de vida e cultura ancestral e, em cada uma das entrevistas, nas quais conta e canta a sua história com a mesma precisão temporal, sempre encontramos algo inusitado. Algo que podemos sentir, em razão da sua energia transcendental é capaz de atravessar telas, sejam estas do início ou do final de sua carreira, quando já debilitada, notamos a sua tristeza pela falta de um dos seus, pois Zezinho era inspiração e companheiro de vida, composições, viagens, dores, apertos e reconhecimentos, pois coco de roda

---

do Coco (In memoriam). Produção de Maitê Freitas. 4'33'. Maio/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UGoWGIzqWFk>

<sup>158</sup> Como se referiam aos jovens influenciados pelo Movimento Manguelbeat do qual falaremos um cadinho adiante.

é tudo isso: comunhão e comunidade. Selma do Coco era uma fazedora de histórias:

**Rinaldo:** Dona Selma era uma artista popular que tinha muito carisma, muito mesmo. Ela tinha tanto carisma que atrapalhava a gente tocando porque ela via uma pessoa da plateia e ela brincava. A gente que sabia... Porque para quem tá no público, tudo faz parte do show. Aí ela estava brincando e a gente começava a rir, daqui a pouco ela chamava a atenção porque a gente começava a rir e...

**Entrevistador:** E perdia o ritmo, né?

**Rinaldo:** É! Aí ela fazia “Ô meu zabumbeiro, meu filho, preste atenção, viu?”. Mesmo assim em cima do palco. Mas com o carisma dela dentro do palco, o que ela fizesse ali era parte do show. Se tivesse uma pessoa embriagada ela dizia: “Pronto, lá vem um corno bebo” e isso era motivo de riso. Assim

como ela chamava Viola, também me chamava: “Já chegaste, corno? O carro sai daqui a meia hora, estais fazendo o que aqui a uma hora dessas?”. O carro ia chegar em meia hora e eu já estava lá na casa dela “Vieste tomar café de novo, né, corno? Sua mulher não faz café em casa não?”.

**Entrevistador:** Que figura! Ah, que pena! Queria muito conhecer a Dona Selma. Imagina ela aqui no estúdio, ia quebrar tudo!!

**Rinaldo:** Ela era demais assim, o carinho que ela tem. Ela chamava qualquer um de corno, chamava você de qualquer coisa, e você sabia que era brincadeira, pela forma como ela dizia. Aí uma vez eu...

**Entrevistador:** Você foi para fora do país com ela também?

**Rinaldo:** Não... Com ela eu conheci o Brasil quase todo, assim, o Nordeste, aqui, o sul. Toquei com ela no Rio e em São Paulo, fiz dois anos seguidos Sesc Pompéia... Uma vez eu disse: “Vou pegar a Dona Selma agora”. Ela disse: “Pronto, chegou esse corno”. Eu: “Dona Selma, um dia eu vou trazer minha esposa aqui pra ver se você me chama de corno na frente dela”, aí ela: “E você só teve uma mulher na vida, foi?”. Pensava muito rápido.

Fig. 52 - Frame de vídeo: *Sambas e Dissembras*. Show de D. Selma do Coco. São Paulo, 2015.



Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UGoWGIzqWfk>. Acesso em 11 de janeiro de 2023.

**Entrevistador:** E falando em pensar rápido, a Dona Selma improvisava muito? Porque vocês falaram do jeito dela compor com o Zezinho e tal, ela era analfabeta, não sabia escrever e ela memorizava, obviamente, o que ela ajudava escrever e aí ficava na cabeça dela. Agora, no momento, como ela brincava com os meninos também, ela improvisava também alguma coisa?

**Viola:** Isso ela fazia muito no palco, porque ela esquecia a letra e botava outra coisa. Ela saía improvisando, porque era o coco do improviso. E teve outra no Sesc Pompéia, vice? A gente tocando e o cara fazia: “Dona Selma, canta uma ciranda!”, e ela já ficava arretada: “Meu filho, eu não sou a rainha da ciranda não, a rainha da ciranda é Lia, eu sou a rainha do coco”. Ela é muito engraçada.

**Entrevistador:** Cantava outra música.

**Viola:** Não, quando dava um branco ela improvisava, cantava outra coisa ali na frente ela pegava um negócio ali...

**Entrevistador:** Ela improvisava mesmo, que beleza. Mas é isso aí mesmo...

**Milton:** E logo depois da morte do filho dela, no mesmo ano, ela estava sentada sem paciência, natural, né? Abalada pela morte do filho, então, eu a acompanhei em um show no Sítio da Trindade, o show era programado, em razão de ela estar debilitada. O show era de uma hora, ela subiu ao palco, cantou vinte minutos e parou, sentou-se na cadeira, disse: “continue a cantar”. Aí ficou assim: uma pessoa cantou, a outra... Aí chamaram: “Dona Selma...” Era o contratante: “Dona Selma, você ainda tem vinte minutos a cantar...” Disse ela: “Suba você e cante!”. Ele respondeu: “Você ainda tem vinte minutos!” Disse ela: “Então você suba e cante, já não falei? Basta fazer meu Rá-Rá e eu já ganhei meu dinheiro”<sup>159</sup>

Assim, com intenção, e não pretensão de perpassar a historiografia social e cultural de D. Selma situada em seu tempo, melhor dizendo, em seus tempos, muito bem vividos, já que de linearidade sua história não tem nada notamos que a sua presença era estar presente dos seus. Seus em sentido ampliado, uma vez que para além dos laços de consanguinidade, criando sobrinhos, netos e netas, havia os vínculos formados por sua herança cultural afro-brasileira, Lia do Itamaracá era uma delas – madrinha de Raquel Marta – mulher negra, artista e símbolo da resistência da cultura afro-cultural-religiosa, tão admirável como a sua comadre.

**Lia do Itamaracá:** Hoje em dia tem muitos coquistas, muito coquista aí..., mas a cabeça do coco é Dona Selma do Coco! Eles estão pegando a lenda, o que ela deixou... [...]. A gente cantarolava, nós duas, parecíamos duas irmãs. Até hoje o povo me chama de Dona Selma... E eu respondo; chamavam ela de Lia e ela respondia também.

[...].

**Milton:** Porque uma mulher negra nesse país, de origem humilde, analfabeta, umbandista, discriminada por todo o tipo de religiosidade e conceitos que você sabe que nosso país é cheio, e ela conseguiu trazer da sua ancestralidade sua raiz de coquista, vir para a capital. Ela foi quem deu a todos os coquistas a oportunidade de mostrar o seu trabalho.

**Yorrana:** Na verdade foi ela que carregou a bandeira...

**Raquel:** É, ela carregou a bandeira.

**Andreza:** Foi a principal pessoa... Foi ela quem fez acontecer tudo isso, aqui no estado de Pernambuco. Aí depois da minha avó surgiram vários coquistas e, de lá para cá, vem crescendo muito mais [... Foi Selma do Coco que puxou todo mundo, que resgatou Aurinha do Coco, Célia do Coco, Cila... Todas elas<sup>160</sup>.

Slenes (2011), ao se referir à herança africana e experiência escrava, ressalta que os escravizados não abandonaram as suas culturas, logo, mesmo em um processo generalizado pelos brancos, as diferentes etnias colocadas em um mesmo balaio e denominados como povo bantu, o “núcleo em suas culturas” se conservou, ao mesmo tempo, a partir da prática escravagista, inter-relações culturais passaram a ocorrer, criando redes comunitárias, adaptando-se, assim, às novas situações sem perder sua herança cultural.

O casamento era, além de relações afetivas, por vezes, formas de garantir algumas “regalias”

<sup>159</sup> Exibido no Programa *Hora do Rango* | **COCODESELMA** | . Rádio Brasil Atual. Participação dos integrantes do Grupo em 05 de julho de 2018. Ao vivo. 1”57’. Disponível em: <https://www.facebook.com/radiobrasilatual/videos/1914623598583172/>

<sup>160</sup> Entrevistas cedidas por Milton Costa, Lia do Itamaracá, Andreza e Yorrana (netas de Selma, integrantes do Grupo Coco de Selma, ao Mini Doc produzido por Milton Costa para a divulgação do **6º Prêmio Culturas Populares 2018**, cuja homenageada foi D. Selma do Coco, organizado pelo Ministério da Cultura (MinC). (In memorian). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LwEWTWTDw>



dos senhores como um pedaço de terra para morar, plantar e possuir o seu próprio fogo, podendo, assim, alimentarem-se melhor. Famílias constituídas também criavam laços de cuidados e práticas ordinárias semelhantes aos da terra mãe. Do mesmo modo, o apadrinhamento permitia a ampliação dos laços de solidariedade e auxílio mútuo, ou seja, funcionavam como elemento de estabilização social.

Assim, para o estudioso, nem os senhores, tampouco os viajantes, por seus olhares enviesados sobre as formas de vida africanas, identificaram que os escravos aliavam suas experiências culturais e sociais anteriores às condições do cativo, revestindo-as de singulares significados, considerando que “ as relações de parentesco constituem um nexos importante para a (re)criação das esperanças e recordações das pessoas: isto é, para a formação de memórias, projetos, visões de mundo e identidades” (SLENES, 2011, p. 27). Portanto, conforme podemos notar nas tramas relacionais de D. Selma, fossem de parentescos ou não, parafraseando o autor, formaram um jardim.

São relações que ultrapassam o conceito de amizade, por serem centradas em comunalidade e no olhar direcionado ao outro, na empatia e em preocupar-se fazer pelos outros que também são seus ao dividirem os mesmos espaços, uma vez que a “cidade, como história de vida, é sempre a possibilidade desses trajetos que são nossos percursos, destino, trajetória da alma. (BOSI, 2003, p. 75), era esse olhar expandido que tinha a mestra para suas territorialidades –, por isso levava seus cocos e sua alegria brincante a hospitais, pois dizia ela que cantar, viver, rir e brincar cura a qualquer um.

**Milton:** [...] Dona Selma tinha um trabalho que era... Que era liberdade de expressão. Ia em todos os presídios fazer shows para os presidiários, também tinha um trabalho com o pessoal dos hospitais de oncologia do Recife. Quando Dona Selma faleceu, esse trabalho dos presídios nunca foi feito pelas meninas ainda, até por uma questão burocrática, mas o trabalho com os hospitais, elas continuaram fazer shows para os doentes. E nesse meio tempo surgiu o convite para participarem de duas caminhadas contra a homofobia e elas fizeram um coco para defender o direito dos homossexuais, contra a homofobia.



Fonte: Acervo do HPC – Hospital do Câncer de PE.

Aliando as observações de Milton às ações do grupo formado por suas netas, podemos inferir que legado vai muito além de deixar àqueles que ficam, a incumbência de se levar a diante uma tradição, pois são valores adquiridos por meio de ensinagens sobre a vida, as relações com o meio e com o outro, mantendo não somente os costumes populares, mas as circularidades interpessoais e intergrupais que o seu ancestre lhe transmitiu, a continuidade do legado vai além pois, como nos aponta Leda M. Martins em *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* (2021, p. 21)

Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros: quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano. Em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos impulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade.

Além disso, participava, juntamente com outros mestres de campanhas preventivas como DST/AIDS e contra a violência que atualmente está muito presente, não só em Olinda, devido a desigualdades sociais e invisibilidades, mas nas comunidades populares de todo o país. Essas ações, entre o poder público e artistas populares olindenses, têm razões para existir, a primeira delas é que, pela tradição e pela cultura, a proximidade entre agentes de saúde e a população se acentua.

A outra é que, levando em conta a baixa escolaridade da população instalada em bairros de baixa renda e favelas, a oralidade que perpassada nas letras de coco elaboradas pelos mestres, às vezes, conjuntamente, potencializa a comunicação e o entendimento das comunidades quanto aos problemas sociais, de saúde e saneamento. Com isso, o documentário *Coquistas de Olinda Contra a Violência* de direção do cineasta Wilson Freire com produção de Hamilton Costa Filho e Secretaria de Saúde de Olinda, com realização da *Cabra Quente Filmes* em 2010, em formato de audiovisual, utiliza-se da cultura popular, especialmente o coco olindense<sup>161</sup>. Participaram do projeto mestres e mestras como Galo Preto, D. Selma do Coco, Aurinha do Coco, D. Célia do Coco, Alexandre L'Omi L'Odò, Mãe Lúcia de Oyá, Beth de Oxum entre muitos outros.

**Entrevistador:** Dona Selma, como que a senhora vê a violência hoje no mundo?

**D. Selma:** Como assim?

**Entrevistador:** A violência, fale um pouco dessa história. Como é que a senhora está vendo isso?

**D. Selma:** A violência está demais, menino! De ontem para hoje mesmo, mataram um bocado já e ainda vão matar mais. [...]. É bom esse trabalho que estamos fazendo, que é para ver se o pessoal pensa direitinho, como eu canto a música: vamos pensar, vamos acabar com essa violência.

---

<sup>161</sup> *A Secretaria de Saúde de Olinda tem a certeza que a prática de ver e fazer cultura legitimando os saberes de um povo, de uma região, de uma cidade ou parte dela, é um dos caminhos para que, juntamente com outras medidas preventivas e repressivas, consigamos viver em uma cidade mais humana e fraterna.* João Veiga - Secretário de Saúde de Olinda, Nov. 2007. Documentário disponível em: <https://youtu.be/5v4rrqo0fZ4>

Cantando:

Bora!

Vamos, vamos, minha gente

Senta ali, vamos pensar

Acabar com a violência

Desse jeito é que não dá

Não dá não, violência não

Não, não, não... violência não

Não, não, não... violência não

Fig. 54 - Frente e verso do CD lançado em 2010.



Fonte: Disponível em: <http://alexandreloomilodo.blogspot.com/2015/04/coquistas-de-olinda-contra-violencia.html> . Acesso em 17 de janeiro de 2023.

**D. Selma:** É continuar a vida, né, para a frente, na cultura, né? Que a cultura é boa. Eu não pensei que era tão boa assim quando eu comecei, mas eu dou conselho que todos sigam como eu tô seguindo: trabalhando, viajando, se comunicando com Deus e o mundo. Agora, não tira os pés do chão, não [...], porque tirar os pés do chão é perda de tempo! Tem que se dar com todo mundo, tem que ser humano, tem que ser uma pessoa comunicável com todo mundo do mundo, não tem separação, porque ninguém é ninguém.

Do mesmo modo, em parceria com a Secretaria da Saúde, em 2008, o documentário produzido pela Cabra Quente Filmes, sob a direção geral do cineasta Wilson Freire organizaram um material pedagógico e educativo para a prevenção das doenças sexualmente transmissíveis, intitulado Coquistas de Olinda Contra as DSTs/AIDS tendo a participação de mestres e mestras do coco olindense como Galo Preto, Dona Selma do Coco, Dona Célia do Coco, Aurinha do Coco, Arnaldo do Coco, Ana Lúcia do Coco, Zeca do Rolete, Rinaldo Karinbó, Preto, L'Omi L'Odò.

O interessante ao assistirmos o making off do documentário, foi perceber a forma didática utilizada pelos agentes de saúde para a educação sexual dos mestres envolvidos. A partir da metodologia de Paulo Freire, já que maioria possui pouca ou nenhuma educação formal, buscando

na cultura popular, vozes populares que possam, por meio de sua arte, intervir e levar para dentro das comunidades informações por meio da oralidade pelas letras, rodas, emboladas de coco, utilizando a cultura popular como instrumento de transformação social.

Fig. 55 - Capa CD Coquistas de Olinda na Prevenção das DST/AIDS (frente). Acervo Alexandre L'Omi L'Odò.



**Fonte:** Disponível em <http://alexandrelohilodo.blogspot.com/2017/04/cd-coquistas-de-olinda-na-prevencao-das.html> . Acesso em 16 de janeiro de 2023.

Coco: **Vamos informar**

Composição: Zezinho

Intérprete: D. Selma do Coco

A vida é muito boa  
Não pegue AIDS à toa

Seja atento meu amigo  
Preste muita atenção  
Use logo a camisinha  
Na hora de ter relação

Eu conheço um amigo  
Esse vírus ele pegou  
Foi no posto de saúde  
Logo ele melhorou<sup>162</sup>

<sup>162</sup> Para ouvir a faixa de D. Selma, acesse: [Vamos informar - D. Selma do Coco](#)

Fazendo um aparte, com toque de crítica, quanto mais nos aprofundamos nos contextos de D. Selma e, conseqüentemente, de quase todos os coquistas, como já nos referimos, o que move a cultura popular são os espaços, o fazer junto, a simplicidade em aprender e ensinar, sem muitas teorias, apenas com a sabedoria da vida. Observamos, em todos esses processos criativos e compartilhados que aí reside “a flor” de Slenes, esperamos que, nesse ponto, o leitor já tenha compreendido os porquês do título desta pesquisa: [...] o potencial educativo da tradição e do legado, uma vez que as ações e oralidades dos mestres e mestras apresentados nessa pesquisa, falam por si mesmos, portanto, nós cabe apenas o papel de materializar em palavras escritas, as potências de suas ensinagens. Assim sendo, a escola formal deveria aprender com eles e pelas possibilidades educativas da cultura popular. Alfabetizar-se é muito mais que dominar palavras, é aprender a ser gente, conforme nos ilustra A. Hampaté Bâ em *A tradição viva* (2010, p. 167)

Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se ligam e interagem.

#### 4.7 ORALIDADE E ANCESTRALIDADE: O SENTIDO DO EXISTIR DE D. SELMA DO COCO

**Beto Hess**<sup>163</sup>: A gente dizia que tinha três estrelas incandescentes na cultura popular aqui de Pernambuco que era Lia, Manuel Salustiano e Selma do Coco.

Não é só observável na mestra Selma do Coco, mas nas palavras de todos os mestres e mestras com os quais tivemos contato durante as nossas pesquisas de campo, a preocupação para que a tradição se perpetue. No entanto, sem a pretensão de que essa permaneça como é, pois, dotados de sabedorias advindas de suas vivências, sabem que as gerações subsequentes darão a elas os seus sentidos temporais, pois é pela aprendizagem oral, memorial e cultural que seus tempos vividos se perfazem, e é esse universo peculiar da cultura popular que buscamos apresentar, uma cultura popular que é parte de seus modos ordinários de viver. Pobre Brasil que ainda se justifica pela miscigenação e que não reconhece em nossos mestres como Selma, Tia Ciata, Galo Preto, D. Menininha do Gantois, Aurinha, Jackson do Pandeiro, Salustiano, Zeca do Rolete, Ana Lúcia, Cila, Jamelão, Ivone Lara, Clementina de Jesus, Elza Soares, Lia do Itamaracá, a sua ancestralidade e memória cultural, por não querer se reconhecer preto, rural e brincante.

<sup>163</sup> Beto Hess é irmão de Milton Costa. Foi produtor de D. Selma e há muito tempo é de Lia do Itamaracá. Foi ele quem acompanhou e produziu o seu 1º *CD Minha História*, na Alemanha em 1998.



É na singeleza das falas de Selmas, nos pandeiros de Galos-Preto e cirandas de Lias... que a cultura popular se reconhece e entrecruza atlânticos. Desse modo, é preciso chamar atenção à valorização desse povo que faz e o que é que o povo faz sem populismos e intencionalidades de erudição, porque os mestres são uma linhagem na qual a principal função é trabalhar com a palavra. Muitas vezes o mundo escrito olha para a oralidade como um lugar menor, mas afirmamos que não, sobretudo a nós, descendentes de africanos uma vez que, nossa ancestralidade nos ensina que a oralidade é o nosso primeiro lugar no mundo, considerando que uma criança começa a receber os valores que lhes vão socializar a partir da oralidade.

Portanto, soa mal o senso comum de que ao chegar à escola a criança é uma tábua rasa, por já contemplar em sua memória muitas histórias que lhes foram contadas por alguém ou, na atualidade, por uma tecnologia qualquer. São as nossas histórias a morada da tradição oral, sendo lugar que privilegia a inteligência e não a força bruta, como chamamento para as crianças aprenderem a desenvolver os seus intelectos; e isso é um valor universal, pois a tradição centra-se na esfera do afeto, principalmente em África, onde os laços de família se estreitam e gerações transmitem valores.

A passagem da tradição oral é sensorial, quando aprendemos fazendo, se a memória esquecer o corpo nos lembra, basta a você lembrar, como se anda de bicicleta. Agora, quando se aprende lendo, a memória está mergulhada em letras, basta recorrer aos livros para rememorar. Isso fica muito presente em nossa mestra, ao evocar as suas lembranças. Não é à toa que para ela seu melhor trabalho seja o Minha História, tendo a 8ª faixa de mesmo título, conforme acentua na maioria de suas entrevistas para jornais e documentários:

**Repórter:** O mais famoso para a senhora, qual é?<sup>164</sup>

**D. Selma do Coco:** para mim é Minha História, porque narra a minha vida, e o do povo é a Rolinha [...].

“O coco é um trabalho importante, do tempo da escravidão, que eu aprendi andando com meu pai e minha mãe pelos sítios do interior, onde o povo andava, chegava, cantava, comia uma buchada e depois tomava banho no açude. Agora naquele tempo se cantava o coco mais nas festas, hoje não, eu canto coco no carnaval, no São João, no fim de ano”<sup>165</sup>.

[...] O primeiro disco, Minha história, saiu em 1998. Nas letras, a cantora faz questão de reafirmar suas origens. "Eu moro em Olinda, canto coco há muitos anos, em todo canto, que beleza!"<sup>166</sup>

Dona Selma do Coco diz que nem lembra direito quando começou a cantar, nem de coquista que a tenha influenciado: “Aprendi coco vendo meu pai cantar. Ele cantava e eu ficava ali prestando atenção. Mas acho que já nasci com a ideia feita pra ser cantora. Hoje até que tá bom cantar. Antigamente não prestava, o coco era muito

<sup>164</sup> Entrevista cedida ao Diário de Pernambuco TV. Reportagem: Lenne Ferreira, em jul./2014. 4”39”. Disponível em: [https://youtu.be/uPSSxn\\_fcZY](https://youtu.be/uPSSxn_fcZY)

<sup>165</sup> Reportagem. **Selma do coco reina e dá gargalhada**. Por Luciana Veras. Publicada em 31/08/2008. In: Diário de Pernambuco. Disponível em: [http://www.pernambuco.com/diario/2008/01/31/viver1\\_0.asp](http://www.pernambuco.com/diario/2008/01/31/viver1_0.asp)

<sup>166</sup> Reportagem. **Risada marcante de Selma do Coco é lembrança viva em enterro**. Publicada em: 10/05/2015 In: Diário de Pernambuco. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2015/05/risada-marcante-de-selma-do-coco-e-lembranca-viva-em-enterro.html> . *In memoriam*

desprezado, e só se cantava uma vez por ano, nas festas”<sup>167</sup>.

Assim, conforme podemos comprovar nesses trechos de notícias e entrevistas, a tradição do coco de roda era a forma com a qual a coquista rememorava seus antepassados. Assim como notamos em quase todas elas, a afirmação da mestra que dizia ter chegado onde chegou pelas suas redes de comunhão: músicos, parentes, amigos..., como boa matriarca de herança africana, apresenta em sua genética a compreensão de que, como seres sociais, não nos constituímos sozinhos, estamos sempre em contato com o outro, em um processo de querência afetiva, social e cultural.

Há também outro fator que, desde muito pequenos, nos faz compreender a noção de coletividade, é o tamanho da composição familiar dos negros, geralmente, numerosas, tendo desde cedo de aprender a dividir, a cuidar dos mais novos, a quase sempre nos mesmos ambientes pelo espaço habitacional geralmente em periferias e subúrbios, sempre muito numerosos, cuja convivência ocorre em todos os lugares, dependendo delas, o espaço público é mais ocupado do que os privados. Então, lembrando que a artista tinha 09 irmãos, os quais ajudou a criar, seu filho que, de três casamentos, lhe concedeu 08 netos, que lhe geraram bisnetos, mais os sobrinhos que criou ou ajudou a cuidar, conseqüentemente, desde muito cedo, Selma ocupou o papel de matriarca, percebido neste trecho da matéria publicada no Diário de Pernambuco, escrita por Luciana Veras: Selma do coco reina e dá gargalhada (2008).

Ela fala da felicidade que sente ao trabalhar e dos amigos que mantém com carinho, como Mestre Salustiano, Aurinha do Coco, Lia de Itamaracá (“abuso é muito com ela!”), mas libera algumas lágrimas quando pensa em episódios passados. A morte do marido, por exemplo, que a deixou viúva cedo e a obrigou a trabalhar – foi tapioqueira no Alto da Sé por mais de uma década; os filhos que teve e morreram “antes do tempo”; e a vida dura na Mustardinha, lembrada na canção Minha história, que Zezinho, seu filho, entoou, e ela se emociona. Mas a risada famosa – rá-rá! – e marca registrada de suas apresentações retorna à conversa logo. “Meu sonho é ter o trabalho mais valorizado e deixar tudo para meu filho viver direitinho, mas eu não queria fazer nada diferente não. Queria ter vivido tudo que vivi. Agradeço a meus amigos, ao carinho do público, ao sete músicos que tocam comigo. É por causa deles que já viajei muito, pelo Brasil e pelo mundo”, diz. Na França, foram três vezes, “e não entendo nada do que eles falam, mas sei que bonjour é bom dia”; na Alemanha, foram dois meses de estada, “e eu nem mexia no relógio, passei o tempo todinho vendo a hora de cá”, relembra. O reconhecimento é no planeta inteiro – durante a sessão de fotos, ela é abordada por um grupo de turistas italianos na Igreja da Sé – porém foi o Brasil que a tornou comendadora.

<sup>167</sup> Reportagem. **Dona Selma, amiga de Chico Science, no palco com o manguebeat**. Publicada em 11/05/2015. Por José Teles. In. UOL. NE10. Jornal do Comércio de Pernambuco. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/colunas/toques/2015/05/11/dona-selma-amiga-de-chico-science-no-palco-com-o-manguebeat>



#### 4.8 ORALITURAS: D. SELMA E SEUS MODOS DE ENSINAR, APRENDER E TRANSVER O MUNDO.

A considerar a cultura como ela é praticada, não a mais valorizada pela representação oficial ou pela política econômica, mas naquilo que a sustenta e a organiza, três prioridades se impõem: o oral, o operatório e o ordinário. Todos os três são evocados pelo desvio de uma cena supostamente estranha, a cultura popular, que viu multiplicar-se os estudos sobre as tradições orais, a criatividade prática e os atos da vida cotidiana. É necessário mais um passo para derrubar esta barreira fictícia e reconhecer que na verdade se trata de nossa cultura, sem que saibamos. Depois a ciências sociais analisaram em termos de cultura popular funcionamentos que continuaram fundamentais em nossa cultura urbana e moderna, mas tidos como ilegítimos ou negligenciáveis pelo discurso acadêmico da modernidade. [...]. (DE CERTEAU e GIARD, 1996, p. 335)

A oralidade enquanto proposição conceitual contrapõe-se à cosmovisão ocidental, combate o privilégio das culturas escritas e letradas, por colocar em evidência, formas hegemônicas de produzir, conceber, validar o conhecimento e o fazer epistêmico, pois, nas cosmopercepções africanas e ameríndias, usar a fala e a memória é uma das maneiras que nós, seres humanos, encontramos para armazenar sabedorias, tendo na transmissão oral a mola propulsora da cultura e da civilização. Em África o Todo fala: o que pensamos a respeito do cotidiano, da natureza, das ciências da terra, da água, do ar, das práticas medicinais e, particularmente, a memória popular do povo transmitida de pai para filhos, de avós para netas..., de geração após geração de forma oral, logo, a passagem do conhecimento não se dá por meio da palavra escrita, pelo menos prioritariamente, embora existam alfabetos africanos.

O que, pois, abrange a expressão “tradição oral?” Que realidades veicula, que conhecimentos transmite, que ciências ensina e quem são os transmissores?

Contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os griots estão longe de ser os únicos guardiões e transmissores qualificados.

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. (BÂ, 2010, p. 169).

No entanto, as culturas ocidentais impregnadas pelo eurocentrismo, pautam outras culturas por sua percepção unilateral, embranquecida e masculina, ainda mais por aqui, em que a ficção da harmonia das três raças retroalimenta noções erradas intolerâncias culturais, uma delas é a de que sem uma formação escolar e o domínio da escrita, não há autenticidade de transmissão de saberes. Há uma construção generalizada sobre o que venha a ser a tradição oral, por vezes confundida com a história oral. Contudo, vale esclarecer que o depoimento oral não é a tradição oralizada.

A oralidade refere-se a uma matriz cultural de povos que desenvolveram as suas capacidades sensitivas, principalmente as auditivas, por isso há uma relação de convívio muito

intensa com a natureza, pela cosmologia – unidade cósmica – na qual o mundo humano está interligado ao mundo animal, vegetal e mineral. A partir dessas correlações, podemos identificar, tanto nos modos quanto D. Selma compunha com o seu filho e formas de transmitir conhecimentos e saberes ancestrais para netos, netas, sobrinhos e bisnetos, a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituído, inscritos nas grafias de seus cocos, na vocalidade e corpos que cantam, dançam, recitam, cozinham, cuidam dos seus e das relações que mantêm com o território e a natureza que habitam.

Conforme podemos observar em trechos abaixo de entrevistas e matérias jornalísticas, como nessa entrevista cedida por José Teles para o Jornal do Commercio de Pernambuco, já referida por aqui: Todos os cocos desse álbum [referindo-se ao Jangadeiro – seu quarto CD], foram compostos por ela e o filho José Ferreira: “A gente inventa de cabeça, fica na sala cantando até acertar a música, a melodia”. Nessa outra entrevista cedida à TV Globo, também notamos seus processos de ‘ensinagens’ e trocas culturais, entre ela e o filho: Mas, então, nos conte Dona Selma, e as composições, como é que elas são feitas? As composições eu faço, meu filho faz junto comigo, a gente fica assim em um canto, pensando... Olha aí, mãe, é assim, vamos fazer assim! Eu digo: — assim está errado, vamos fazer assim, e nisso quando a gente menos vê, a música está pronta [...].

Andreza, neta de Selma, filha de Zezinho, que convivia diretamente com a mestra e a acompanhava para todos os lugares, ao ser questionada pelo locutor em entrevista para a Rádio Atual FM, em São Paulo, materializa a complexidade e a amplitude dos modos de fazer e transmitir inerentes ao território da cultura popular brasileira.

[...]

**Entrevistador:** [...] *vocês que cantaram com ela. A Andreza também pode contar como era conviver com ela. Que figura era Dona Selma e como é que você aprendeu as músicas dela? Como é que ela compunha, por exemplo? É uma grande dúvida minha: como ela inventava os temas? Fala aí Andreza.*

[...]

**Andreza:** As composições eram através de meu pai, Zezinho, né? Que ficava ao lado dela o tempo todo “Vamos fazer isso...”, aí ele colocava uma frase, ela colocava outra e ia fluindo a música, no final ficava tudo maravilhoso, e era sempre com alguma coisa relacionada a vivência dela... O momento que ela estava vivendo e tal...

**Entrevistador:** Ela pegava os temas ao redor do que acontecia...

**Andreza:** Do cotidiano dela e de meu pai também, e fluía cada música maravilhosa! Era sempre assim, sempre desse jeito: sentavam os dois e meu pai sempre com uma facilidade incrível também! Ela botava a melodia e ele já botava outra frase, ao final ficava lindo.

**Milton:** O interessante é que ela era analfabeta...

**Andreza:** Sim

[...]

**Milton:** *Depois da morte do filho dela, do Zezinho, eu fui produtor dela por cinco anos dela. E o que é que acontece... Dona Selma não sabia ler e nem escrever. Então, quando ela compunha, vinha da cabeça dela, mas ela não se lembrava depois.*

**Milton:** *Ele tinha que escrever tudo o que ela estava dizendo, completar com as palavras dele e depois tinha que ir para a mesa com o pandeiro, cantando e repetindo para ela aprender o que ela mesmo tinha feito.*

**Entrevistador:** *Era uma coisa intuitiva, né? Da cabeça dela...*

**Entrevistador:** *Isso... Por isso que era essa coisa linda, né? Vinha essa coisa natural e espontânea. Isso é dom, né, gente?*

Da mesma maneira, D. Selma transmitia às netas e netos não só a relevância cultural dos cocos, mas buscava dar a ela ensinagens para que, futuramente, garantissem o seu legado, principalmente aos que dividiam com ela o mesmo espaço, como com as filhas de sua ex-nora, Jaqueline, como podemos presenciar em muitas de suas entrevistas e documentários em audiovisual, nos quais a coquista senta as meninas no colo e com elas repassa o seu repertório atenta às entonações e cadências.

Fig. 56 - Frame de vídeo: Pernambuco Vivo – Selma do Coco com a neta Maria no colo.



Fonte: Disponível em <https://youtu.be/cjoc4mnp5YI>. Acesso em 16 de janeiro de 2023.

Nesse minidocumentário, na foto acima, está com a Maria, uma de suas netas caçulas. Com a caneta na mão, repassa com ela cocos como o Minha História e Moreninha do Dente de ouro, incitando ao final que sua sucessora, além de cantar, reproduza a sua marca registrada, o “rá -rá”. São ensinagens como estas que garantem a perpetuação da tradição e do legado na cultura popular. Fato é que a oralidade criativa dos artistas populares ajudaram a imprimir nossa identidade multicultural, mas, parece que sempre que pensamos em tradições, o fazemos com enfado, como se estivéssemos diante de algo de interesse só de gerações passadas, porém, ao falar de tradições culturais, estamos no limite entre o sujeito e o legado que se recebe, e isso pode ter mais consequências do que imaginamos.

Tudo que vivenciamos está de algum modo vivo e se manifesta sem que a gente nem perceba e aí estão as imensuráveis lições que artistas populares como D. Selma nos deixam, como condutas possíveis à arte e a cultura, sem ser meras repetições do passado, tampouco esquecer aquilo que se

foi, pois o passado se externaliza na experiência atual, pois somos incapazes de revê-lo totalmente, muito menos reproduzi-lo, caso fizéssemos isso, a tradição estaria morta, pois a cultura popular é absolutamente dinâmica e o artista popular é uma figura localizada em seu tempo e local.

#### 4.9 A MESTRA SE TORNA RAINHA E VOA PARA O ORUM<sup>168</sup> COM SUA ROLINHA! (1929-2015)

D. Selma do Coco, embora a décadas se dedicasse à tradição e fizesse parte do circuito cultural pernambucano, ganhou notoriedade pública após sua apresentação no Abril Pro Rock 98, com a eclosão do Movimento Manguebeat, embora já tivesse viajado ao exterior entre os anos de 1985-1986. Segundo sempre ressaltou, o encontro de gerações entre ela e Chico Science foi decisiva para a sua carreira, conforme salientava: A gente se encontrou e acabou encangado. Ele só vivia me encontrando para cantar coco e conversar. Depois veio o convite pro Abril, não vou dizer que não tive medo, porque não vou mentir. Fiquei, porque o Abril é aquele negócio de rock. Mas sei que a gente foi lá misturou e acabou o pessoal gostando. Podemos inferir por estes escritos que a mestra sempre soube reconhecer aqueles que lhe apoiaram durante os seus percursos artísticos, como já ressaltamos, na filosofia africana, não construímos nada sem a presença do outro. Na verdade, o encontro dessas duas vozes memoriais da cultura pernambucana, era via de mão dupla: Chico bebia da fonte de Selma e Selma transitava pelos “rios, pontes e Overdrive” de Chico, conforme nos revela José Telles em *Do Frevo ao Manguebeat* (2012, p. 276).

Dona Selma do Coco, que virou nome nacional (e gravou o seu primeiro disco na Alemanha) depois de uma apresentação no Abril Pro Rock em 1997, conta que várias vezes Chico Science aparecia no Alto da Sé em Olinda, onde ela vendia comidas típicas, simplesmente para conversar, comer uma tapioca no coco e beber de sua sabedoria [...].

Também em 1997, é consagrada a Rainha do Coco olindense, quando nos carnavais, lançou o seu hit *A rolinha*, tanto que inspirou o minidocumentário *o Som da Rua* dirigido por Roberto Beliner, garantindo-lhe Menção Especial do Juri no Mostra Internacional do Filme Etnográfico/RJ em 1998. O reconhecimento do mercado fonográfico brasileiro veio em 1999, com o Prêmio Sharp pelo disco *Minha História*, gravado na Alemanha, no Studio Ufa Fabrik, com o título *Cultura Viva* em que passou dois meses para as gravações. Até o *New York Times* cedeu aos encantos da rainha do Coco do Brasil, quando a ouviu ecoar os seus “rá-rás” no Festival Lincoln Center, em New York, conforme reportagem contida no capítulo I, também foi ela a única cantora brasileira a

---

<sup>168</sup> *Orum* ou em iorubá, Orun: palavra que define, na mitologia iorubá, o céu ou o mundo espiritual e que é paralelo ao Aiyê, o mundo físico. Tudo que existe no Orum coexiste no Aiyê através da dupla existência Orun-Aiyê

participar do Festival de Jazz em New Orleans.

Tamanho foi seu feito que, nem mesmo artistas de renome alcançaram tamanha circularidade nas mídias e programas nacionais consagrados tais como Jô Soares Onze e Meia e ao Domingo do Faustão e em jornais tais quais a Folha de São Paulo, Estadão, Jornal do Brasil, O Globo e Correio Brasiliense. Patrocinada pelo Ministério da Cultura, atravessou oceanos e ultrapassou barreiras linguísticas para levar a nossa cultura popular e a música brasileira à França, Bélgica, Espanha, Suíça, Portugal. A convite do Instituto Cultural de Berlim, participou de gravações do álbum Herdeiros da Noite, cantando ao lado de grupos africanos de outros países. No entanto, embora carregue muitos reconhecimentos como título de Patrimônio Vivo de Pernambuco, Cidadã Olindense entre outros, seu maior orgulho foi o de Comendadora da Cultura Popular Brasileira recebido em 2007, do presidente Luís Inácio Lula da Silva.

Fig. 57 - Frame de vídeo: Segundo episódio do programa especial “Patrimônio Vivo – Na Estrada do Sempre” Diploma de Comendadora da Cultura Popular Brasileira.



**Fonte:** Disponível em <http://redeglobo.globo.com/globonordeste/videos/v/patrimonio-vivo-programa-de-sabado-11072015-bloco-1/4314722/>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

Em 11 de maio de 2015, por complicações após uma queda que a levou a fraturar o fêmur, a nossa mestra “rolinha avoô” e foi encontrar os seus ancestrais e seu filho Zezinho no Orum. Como dizia, só tinha medo “de cobra, misericórdia”. E que a morte não lhe atemorizava: “Porque de um jeito ou de outro, todo mundo morre. Não tem boquinha não, a morte não é coisa boba, mas também

não vou ficar esperando, né?<sup>169</sup>” Amigos, parentes, admiradores e artistas compareceram à Sede do Clube Carnavalesco Vassourinhas para despedir-se de nossa rainha que agora emana os seus “râ-râs”.

Conforme descreve Tássio Ferreira em *Pedagogia da Circularidade – Ensinagens de Terreiro* (2021, p. 111): “O ciclo da vida-morte para os Bantu e os seus processos de ritualização se trançam à perspectiva da ancestralidade [...], sobretudo porque na cosmovisão Bantu a morte é física. Dentro do ciclo da morte a muntu<sup>170</sup> despede-se de seu corpo físico para ingressar no ciclo da ancestralidade, sem perder de vista a circularidade em seu contínuo.”

Fig. 58 – Velório de Selma do Coco, realizado no Clube Vassourinhas, localizado no Sítio Histórico de Olinda, em 10 de maio de 2015.



**Fonte:** Disponível em <https://g1.globo.com/peernambuco/noticia/2015/05/familiares-e-amigos-se-despedem-da-cantora-selma-do-coco-em-olinda.html>. Acesso em 19 de janeiro de 2023.

Como símbolo de resistência cultural, seu cortejo seguiu por entre ruas e ladeiras de Olinda em festa, embalado por suas músicas pela multidão que preencheu o Centro Histórico para dizer até logo à mestra de nossa cultura popular que fez da sua missão em terra, apresentar em cocos, sua ancestralidade, tradição e legado. Sentiremos falta de sua alegria contagiante e fidelidade a suas raízes, mas sabemos que uma roda de coco, daquelas se formou aí em cima, ao se encontrar com os mestres e mestras que partiram a seu encontro como D. Aurinha do Coco e Galo-Preto...

<sup>169</sup> Reportagem. **Selma do coco reina e dá gargalhada**. Por Luciana Veras. Publicada em 31/08/2008. In: Diário de Pernambuco. Disponível em: [http://www.pernambuco.com/diario/2008/01/31/viver1\\_0.asp](http://www.pernambuco.com/diario/2008/01/31/viver1_0.asp)

<sup>170</sup> Muñtu é um conceito Bantu que, em sua forma mais restrita, significa ‘pessoa’ (matéria e espírito), mas pode também ser aplicado a todas as pessoas residentes no planeta e que preservam o respeito pela dignidade humana.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos dedicarmos a entrecruzar a historiografia de D. Selma, percebemos quão dificultosa é a compreensão do lugar do popular na sociedade brasileira, pelos olhares abarrotados de discriminações, marginalizações, estereótipos, senso comum dentre tantas outras, como pudemos perceber, no desenrolar capitulares, foi preciso não só mergulhar em seu mundo artístico como também em contextos históricos de sua territorialidade, pois uma coisa justifica a outra.

Assim, visando compreender as camadas populares e suas lutas de classe, entre o Recife e Olinda, situados em um tempo-espaco com as vendeiras e quituteiras, os trabalhadores rurais em luta por uma reforma agrária no campo das Ligas Camponesas, a desapropriação dos mocambos que, muito mais que pensar no bem estar deles, era ato político de embranquecimento e higienização, sem se importarem que era aquele território os seus espaços de convivência, acentuando a fome, por modificar o ambiente à volta do qual retiravam a sua subsistência e à falta de moradia devido uma política pública enganosa, buscando evidenciar, igualmente, a caracterização marginal delegada à cultura popular, por entrelaçar em um próprio território lutas, resistências, religiosidades, festejos, comunalidade..., pois Recife e Olinda são encontros dos extremos. Por isso, foi necessário aprofundar, não somente na historiografia de D. Selma, mas como eram seus tempos vividos entre os lugares pelos quais percorreu, o que nos aproximou de mestres e mestras da cultura popular olindense.

Buscamos demonstrar que a oralidade criativa dos artistas populares corroborou para que tenhamos uma identidade multicultural e a transmissão do saber, a partir da valorização e identidades negras, considerando suas maneiras outras de ser e estar no mundo, e que o papel do mestre só existe em comunhão com os outros, como comendador de uma tradição na qual ele compreende em sentido ampliado. Sua territorialidade é a paragem de respeito e admiração por aquele ou aquela que transmite, aprende e ensina o conhecimento e o movimento da vida e que, conseqüentemente, assume nas comunidades das quais fazem parte, papéis sociais e culturais importantíssimos, como pudemos presenciar com os projetos de saúde e prevenção em Olinda com os mestres coquistas, pois é ele também pertencente às classes sociais de baixa renda.

Reforçamos também pelas relações vivenciais de D. Selma do Coco que tradição, legado e oralidade atravessam tempos cronológicos. Espiritualidade, vivência e natureza não se diluem e, por tais motivos, carregam um conhecimento espiralar. Para nós, percorrer a historiografia de D. Selma nos propiciou outros tempos de presença, em cosmopercepções que se baseiam em circularidades e intersecções com o meio, por causa disso, os cocos em suas composições transfiguram os modos ordinários de viver, por exemplo, ao pensarmos no refrão do samba-choro de Paulinho da Viola: *não sou eu que me navega, quem me navega é o mar, é ele quem me carrega como me fosse levar*, a metáfora do mar (vida), nos faz compreender a efemeridade humana, como, similarmente, notamos no coco cantado pela rainha do coco olindense:



“Oh, Jangadeiro olha o balanço do mar.  
 Vamo ver como é bonito ver o mar se balançar  
 Oh, Jangadeiro olha o balanço do mar.  
 Vou pegar minha jangada, vou jogar no alto mar.  
 Oh, Jangadeiro olha o balanço do mar [...]”

É nesse contexto expandido do meio que precisamos reconhecer as nossas tradições populares entre metáforas e provérbios, uma vez que as manifestações populares regionais nos mostram que a cultura iletrada nem sempre é uma cultura de ignorantes e que também o analfabeto não é propriamente um deseducado, exatamente por carregar essa compreensão de vida de atitude humanista; por razões como estas que buscamos salientar nestes escritos que as tradições populares são dotadas de conhecimento. *Transver* é acolher essas tradições que nos agregam sabedoria, então reforçamos, a partir do universo vivencial da coquista olindense que, na maioria delas religião, territórios, culturas e tradições são indissociáveis.

Estar na presença dos mestres de nossa cultura popular é mergulhar em seus contextos. É, também testemunhar a memória coletiva que faz da tradição uma comunhão festiva com o mundo. Eis aí a relevância do conceito de cosmopercepção proposto pela socióloga nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí em seu livro *A invenção das mulheres – construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero* (2021, p. 29),

O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem valorizar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. [...] que podem privilegiar sentidos que não seja o visual, ou até mesmo, uma combinação de sentidos.

Como notaram, adotamos e situamos o termo cosmopercepção em vários momentos desses escritos, porque concordamos com a socióloga que muitas produções acadêmicas envolvendo formas de vidas africanas ou voltadas às manifestações populares afro-brasileiras não levaram em consideração as especificidades regionais, negligenciando a amplitude cultural das territorialidades pesquisadas, cujas tradições são afrocentradas. Logo, tendo como foco o universo vivencial de uma artista popular como D. Selma do Coco negra, juremeira, nordestina e mestra de cocos de roda em uma Olinda que ainda se configura muito África pelo povo preto em maioria, pelos terreiros, maracatus, cocos, dança, canto, beberagem e muita, mas muita vivacidade!

Então, em nossa primeira visita a campo em 2020, buscamos explorar os espaços vivenciais da mestra com o objetivo de compreender o potencial educativo da tradição, da oralidade e do legado que depois de sua morte é perpetuado por suas netas, idealizadoras do grupo Coco de Selma: como se deu a transmissão da cultura para os filhos, sobrinhos e netos e netas? Quais eram as

relações entre seu espaço de trabalho como tapioqueira do Alto da Sé e sua atuação em cantar cocos para os turistas? Como o coco se perfazia no cotidiano de Selma e em shows internacionais e nacionais nos quais dividiu palcos com cantores da MPB como Lenine, Chico César...? Como o convite de Chico Science para a participação no 1º Abril Rock realizado em Recife em 1998 lhe possibilitou carreira internacional? Como foi para a brasileira, preta, sem uma educação formal - considerada analfabeta - e artista popular passar meses na Europa a fazer shows e a gravar discos? Como se davam os processos de ensinagens entre ela e seu filho Zezinho – compositor e seu produtor? Como eram as suas conexões entre mestras e mestres coquistas de Olinda, Recife e outras regiões? Por quantas andava política e socialmente o território de Selminha?

Defensora da cultura popular pernambucana, longeva, deixa um legado extenso de contribuições para pensarmos suas relações com o trabalho de tapioqueira como expressão de sua própria cultura, a resistência em ser juremeira, a tradição em cantar e dançar cocos de roda. Em nossas andanças por suas territorialidades em 2020 e 2022, tivemos a clareza de que somos incapazes de compreender uma tradição e a ancestralidade do legado, se daquela comunidade não fazemos parte, porque nos “entres” da cultura popular há muito mais do que simples conceituações de “manifestação e patrimônio cultural” que soa muito bem a turistas.

Ao conversar com as tapioqueiras e identificar tanto em suas falas quanto nas de D. Selma em algumas entrevistas que o que se patrimonializa e como reflete diretamente na vida, nas relações sociais e culturais dos moradores. Conforme apresentamos em alguns momentos dessa pesquisa ao adentrarmos as relações da coquista e seu ofício de tapioqueira ou sobre como a elevação de Olinda à Patrimônio Material da Humanidade sem políticas públicas para os pretos pobres que dos casarios abandonados fizeram moradas ou dos mocambos e barracos destruídos para as revitalizações foram prejudiciais e predatórias, no momento em que desfavoreceu os modos de vida de seus nativos que passaram a competir com redes de hotéis, pousadas, bares, lojas e estandes de artesanatos que mercantilizam a cultura popular, às vezes competindo com maior preço uma mesma peça do mesmo artesão da barraca do outro lado da rua ou o restaurante que vende a cocada cremosa duas vezes mais cara do que a quituteira da Rua V8<sup>171</sup>, de imensurável sabor. Patrimônio para quê e para quem?

É no contato com os sujeitos que toda concepção idealizada que construímos em torno de uma pesquisa quanto as culturas populares se esvai, ao percebemos que a massificação midiática e fonográfica é deveras devastadora e invasiva, já que em nossa ida à Olinda, ao final de janeiro de 2010, a cidade preparava-se para o carnaval, preenchendo ladeiras e praças com grandiosas estruturas metálicas para receber shows de cantores sertanejos e funkeiros a valores altíssimos, enquanto mal remunera seus artistas populares locais, conforme vimos no capítulo II e IV.

A propósito, vimos de perto as difíceis condições em que vivem, principalmente mestres e

---

<sup>171</sup> A V8 compõe o complexo de favelas V8, V9, V10 localizada no bairro do Varadouro, um território marcado por extrema pobreza e falta de investimentos em infraestrutura.

mestras anciãos, por vezes ainda não aposentados. Aliás, foi algo que muito nos intrigou, ao sabermos que cruzaram oceanos para apresentar os seus cocos em países como Alemanha, Espanha, Japão, Cuba, Holanda como D. Glorinha e Zeca do Rolete, além de shows em diversos estados nacionais, inclusive no eixo cultural São Paulo – Rio de Janeiro, participando de circuitos culturais como os promovidos pelos SESC; nós mesmos tivemos prazer e encantamento ao assistir na unidade SESC/Sorocaba, ao inesquecível show do Samba de Coco Arcoverde<sup>172</sup> em novembro de 2022.

Assim, como ainda sobrevivem em quase total penúria? Quais atravessamentos são feitos entre eles e os agentes culturais? Que tipo e quais garantias de incentivo recebem? Soma-se a isso, também, o descaso do poder público, como verificamos em vários relatos.

Foram esses encontros que nos possibilitaram atravessar o território dos cocos de roda olindenses e a traçar percursos outros quanto às raízes da tradição, para além das já grafadas em livros de folcloristas, replicadas quase que em totalidade em trabalhos acadêmicos, o que homogeneiza as formas com as quais os sujeitos se relacionam com a cultura popular em seus espaços sociais e culturais, tal qual identificamos a predominância de sambadas ou sambas de coco, porque coco é o samba do Nordeste e, incontestavelmente, é a raiz do samba elevado a símbolo nacional. Do mesmo modo, afirmamos a partir das sambadas das quais participamos, o processo coletivo que se dá entre mestres, mestras, comunidade, tradição e ancestralidade: não é o coco pelo coco, é o coco pelo todo.

O palco é dividido entre muitos, o que sustenta a nossa tese de que é no acontecer das brincadeiras que estão os seus processos educativos, pois muitas crianças e adolescentes acompanham mestres e mestras na percussão, outros, muito pequenos, já balançam seus corpos para frente e para trás executando com perfeição o contratempo do tropel: ensina-se a brincar os cocos tocando, dançando, conhecendo o repertório que em maioria retrata o cotidiano, a memória coletiva, o cativo e a religiosidade, as composições atravessam os tempos, ora modificadas em refrão ou estrofes, mas a essência permanece.

Quanto aos aspectos religiosos dos cocos, não tínhamos a dimensão sobre quão expressivo o hibridismo afrocatólico é, por isso achamos imprescindível aprofundarmo-nos nos aspectos entre cocos e religiosidades, ainda mais pelo fato de D. Selma ser juremeira e sobre o quanto esta religiosidade afro-ameríndia está diretamente inter-relacionada com as tradições em territórios olindenses, conforme pudemos registrar em nossa segunda ida a campo em junho de 2022 para os folguedos juninos, presenciando ao acompanhar o *Acorda Povo* em um mesmo andor católico a machadilha de Xangô e a escultura de São João Batista, fogueiras em frente as casas, atabaques e

<sup>172</sup> “A sonoridade percussiva do Samba de Coco Raízes de Arcoverde representa o coco Trupe, desenvolvido por Calixto a partir de suas vivências musicais, e consiste em uma rápida e forte batida dos pés no chão com tamancos de madeira, usados como instrumentos percussivos.”. In. EncontroTeca. Cultura Tradicional. *Samba de Coco Raízes de Arcoverde*. Disponível em <https://www.encontroteca.com.br/grupo/samba-de-coco-raizes-de-arcoverde>. Acesso em 25 de janeiro de 2023.

sinos tocando ao mesmo tempo, maracatus e pastoril, complementares à paisagem que se perfaz entre amontoados de igrejas, ruas demarcadas por pedras calcadas por escravizados no início da colonização, simbologias africanas entre terreiros de candomblés ancestrais como A Casa Xambá – antigo quilombo do Catucá, comandado por Rei Malunguinho.

Cabe ressaltar que, devido ao cenário pandêmico, em nossa última visita em 2022, impossibilitou um contato mais próximo com mestres, mestras, vizinhos e coquistas por sermos contaminados pela COVID-19, percebendo os sintomas no terceiro dia em que estávamos lá. À confirmação do teste positivo, infelizmente tivemos de desmarcar muitas das nossas entrevistas e idas a lugares predeterminados como Visconde de Santo Antônio, localidade onde nasceu a protagonista desta pesquisa, primeiro pelo tempo de isolamento, dos treze dias de estadia, pudemos aproveitar apenas quatro, mas mesmo ainda estando debilitados pela doença, ao negativar, não deixamos de acompanhar e registrar os festejos na Cidade Alta nos dias 23 e 24 de junho, tampouco nos impossibilitou de irmos às sambadas do Amaro Branco, pois eram nossos maiores propósitos. No entanto, refere-se a uma época em que mestres, mestras e grupos de cocos fazem muito intercâmbio nas regiões para apresentações como Caruaru, João Pessoa, Garanhuns, dificultando reagendar as entrevistas.

Por fim, conforme defendemos, a cultura popular se perfaz da coletividade, pois são ensinagens como estas que garantem a perpetuação da tradição e do legado, considerando que ao falar de tradições culturais, estamos no limite entre o sujeito e o legado que se recebe, e isso pode ter mais consequências do que imaginamos. Tudo que vivenciamos está de algum modo vivo e se manifesta sem que a gente nem perceba e aí estão as imensuráveis lições que artistas populares como D. Selma nos deixam, como condutas possíveis à arte e à cultura sem ser meras repetições do passado, pois o decorrido se externaliza na experiência atual, porque somos incapazes de revê-lo totalmente, muito menos reproduzi-lo, caso o fizéssemos, a tradição estaria morta, dado que a cultura popular é absolutamente dinâmica e o artista popular é uma figura localizada em seu tempo e local, como aprendemos com as ensinanças de D. Selma do Coco: não construímos nada sem a presença do outro.

### **Entre “nós”**

Provocada pelo prof. André Rosa em minha defesa quanto minhas acepções como arte educadora atuante em redes públicas de ensino acerca do que pesquisei, abordei e analisei nestes escritos. Meus questionamentos quanto ao ensino da arte educação brasileiro são proeminentes quanto a ausência da cultura popular no currículo para além de citações *an passant* sobre patrimônios, o pouco espaço destinado a nossas matrizes culturais africana e indígena faz com que ainda sejam subjogadas e evidenciadas na escola como folclore ou algo que não ultrapassa a brincadeira, modos de dançar e

cantar desta ou daquela região, quase sempre apresentadas tanto a alunos como a professores em imagens estáticas e pouco contexto vivencial das comunidades, empobrecendo perspectivas essenciais para reconhecer que em uma manifestação popular estão imbuídas lutas de classe, preconceitos, perseguições, proibições históricas, religiosidade, conceitos de tradição, legado, resistência cultural sobretudo relações identitárias que só aqueles que delas fazem parte são aptos a falar.

Minhas visitas a campo desconstruíram muitas dessas imagens mentais, porque não tinha a dimensão do quanto mestres e mestras pelas vivacidade e alegria refletidas em fotos e vídeos, penam para sobreviver, percebendo a romantização gerada pelo marketing turístico e cultural, pela disputa contínua por espaços-territórios e visibilidade pública pelo direito vivenciar a sua cultura, cada vez mais cerceada pela cultura de massa, pela indústria cultural, pela elitização das tradições populares inseridas em glamurosos palcos, enquanto ficam de fora pela bilheteria abusiva.

Outro ponto a destacar é o olhar xenofóbico quanto às tradições nordestinas: “é dança de baiano, de paraíba, de índio...”, tambores, atabaques, zabumbas trançadas a corda geralmente são elementos ligados a feitiçarias, bem como as vestimentas, colocadas em um mesmo caldeirão. Vez ou outra uma novela ou uma minissérie trazem como enredo, devido a territorialidade onde se passa a trama, alguma personagem brincante de um folguedo popular veiculado nada mais que diversão. Por que apenas televisionar os carnavais do eixo Rio-São Paulo e não os Bois de Parintins? Por que pouco se veicula o forró pé de serra nordestino, enquanto o “sertanejo sofrência” toca nas rádios de todo o Brasil? Por que Romero Brito e não J. Borges? Por que gospel e não pontos de umbanda? Por que monumentos a escravocratas bandeirantes e não aos anti-heróis indígenas e negros? Por que um ensino de arte tão calcado nas representações europeias e não latinas? Por que Shakespeare e não Suassuna? São perguntas incômodas para arte educadores que, para além das propostas curriculares, compreendem o potencial educativo identitário das manifestações populares brasileiras e do quanto os conteúdos se distanciam dos modos ordinários e artísticos de nosso povo, a dicotomia entre cultura popular e erudita é acentuada em sala de aula e por conteúdos que apresentam uma arte excludente e elitista, cujo acesso, apreciação e fruição é para privilegiados.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, M. Cultura popular, um conceito e várias histórias. *In*: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de História: Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- ALMEIDA, Ronaldo de; MONTEIRO, Paula. Trânsito religioso no Brasil. **São Paulo em Perspectiva**, [s.l.]: Editora Fundação SEADE, v. 15, n. 3, p. 92-100, 2001. DOI: 10.1590/S0102-88392001000300012.
- ALVES, Marileide. **Povo Xambá Resiste 80 Anos da Repressão aos terreiros em Pernambuco**. Recife: Cepe Editora, 2018.
- ANDRADE, Mario de. **Os Cocos**. preparação, ilustração e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1994.
- ANDRADE, Mário. **Música de Feitiçaria do Brasil**. São Paulo: Garnier Editora, 2006.
- ANDRÉ, Marli Eliza D. A de. **Etnografia da Prática Escolar**. 18. ed. Campinas: Papyrus, 2012.
- ARIZA, Maria Bueno de Araújo. **O ofício da liberdade: trabalhadores libertandos em São Paulo e Campinas (1830-1880)**. São Paulo. Alameda, 2014.
- ASAD, Talal. A construção da religião como uma categoria antropológica. Tradução Bruno Reinhardt e Eduardo Dullo. **Cadernos De Campo**, São Paulo, n. 19, p. 1-384, 2010. Traduzido de Genealogies or religion. p. 27-54. Copyright 1993 The Johns Hopkins University Press. Translated with permission os the Johns Hopkins University Press. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/44990>. Acesso em: 02 jan. 2021
- ASSUNÇÃO, Luiz de. **O Reino dos Mestres: A tradição da Jurema na Umbanda Nordestina**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2010.
- AYALA, Maria Inês Novais; AYALA, Marcos. **Cocos: alegria e devoção**. Crato: EDSON SOARES MARTINS, 2015. 520 p.
- AYALA, Maria Ignez Novais; SILVA, Marinaldo José da. Da Brincadeira do Coco à Jurema Sagrada: Os Cocos de Roda e de Gira. *In*: AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (org.). **Alegria e devoção**. 2. ed. Crato: Edson Soares Martins, 2015. Parte 11. Disponível em: <https://www.acervoayala.com/wp-content/uploads/2016/02/Cocos-Alegria-e-Devo%C3%A7%C3%A3o-livro-Parte-11-de-15-da-brincadeira-do-coco-%C3%A0-jurema-sagrada.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2023.
- BÂ, Amadou Hampâté. **A educação tradicional na África**. Tradução de Daniela Moreau. Traduzido de: *Aspects de la Civilization Africaine*. Paris: Ed. Presence Africaine, 1972.
- BÂ, Amadou Hampâté. A Tradição Viva. *In*: KI-ZERBO, J. **História geral da Africa, I: Metodologia e pré-história da Africa**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e o renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BALANDIER, Georges. **A Desordem**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1997.
- BARBOSA, Josué Humberto. **Um êxodo esquecido: O Porto do Recife e o tráfico interprovincial no Brasil: 1840-1871**. 1995. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Setor

de Ciências Humanas, Letras e Artes, 1995. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24696/D%20-%20BARBOSA,%20JOSUE%20HUMBERTO.pdf?sequence=1>. Acesso em: 19 set. 2020.

BARRETO, Marcus Vinícius. Jurema. **Enciclopédia de Antropologia**, São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 5 dez. 2019. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/jurema>. Acesso em: 4 jan. 2023.

BARROS, Anna Beatriz de C. Rêgo. Os negros e suas liberdades em Pernambuco entre 1822 – 1850. *In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA “PERSPECTIVAS HISTÓRICAS: HISTORIOGRAFIA, PESQUISA E PATRIMÔNIO”*, 5., 2011, Recife. **Anais eletrônicos [...]** Recife, 2011. p. 213-222. Disponível em: <http://www.unicap.br/coluquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/5Col-p.213-222.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2020.

BASTIDE, Roger. **Imagens do Nordeste místico em branco e preto**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945. Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/biblioteca/item/8483-imagens-do-nordeste-mistico-em-branco-e-preto-roger-bastide.html>. Acesso em: 20 jan. 2023.

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**: Contribuição a uma Sociologia das Interpenetrações de Civilizações. Tradução de Maria Eloisa Capellato e Olívia Krxhenbühl. São Paulo: Livraria Pioneira Editora; Editora da Universidade de São Paulo, 1971. 1 v. Disponível em: <https://doceru.com/doc/x1cv1x1>. Acesso em: 10 jan. 2023.

BOMPASTOR, Sylvia C. Cidade moderna x trabalho urbano: a questão do comércio ambulante no Recife nos séculos XIX e XX. **Cadernos De Estudos Sociais**, v. 10, n. 1, jan./jun. 1994. Publicado em 2011. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/view/1143>. Acesso em: 12 set. 2020.

BONOMO, Juliana R. O tabuleiro afro-brasileiro: o abastecimento alimentar e a resistência das quitandeiras negras no Brasil do século XVIII. *In: ENCONTRO ESTADUA DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP*, 22., 2014, Santos. **Anais eletrônicos [...]** Santos, 2014. Disponível em: <https://cutt.ly/vhmLKhk>. Acesso em: 19 set. 2020.

BOSI, Alfredo **Dialética da Colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória**: Ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Maria do Carmo; RIOS, Luís Felipe. Catimbó-Jurema do Recife. *In: PRANDI, Reginaldo (org.). Encantaria brasileira: o livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

BRANDÃO, Théo. **Folclore de Alagoas**. Maceió: Oficina Gráfica da Casa Ramalho, 1949.

BRASIL. Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. **1ª Conferência Nacional de Promoção da Igualdade Racial**. Brasília, 2005. p. 105-106.

BURGOS, Arnaldo Beltrão (textos); PORDEUS JÚNIOR, Ismael de Andrade (org.). **Jurema Sagrada**: do Nordeste Brasileiro à Península Ibérica. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012. 268 p.

BURKE, Peter. Problemas da história cultural. *In: BURKE, Peter. O que é história cultural*. Trad. Sérgio Góes de Paula. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.



BUTLER, J. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 11, p.11-42, 1998.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALMON, Pedro. **História do Brasil: 1º tomo - As origens- 1500- 1600**. Obras Raras. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife; Pôrto-Alegre: Companhia Editora Nacional, 1939. (Brasiliana, 5ª série da Biblioteca Pedagógica Brasileira, v. 176).

CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira, JORON, Clelia Moreira Pinto. JUREMA: culto, religião e espaço público. **Estudos de Religião**, v. 32, n. 1, p. 45-60, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ER/article/download/7624/6227>. Acesso em: 12 jan. 2023.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, FRY, Peter Fry, A música brasileira de feitiçaria segundo Mário de Andrade: uma introdução dos editores. **Vibrant - Virtual Brazilian Anthropology**, Brasília: ABA, v. 14, n. 1, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://www.vibrant.org.br/maria-laura-viveiros-de-castro-cavalcanti-peter-fry-brazils-music-of-sorcery-according-to-mario-de-andrade-an-introdução-pelos-editores>. Acesso em: 12 jan. 2023.

CARVALHO, Marcus J. M. de. Rumores e rebeliões: estratégias de resistência escrava no Recife, 1817-1848. **TEMPO - Revista do Departamento de História da UFFA**, v. 3, n. 6, 1998. Disponível em: [https://www.historia.uff.br/tempo/artigos\\_dossie/artg6-5.pdf](https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg6-5.pdf). Acesso em: 7 set. 2020.

CARVALHO, Marcus J. M. de. De portas adentro e de portas afora: trabalho doméstico e escravidão no recife, 1822-1850. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 29-30, p. 41-78, 2003. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21054>. Acesso em: 19 set. 2020.

CARVALHO, Inaiá Maria Moreira de. Trabalho infantil no brasil contemporâneo. **Cafajeste - CRH**, Salvador, v. 21, n. 54, p. 551-569, dez. 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-49792008000300010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792008000300010&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 16 dez. 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1975.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1**. Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papius, 2013.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce. **A invenção do cotidiano: 2**. morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1990.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa**. São Paulo: Graal, 1988.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas Do Povo: Sociedade e Cultura no Início da França Moderna**. São

Paulo: Ed. Paz e Terra, 1990.

DIAS, Maria Odila da Silva. **Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

DIAS, Maria Odila da Silva. Escravas - Resistir e Sobreviver. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. 1. ed. 1 reimpr. São Paulo: Contexto, 2013.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Editora Fator, 1983.

FARIAS, Camila Mota. As mulheres entram na dança: (re)inventando uma tradição. Crato, Juazeiro do norte. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, MEMÓRIA, CULTURAS E ORALIDADE, 2., 2014, Fortaleza. **Anais [...]** Fortaleza, 2014. Disponível em: [https://www.uece.br/eventos/2encontointernacional/anais/trabalhos\\_completos/138-7226-10112014-232410.pdf](https://www.uece.br/eventos/2encontointernacional/anais/trabalhos_completos/138-7226-10112014-232410.pdf). Acesso em: 20 ago. 2018.

FERREIRA, Tássio. **Pedagogia da Circularidade**: Ensinações de Terreiro. Rio de Janeiro: Ed. Telha, 2021.

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. Quitandas e Quitutes: um estudo sobre rebeldia e transgressão femininas numa sociedade colonial. **Cad. Pesq.**, São Paulo, v. 54, p. 50-61, 1985.

GEERTZ, Clifford, 1926- **A interpretação das culturas**. 1. ed. 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323p.

GINZBURG, Carlo. **História noturna**: decifrando o Sabá. Tradução Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/391199426/GINZBURG-Historia-Noturna>. Acesso em: 20 dez. 2022.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 454 p.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 167-182, jan./jun. 2003.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil "TRAVELS IN BRAZIL"**. Tradução e Nota de Luiz da Camara Cascudo. Obras Raras. São Paulo; Rio de Janeiro; Recife; Pôrto-Alegre: Companhia Editora Nacional, 1942. (Brasiliense, 5ª série da Biblioteca Pedagógica Brasileira, v. 221).

LIMA, Eugênia. Sobre pesos e medidas: em defesa da cultura popular de Pernambuco. **Brasil de Fato**, Recife, PE, 4 fev. 2022. Disponível em: <https://www.brasildefatope.com.br/2022/02/04/artigo-sobre-pesos-e-medidas-em-defesa-da-cultura-popular-de-pernambuco>. Acesso em: 17 dez. 2022.

LIMA, Ivaldo. Uma religião que cura, consola e diverte: as redes de sociabilidade da Jurema Sagrada. **Caderno de Estudos Sociais**, Recife, v. 20, n. 2, p. 189-202, jul./dez. 2004. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CAD/article/viewFile/1338/1058>. Acesso em: 13 jan. 2023.

L'ODÒ, Alexandre L'Omi. **Salve o Mestre Malunguinho, "que a Jurema manda"!** 2012.

Disponível em: <http://alexandreloomilodo.blogspot.com/2012/04/salve-o-mestre-malunguinho-que-jurema.html>. Acesso em: 12 jan. 2023.

LOURENCETTE, Lucas Tadeu. Trabalho infantil no Brasil. **DireitoNet**, 13 fev. 2006. Artigos. Disponível em: <https://www.direitonet.com.br/artigos/exibir/6568/Trabalho-infantil-no-Brasil#:~:text=Nos%20anos%2080%2C%20segundo%20fontes,mantinham%20em%20uma%20condi%C3%A7%C3%A3o%20miser%C3%A1vel>. Acesso em: 16 dez. 2020.

LOUREIRO, Maristela; TATIT, Ana. **Festas e danças brasileiras**. São Paulo: Melhoramentos, 2016.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura negra em tempos pós-modernos**. 3. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura Negra: a ideologia do recalque**. 3. ed. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

MARQUES, Danilo Luiz. **Sobreviver e Resistir: Os caminhos para a liberdade de escravizadas e africanas livres em Maceió (1849-1888)**. Blumenau, Nova Letra, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MELO, Josemir Camilo de. Escravos e moradores na transição para o trabalho assalariado em Ferrovias em Pernambuco. **sÆculum** - Revista de História, João Pessoa, n. 25, p. 115-130, jul./dez. 2011. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/srh/article/download/13996/7918/>. Acesso em: 19 set. 2020.

MIRANDA, L. C.; KATAOKA, S. S.; SANTOS, J.; SILVEIRA, G. M. da C. Da mesopotâmia às Tapioqueiras de Olinda o pensamento contábil se revela. **Revista De Educação E Pesquisa Em Contabilidade (REPeC)**, v. 5, n. 3, 2011. DOI <https://doi.org/10.17524/repec.v5i3.159>.

MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. **Dança popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2011.

MONTGOMERY, Eric J.; GONZALES, Rene. Missing Vodun and Questions of Authenticity: Yoruba Supremacy in the African Diaspora. **Revista Brasileira do Caribe**, São Luís, MA, Brasil, v. 20, n. 39, p. 122-141, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/17656/9618>. Acesso em: 15 jan. 2023.

MORAES, Peticia Carvalho de. **Corponegociações: dança, brincadeira e improvisação no coco de roda**. São Paulo: Ed. Dialética, 2020.

MOURA FILHO, Heitor Pinto de. Escravos em Pernambuco, 1560-1872. Ensaio de reconstituição macrodemográfica. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, 16., 2008, Caxambu, MG. **Anais [...] Caxambu, MG, 2008**. Disponível em: <http://www.abep.org.br/publicacoes/index.php/anais/article/viewFile/1777/1736>. Acesso em: 19 set. 2020.

MUNANGA, Kabengele. Diversidade, Identidade, Etnicidade e Cidadania. In: SEMINÁRIO DE FORMAÇÃO TEÓRICO METODOLÓGICO, 1., 2012, São Paulo. **Anais [...] São Paulo: ANPED, 2003**. p. 1-1. Disponível em: [www.acaoeducativa.org.br/fdh/wpcontent/uploads/2012/09/Palestra-Kabengele-D](http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wpcontent/uploads/2012/09/Palestra-Kabengele-D). Acesso em: 19 set. 2020.

NA PISADA dos cocos. In: SONORA Brasil - 2017/2018. Rio de Janeiro: Sesc, Dep. Nacional, 2018.

NASCIMENTO, Eliane Maria Vasconcelos do. **Olinda: uma leitura histórica e psicanalítica da memória sobre a cidade**. 2008. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

OBSERVATÓRIO DE OLINDA. **Acabou a “favelinha”**: tapioqueiras do alto da sé recebem novas barracas. <https://observatoriodeolinda.com/tapioqueiras-alto-da-se/>. Acesso em: 23 nov. 2020.

O COCO, a roda, o pneu e o farol. Direção: Mariana Brennand Fortes. Produção de Mariana Brennand Fortes. Brasil: Mariola Filmes, 2007. 1 DVD.

OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha. **Danças Populares como Espetáculo Público no Recife de 1970 a 1988**. Recife: Editora Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco; Secretaria de Educação, Cultura e Esporte, 1993.

OLIVEIRA, Vanessa dos S. Donas, pretas livres e escravas em Luanda (Séc. XIX). **Estudos Ibero-Americanos**, v. 44, n. 3, p. 447-456, 2018. DOI <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2018.3.29583>

ORTIZ, Renato. **A Morte Branca do Feiticeiro Negro**.: umbanda e Sociedade Brasileira. 1. Edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Trad. Nascimento, Wanderson Flor do. 1. Ed. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021. 324 p.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 555.

PRANDI, Reginaldo (org.). **Encantaria brasileira**. Rio de Janeiro, Pallas, 2001.

PRIORE, Mary Del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10. ed. 6. reimpr. São Paulo: Contexto, 2018.

RATLIFF, Ben. **Lincoln Center Festival Review: A Lively Immersion Course In Brazilian Sound and Soul**. Disponível em: <https://nyti.ms/36DAib4>. Acesso em: 18 nov. 2019.

REIS, João José dos. A greve negra de 1857 na Bahia. **Revista USP**, v. 18, p. 6-29, 1993. DOI <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i18p6-29>

REIS, João José dos. De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da Abolição. **Afro-Ásia**, n. 24, p. 199-242, 2000.

REIS, João José dos. **Domingos Sodré, um sacerdote africano**: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

RIBEIRO, José. **Catimbó**: magia do Nordeste. Rio de Janeiro: Pallas, 1992. 128 p.

RODRIGUES, Michele. G. **Da invisibilidade à visibilidade da Jurema**: a religião como potencialidade política. 2014. 110f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/12063>. Acesso em: 12 jan. 2023.

RODRIGUES, M. G.; CAMPOS, R. B. C. Caminhos da visibilidade: a ascensão do culto da Jurema no campo religioso do Recife. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 47, 2013. DOI 10.9771/aa.v.0i47.21284.

Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21284>. Acesso em: 11 jun. 2023.

RODRIGUES, Vilmaria Lucia. Negras Senhoras: o universo material das mulheres africanas forras. *In: COLÓQUIO DE LAHES*, 1., 2008, Juiz de Fora. **Anais [...]** Juiz de Fora, 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/lahes/files/2010/03/c1-a69.pdf>. Acesso em: 1 nov. 2020.

ROSA SOBRINHO, Paulo Fernandes. **Sentidos e Sonoridades Múltiplas na Música do Coco do Recife e Região Metropolitana**. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/1057>. Acesso em: 10 jan. 2023.

RUBIO, Katia. **Narrativas Biográficas: da busca à construção de um método**. São Paulo: Editora Laços; Universidade de São Paulo, 2016.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de Matriz Africana: antropologia do movimento**. 1. ed. 2. reimp. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

SANTOS, Mário Ribeiro dos. O sagrado perseguido: intolerância e demonização das práticas religiosas afro-brasileiras no bairro de Afogados - Recife (1930-1940). *In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH*, 26., 2011, São Paulo. **Anais [...]** São Paulo, 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300845060\\_ARQUIVO\\_textocompletoanpuh2011.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300845060_ARQUIVO_textocompletoanpuh2011.pdf). Acesso em: 10 jan. 2023.

SEPULVEDA, Myrian dos Santos. **Memória Coletiva e Teoria Social**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2012.

SETTE, Mário. **Arruar: história pitoresca do Recife antigo**. 3. ed. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio. **O corpo encantado das ruas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SILVA, Jéssica Helena da. A tradição reinventada: memórias sobre o pertencimento e o empoderamento das mulheres nos maracatus nação de Recife. *In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA ORAL ALTERIDADES EM TEMPOS DE (IN)CERTEZA: ESCUTAS SENSÍVEIS*, 12., 2017, Belo Horizonte. **Anais [...]** Belo Horizonte, 2017. Disponível em: [http://www.sudeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1508113631\\_ARQUIVO\\_ATradicaoReinventada.pdf](http://www.sudeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1508113631_ARQUIVO_ATradicaoReinventada.pdf). Acesso em: 20 jan. 2023.

SILVA, Maciel Henrique. **Pretas de Honra: vida e trabalho de domésticas e vendedoras no Recife do século XIX. 1840-1870**. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Salvador: EDUFBA, 2011.

SILVA, Maciel Henrique. Na casa, na rua e no rio: a paisagem do Recife oitocentista pelas vendeiras, domésticas e lavadeiras. **Mneme - Revista de Humanidades**, v. 7, n. 15, 14 jul. 2010.

SILVA, Marinaldo José da. Festa no Quilombo: Cocos na Jurema para o Mestre Malunguinho. **Cadernos Imbondeiro**, João Pessoa, v. 1, n. 1, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ci/article/view/13497>. Acesso em: 14 jan. 2023.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SILVA, Renato A. da. **Balagandãs, Baragandã e Berenguendens**. In *Arte, adorno, design e*

tecnologia no tempo da escravidão. Curador Emanuel Araújo. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013. p. 130-161.

SILVA, Rejane Pereira da. As negras e o mundo do trabalho na cidade do Recife: do tabuleiro aos conflitos de rua (1870-1880). *In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTORIA DA ANPUH-PE*, 12., 2018, Recife. **Anais [...] Recife**, 2018. Disponível em [https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1535761412\\_ARQUIVO\\_ANPUHProjetoPesquisa.pdf](https://www.encontro2018.pe.anpuh.org/resources/anais/8/1535761412_ARQUIVO_ANPUHProjetoPesquisa.pdf). Acesso em: 30 out. 2020.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista: A Dama Negra da Dança**. 2. ed. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2021.

SLENES, Robert Wayne. **Na senzala, uma flor** – esperanças e recordações na formação da família escrava: Brasil Sudeste, século XIX. 2. ed. corrigida. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

SOARES, Cecília Moreira. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. **Afro-Ásia**, capa, n. 17, p. 57-71, 1996. Disponível em <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20856>. Acesso em: 19 set. 2020.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SOUZA, André Luís Nascimento de. **A mística do catimbó-jurema representada na palavra, no tempo e no espaço**. 2016. 129f. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22119>. Acesso em: 13 dez. 2022.

TELLES, Lorena Féres da Silva. **Libertas entre Sobrados: mulheres negras e trabalho doméstico em São Paulo (1880-1920)**. São Paulo: Alameda, 2013.

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat**. 2. São Paulo: Ed. Editora 34, 2012.

TELES, José. Dona Selma, amiga de Chico Science, no palco com o mangubeat. **Jornal do Comércio**, 11 maio 2015. Toques. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/colunas/toques/2015/05/11/dona-selma-amiga-de-chico-science-no-palco-com-o-mangubeat>. Acesso em: 18 nov. 2019.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THOMPSON, E. P. Introdução: costume e cultura. *In: THOMPSON, E. P. Costumes em comum: Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VAINFAS, Ronaldo. **A Heresia dos Índios: Catolicismo e rebeldia no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VALENTE, Valdemar. Sincretismo Religioso Afro-Brasileiro. **Série V**, São Paulo: Cia. Editora Nacional, v. 280, 1955. Disponível em: <http://brasilianadigital.com.br/brasiliana/colecao/obras/329/sincretismo-religioso-afro-brasileiro>. Acesso em: 20 jan. 2022.

VERAS, Luciana. Selma do coco reina e dá gargalhada. **Blog Olinda Urgente**, 31 jan. 2008. Disponível em: <http://olindaurgente.blogspot.com/2008/01/selma-do-coco-reina-e-d-gargalhada.html>. Acesso em: 20 jan. 2023.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

## DOCUMENTÁRIOS:

ARTISTAS, amigos e parentes se despedem da cantora Selma do Coco. **GloboPlay**, 11 maio 2015. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/4171269/?s=0s>. Acesso em: 13 jan. 2023.

PERNAMBUCO Vivo - Selma do Coco. 2014. Publicado pelo canal JC Play. Disponível em: <https://youtu.be/cjoc4mnp5YI>. Acesso em: 12 jan. 2023.

FREIRE, Wilson. **Coquistas de Olinda Contra as DSTs/AIDS**. 2012. Publicado pelo canal CABRA QUENTE Filmes. Disponível em: <https://youtu.be/nTA7yauL66A>. Acesso em: 15 jan. 2023.

FREIRE, Wilson. **Coquistas de Olinda Contra a Violência**. 2012. Publicado pelo canal CABRA QUENTE Filmes. Disponível em: <https://youtu.be/5v4rrqo0fZ4>. Acesso em: 15 jan. 2023.

FREITAS, Maitê. **SAMBAS E DISSEMBAS** - homenagem a D. Selma do Coco. 2015. Publicado pelo canal Samba Sampa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UGoWGIzqWFk>. Acesso em: 13 jan. 2023.

LENNE, Ferreira. **Selma do Coco**. 2014. Publicado pelo canal Diário de Pernambuco TV. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=WVP\\_vXb\\_GLk&t=2859s](https://www.youtube.com/watch?v=WVP_vXb_GLk&t=2859s). Acesso em: 15 jan. 2023.

O MELHOR no Nordeste - Selma do Coco - Alto da Sé – Olinda. 2015. Publicado pelo canal Expressão Comunicação. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NJk9ogr8bUU&t=136s>. Acesso em: 17 jan. 2023.

[MINI-DOC] Prêmio Culturas Populares 2018 - Selma do Coco. 2018. Publicado pelo canal Ministério da Cultura. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_LwEWTWWTdw](https://www.youtube.com/watch?v=_LwEWTWWTdw). Acesso em: 17 jan. 2023.

'PATRIMÔNIO Vivo' lembra história de Selma do Coco e Mestre Camarão. **Globo.com.**, 11 maio 2015. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globonordeste/videos/v/patrimonio-vivo-programa-de-sabado-11072015-bloco-1/4314722/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

RÁDIOBRASILATUAL. **Hora do Rango COCODESELMA**. Facebook: Ao Vivo, em 05 de julho de 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/radiobrasilatual/videos/1914623598583172/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

SERRATE, Gustavo. **Prêmio Culturas Populares de 2018**. 2018. Publicado pelo canal MINC. Ministério da Cultura. Disponível em: <https://cineoitoum.org/selma-do-coco>. Acesso em: 12 jan. 2023.

TEMPLE, Joice. **Caminhos do Coco**. 2020. Publicado pelo canal Coletivo Ganzá. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=WVP\\_vXb\\_GLk&t=2859s](https://www.youtube.com/watch?v=WVP_vXb_GLk&t=2859s). Acesso em: 15 jan. 2023.

## FONTES ONLINE CONSULTADAS

ACERVO UFMG. **Revista de Arquitetura e Urbanismo, 1943. Arquitetura e urbanismo – janeiro a dezembro de 1941**. Disponível em: [http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/acervo\\_revistas/acervo/24.pdf](http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/acervo_revistas/acervo/24.pdf). Acesso em: 5 jan. 2023.

BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>. Acesso em: 10 dez. 2019.



BIBLIOTECA NACIONAL DE OBRAS RARAS. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br>. Acesso em: 15 set. 2020.

BRASILIANA ICONOGRÁFICA. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras>. Acesso em: 28 dez. 2019.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18749/jean-baptiste-debret>. Acesso em: 17 dez. 2019.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO – FUNDAJ. Disponível em: <https://www.fundaj.gov.br/>. Acesso em: 17 dez. 2019.

LIRA, J. T. C. de. O Urbanismo e seu outro: raça, cultura e cidade no Brasil (1920-1945). *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, n. 1, p. 46-86, 1999. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/26/14>. Acesso em: 5 jan. 2023.

MONTENEGRO, A. T. As ligas camponesas às vésperas do golpe de 1964. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 29, n. 2, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9974>. Acesso em: 26 jan. 2023.

MOREIRA, André Renato Pina. **Transformações dos espaços de habitação do Sítio Histórico de Olinda**. 2006. 180f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano e Cultural) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3446/1/arquivo5347\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/3446/1/arquivo5347_1.pdf). Acesso em: 5 jan. 2023.

PERRACINI, Beatriz. **Plano-Piloto em Olinda nos anos 80 pode apontar caminhos para gestão urbana do patrimônio cultural na atualidade. Estudos apresentados por Beatriz Perracini em parceria com a Escola da Cidade em 2019**. 2019. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/921958/plano-piloto-em-olinda-nos-anos-80-pode-apontar-caminhos-para-gestao-urbana-do-patrimonio-cultural-na-atualidade>. Acesso em: 5 jan. 2023.

RIO DE JANEIRO (Estado). **IMS – Instituto Moreira Salles**. Disponível em: <https://ims.com.br/unidade/rio-de-janeiro/>. Acesso em: 18 dez. 2019.

SANTOS, Rosana Maria SANTOS, Felipe Freire de Souza. **O patrimônio histórico e cultural de Olinda-PE: espaço de memória, identidade e conflito, um campo em processo**. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/29453>. Acesso em: 5 jan. 2023.

dos. Escola para povo: o processo de alfabetização na cidade do Recife nas décadas de 1960. *In: ENECULT*, 18., 2022, Salvador. **Anais [...]** Salvador, 2022. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-607/139220.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2023.

SANTOS, Rosana Maria dos. LER É PODER: a criação das bibliotecas populares na cidade do Recife nas décadas de 1940-1960. **Revista Espacialidades**, v. 18, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/espacialidades/article/view/26135>. Acesso em: 16 jan. 2023.

SÃO PAULO (Estado). **Instituto Moreira Salles – IMS**. Disponível em: <https://ims.com.br/unidade/sao-paulo/>. Acesso em: 18 dez. 2019.

SÃO PAULO (Estado). **Arquivo Público do Estado de São Paulo**. Disponível em: [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio\\_digital/escravos](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositorio_digital/escravos). Acesso em: 29 nov. 2019.

## REPORTAGENS ONLINE

CARNEIRO, Luciane. O Brasil e o IBGE através dos censos - História dos censos se mistura com a do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **O Globo**, 29 maio 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/o-brasil-o-ibge-atraves-dos-censos-19367495#ixzz7qg6tRse0>. Acesso em: 17 jan. 2023.

CALADO, Samuel. Em Olinda, moradores do Guadalupe sofrem com a falta d'água. Diário das Comunidades. **Diário de Pernambuco**, 28 nov. 2019. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2019/11/em-olinda-moradores-do-guadalupe-sofrem-com-a-falta-d-agua.html>. Acesso em: 17 jan. 2023.

PIRAUÁ, Isabela Cabral de M. Dantas; LIMA, Rosângela Araújo de. **Mustardinha (Bairro, Recife)**. Pesquisa Escolar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2019. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/mustardinha-bairro-recife/>. Acesso em: 5 jan. 2023.

## ANEXO I

## TRABALHO DE CAMPO: ENTREVISTAS FEITAS EM OLINDA (PE)

**1. Entrevista com Aldicene Ramos da Silva, tapioqueira do Alto da Sé, Olinda (duração do vídeo: 10'00')****Aldicene:**

A gente carregava tudo, saía correndo com o tabuleiro na cabeça, o tripé na mão e aí esperava eles ir embora e arrumava tudo de novo. Era tipo assim a resistência das tapioqueiras. E aí foi crescendo, foi chegando mais tapioqueiras, foi chegando mais família, nessa época que teve essa correria contra a prefeitura que não queria que a gente vendesse as tapiocas, aí foi se juntando mais os moradores daqui também nos ajudou a vender, aqui da praça, daqui de cima apoiou a gente, mas alguns moradores lá de (ininteligível) criaram a associação da (ininteligível). Então, pra proibir, porque de tudo que foi crescendo as tapioqueira foi criando, crescendo, foi abrindo barzinho, também e aí expandiu o movimento, expandiu e eles, alguns moradores se sentiam incomodado com isso e criaram essa associação (ininteligível) que tentava tirar as tapiocas daqui, né? Então, de tanto foi crescendo, foi criando força a gente também criou uma associação que hoje em dia a associação não é tão desejável como a gente merecia, né? Mas a gente existe algumas coisas e hoje em dia a gente tem apoio da prefeitura, do governo atual, esse governo atual (ininteligível) ele ajuda muito a gente.

**Pesquisadora:** E depois que se tornou patrimônio...

**Aldicene:** Sim, agora somos patrimônio...

**Pesquisadora:** Imateriais, né?

**Aldicene:** Isso!

**Pesquisadora:** E você achou que melhorou as suas visões, assim, até a valorização do legado e da tradição (ininteligível)

**Aldicene:** E muito, 80%, porque como a gente não tinha apoio antigamente, né, então as pessoas, o governo não apoiava e não melhorava o aspecto, a aparência, porque esse comércio (ininteligível) que todo mundo, toda a população do mundo, esse comércio é conhecido em todo mundo, todo território nacional e internacional, então, como a gente foi crescendo a associação, a gente teve mais apoio, então a gente teve mais patrocínio, como essa Santa Clara mesmo que patrocinou essas barracas. Que antigamente era tão feio, a gente trabalhava e tinha vergonha do espaço onde a gente trabalhava, porque era uma lona de uma cor, outra de outra, agora não, tudo padronizado e como a gente ficou patrimônio histórico, então a gente pode trabalhar tranquilamente, a gente é mais respeitada e tem mais oportunidades, eu mesmo, eu desde criança que eu tenho vários sonhos, né? Então, eu, a minha primeira tapioca eu fiz com 7 anos de idade e tô até aqui até hoje.

**Pesquisadora:** E essa sua primeira tapioca com 7 anos, foi em casa ou já foi comercializada?

**Aldicene:** Não, já foi aqui! E eu fiz essa primeira tapioca, não sei se ela vai se lembrar... a cantora Elba Ramalho queria comer uma tapioca com banana eu corri na lanchonete que tem ali, comprei a banana, fiz a tapioca pra ela, eu e minha mãe e de lá pra cá expandiu "Tapioca Cartola", que é feita com banana. Mas o bom mesmo, o principal, e que até hoje - não todas eu acho, eu acredito que não todas porque eu vejo a crítica dos clientes - mas tem muitas que fazem ainda com amor, com o mesmo amor que fez a primeira. Eu sou uma delas. Uma que faço tudo com amor, eu dou o melhor para todos que vem aqui no meu (ininteligível).

**Pesquisadora:** E sua mãe, quantos anos foi tapioqueira?

**Aldicene:** Minha mãe foi 46 anos.

**Pesquisadora:** Não fez... só trabalhou como tapioqueira?

**Aldicene:** Só como tapioqueira.

**Pesquisadora:** E você também?

**Aldicene:** Eu também. Mas eu tive outro emprego fora, né? Um terceirizado. Passei 8 anos, mas assim, eu trabalhava no emprego e vinha pra cá ajudar a minha mãe. E se eu como outras também (ininteligível). Muitas já faleceram, né, porque daquela época pra cá muitas faleceram, mas é que esse patrimônio, essa riqueza cultural, que é uma riqueza cultural, passa de mãe pra filho, de filho pra neto...

**Pesquisadora:** É isso que eu ia perguntar, né? Então, é exatamente isso que eu estudo, o legado, né? Que é legado da cultura popular, que é o legado do patrimônio, né? Então eu faço a minha pesquisa na faculdade de educação da USP. Eu sou de arte, formada em arte, sou professora de arte e aí eu... é o que eu digo: a escola brasileira não foi pensada pra nós, né? Porque a nossa cultura a nossa tradição é oral, é cantada, é dançada, é falada, que é o que a gente tá fazendo agora, né? E aí as crianças entram, então, esse processo de aprendizagem é que passa de mãe pro filho, de... isso é muito importante e é isso que a gente tem de valorizar...

**Aldicene:** Isso...

**Pesquisadora:** Eu acho que o maior patrimônio de vocês, né, além da resistência, que eu li, se a gente pega a história das vendeiras de Pernambuco, né, das escravas de tabuleiro... Nossa Senhora... sempre foi corrida, sempre foi luta, sempre foi correria, mas a resistência acima de tudo, né?

**Aldicene:** É verdade...

**Pesquisadora:** Senão a gente não taria aqui...

**Aldicene:** Isso... isso... isso...

**Pesquisadora:** O nosso povo, a nossa ancestralidade não, né, não teria espaço num país que queria que a gente fosse branco, né?

**Aldicene:** Isso!

**Pesquisadora:** Então, é importante... eu vim hoje, mas eu vou voltar de novo... a associação de vocês, fica aberta, fica fechada... como é que é pra ter acesso lá?

**Aldicene:** Fica aberta inclusive aqui a gente tem um mercado de artesanato, tem uma (ininteligível) que é da prefeitura que fica uma pessoa responsável, em relação a qualquer dano, qualquer coisa que trate desse comércio. Ai tem, é... duas pessoas. Inclusive, faleceu um sábado que fazia parte da associação, que era concorrente, né, forte, que lutou muito pela gente...

**Pesquisadora:** Foi a dona Biu?

**Aldicene:** Dona Bia.

**Pesquisadora:** Bia...

**Aldicene:** Mas o nome dela Severina.

**Pesquisadora:** É porque eu conversei com a Andreza, a neta da dona Selma. Aí ela falou assim: olha, se você tá emocionada de conversar comigo, cê vai ver quando você conversar com as tapioqueiras... aí ela falou da dona Bia, que ela faleceu essa semana...

**Aldicene:** Foi, foi... tava doentinha já...

**Pesquisadora:** E como que vocês conquistaram a associação? Como que foi essa luta pra ter esse reconhecimento?

**Aldicene:** Com muita garra, com muita luta, teve até protesto, porque muitas coisas pra gente, para o comércio, eram proibidas. Então, com muita luta, muita determinação, reuniões, e aí chegamos num acordo, né? E nomeamos algumas pessoas capazes de tá a frente da associação até de buscar coisas novas pra gente. E por isso estamos aqui, tudo bonitinho, porque o representante da Santa Clara, Rique, um anjo de pessoa, viu? Inclusive, eu fui a pessoa, a primeira pessoa que ele tirou a foto no quiosque, não era nem quiosque, era tabuleiro, barraquinha de feira. Ele viu meu jeito de montar a minha barraquinha, aí ele pediu pra tirar uma foto minha pra levar pra o diretor da Santa Clara. Ele achava que (inaudível) da Santa Clara que queria dar pra gente melhorar também, né, fazer a propaganda deles tudo. Aí, ele tirou a foto e foi aprovado, aí negócio de 1 ano a gente ganhou a barraca. Então, fevereiro agora faz 2 anos que a gente ganhou essas barracas.

**Pesquisadora:** Recente, né?

**Aldicene:** Recente... mas elas já foram revestidas, por conta do sol, da chuva que danificou algumas coisas. Aí revestiram elas, novamente, e tá aqui, tá novinha pra gente de novo.

**Pesquisadora:** Aí, terminou, que hora que cê costuma ir embora?

**Aldicene:** Então, esse comércio é o ano todo, não para, né? Aí você, a gente que faz o nosso horário e nossa folga. Eu, como tá período de férias, eu não tô tirando folga, quando eu não venho, vem meus filho, minhas nora, mas, sem ser época de férias, costume folgar um dia da semana.

**Pesquisadora:** Ninguém é de ferro também, né?

**Aldicene:** Ninguém é de ferro, né? Aí, então, meu horário é 8 horas de serviço, eu chego de uma, saio de nove. Começo a fechar de nove, mas nunca saio de nove, porque sempre chega um cliente, chega o outro e eu atendo do primeiro ao último.

**Pesquisadora:** Ah, então, cês abrem... porque me falaram que começa às quatro, então vocês começam mais cedo...

**Aldicene:** Mais cedo, mais cedo, porém, como falei, cada um faz seu horário. Tem tapioqueiras que chega de sete da manhã e sai de dez da noite, sai de oito da noite, cada um faz seu horário. Cada um faz sua folga.

**Pesquisadora:** Carnaval cês não param?

**Aldicene:** Carnaval não para.

**Pesquisadora:** Carnaval cês dormem na rua.(risos)

**Aldicene:** Carnaval não para. Não, eu durmo em casa (risos). Mas a gente trabalha... pego de sete às nove. Então, se de nove horas da noite ainda tiver cliente eu atendo eles, mas depois que eu fechar

**(Fim do vídeo)**

## 1. Entrevista com Rosângela dos Santos “Rô Axé”, integrante do grupo de côco “Batuque das Morenas”

### Parte 1 (duração do vídeo: 09’14”)

**Pesquisadora:** Sou das artes, e a área que eu tô é cultura filosofia e história da educação. Então, eu questiono muito essa escola que a gente tem, né?! Que não é uma escola pensada pras nossas crianças. Se fosse uma escola pensada pras nossas crianças, ela seria cantada, dançada, né?! Como é a cultura, a nossa cultura popular. Então, o que eu venho atrás é essa tradição, né?! Que é a oralidade e essa cultura que é passada de geração pra geração. E aí eu gostaria que você me falasse um pouco da sua história.

**Rô Axé:** Vê! Na nossa casa tem uma história linda, começando pelo meu irmão Roberto Santo, que desde ele adolescente, ele tem um grupo de afro, ele tem um grupo de dança cultural. Ele teve um grupo de afro-axé, que ele era um vocalista de um grupo, e hoje ele é o vocalista, ainda é resistente, de um afoxé, que é o afoxé O povo de (ininteligível) que é o afoxé mais antigo de Pernambuco. Meu irmão ainda se encontra lá presente, como vocalista desse grupo.

O Batuque das morenas, vem do resgate da nossa mãe. A gente somos uma casa de 7 mulheres, que agora, “que Deus o tenha!”, a gente perdeu uma irmã que fez 2 anos, que é mãe dele, e a minha mãe também que já se foi faz 15 anos. Então a minha mãe sempre gostou da parte cultura, ela sempre cantou dentro de casa. Então ela tinha um sonho, de fazer um grupo com nós 7 mulheres e com ela seria 8. De ela ter um grupo assim, subir no palco. Não desprezando meus irmão que é homem, mas como os homens sempre arruma namorada, se sai, se casa e a gente sempre tá ali ao lado da mãe, resistente, até um dia a gente se casar. Então minha sempre tem um sonho dela que ela me dizia, que queria fazer um grupo, e que subisse no palco ela mãe e nós 7 mulheres junto. Era o orgulho dela.

Ela conseguiu fazer esse grupo que a gente cantava o Coco dentro de casa, que é o Batuque das morenas, até mesmo, a gente não registrou, mas tem umas músicas, autoria dela, da minha mãe. Mas minha mãe faleceu, eu como uma das irmãs e as minhas outras irmãs, eu iniciei assim, e digo vamos botar o sonho da minha mãe pra frente. Aí surgiu o Batuque das morenas. Aí esse Batuque das morenas já é bastante conhecido, a gente tem há 20 anos, ou é 20, ou é mais de 20 anos, e a gente já faz show, já é bastante conhecido. Esse grupo era pra continuar o sonho da minha mãe, só nós 7, a gente tocando em tudo, mas só que também, o Brasil cê sabe, é muito carente de emprego tudo. Agora minhas irmãs tiveram que ir pra fora, se deram bem, estão morando lá hoje, já 15 anos, então o Batuque das morenas continuou. Continuou com eu, a minha irmã, as minhas irmãs...

**Pesquisadora:** Que é a Betânia...

**Rô Axé:** ... que é a Betânia, com as outras minhas irmãs que vem da Itália, e os sobrinho.

Então, quem chega em Olinda, não conhecer o Batuque das morenas, não sabe o que é Coco. Inclusive também a gente faz participação de outros grupos que me chama, como eu também faço back com o Coco pé do chão. Eu fui do grupo Selma do Coco, tenho muito orgulho porque eu também cantei com ela.

**Pesquisadora:** Depois você vai me falar um pouco disso

**Rô Axé:** Eu fiz muito show com ela.

**Pesquisadora:** Olha gente, estou arrepiada! Coisa linda!

**Rô Axé:** Eu era vocalista, eu era vocalista não, eu era back vocal do Selma do Coco, aonde também, eu fiz também back com a Aurinha do Coco. Vocês conhecem Aurinha do Coco, né?

**Pesquisadora:** Conheço por vídeos, por fotos.

**Rô Axé:** Pronto! E diversos grupos que eu já fiz parte. Já fiz parte da União do Coco, o Coco de praia, (ininteligível), Coco do pneu, Coco de Ana Lúcia. Então, quem é vocalista e coquista a gente faz de coração. Além do nosso grupo próprio que a gente já tem de raiz, sempre os outros chamam, a gente tá precisando de alguém pra cantar, fazer um back, a gente tá disponível pra isso.

**Pesquisadora:** Porque tem essa relação coletiva né?

**Rô Axé:** É!

**Pesquisadora:** Ou essa, e é isso que eu acho importante

**Rô Axé:** Que se chama união do Coco... É ... ,

**Pesquisadora:** ... a coletividade. Não se faz Coco sozinho. Você pode cantar um coco sozinho, mas...

**Rô Axé:** Inclusive, inclusive eu tenho duas músicas que estourou no Batuque das morenas, que foi quando o Brasil perdeu de 7X1. O nosso Batuque das morenas foi o único grupo que fizemos um arrastão, tipo um carnaval aqui em Olinda, subindo e descendo. Inclusive a gente foi na casa dos rainhas do Coco, né?! A gente fomos na casa de dona Glorinha que é uma coquista antiga que ela tem 80 anos.

**Pesquisadora:** Vou entrevistar ela amanhã.

**Rô Axé:** A gente foi na casa de Ana Lúcia do coco que é a vó dele, e fomos no 4 cantos, porque quando o Brasil perdeu, a galera foi pra rua, é reivindicar, que tava, era tipo um feriado. Na rua aí a gente pegou um instrumento, aí lá na minha casa sempre gosto de fazer uma feijoada, reunir o pessoal do grupo e os amigos próximos. Eu

digo, aí “o joga vai ser em casa”, porque, cada vez que o jogo entrasse o intervalo, a gente vai cantar o coco. Aí quando começou a cantar, o pessoal ficando triste, aí eu comecei, “vamo gente animando”, tocando instrumento, aí começou assim ó:

*Oi não tem virada, oi não tem virada  
O Brasil levou de lavada  
Jogador jogou, não levou nada  
O Brasil levou de lavada  
E levou um, e levou dois, e levou três  
E levou quatro, e levou cinco, e levou seis  
E levou sete, um guerreiro surgiu fez um gol pro Brasil  
Jogador jogou, não levou nada  
O Brasil levou de lapada...*

Aonde chega o Batuque da morenas essa música já tá na boca do povo. Todo mundo pede, morre de cantar ela.

**Pesquisadora:** Que lindo! E esses dias ceis não tem apresentação que a gente possa prestigiar o batuque de vocês?

**Rô Axé:** Assim, como a nossa, a cultura é rica, mas diante das pessoas de posse, como a Prefeitura de Olinda, como a, é, a Fundarp, que é pra abraçar a cultura, então a gente não fica dando show constantemente. Carnaval a grade abre pra todos que é cultural (culturão), graças a Deus, todos nós que está dentro, um show ou outro. Agora oficial, a gente tem os dias dos polos de tocar. A gente tem o 1º sábado do mês que é o coco de umbigada. Tem o último sábado do mês que é o coco do pneu. A 2ª sexta-feira...

**Pesquisadora:** Que é amanhã né?! Amanhã nós tamo aí!

**Rô Axé:** ... a 2ª sexta-feira do mês que é o coco do Mestre Joarez, lá da casa da Rabeca de Mestre Salustiano. E o coco de praia que não tem um dia certo, as vezes cai dia 20, 21, 22, que ele faz com a lua. Então, já tem 5 polos, resistente, que a gente toca todo mês.

**Pesquisadora:** E o coco de praia, ele é coco de praia porque acontece...

**Rô Axé:** Acontece na praia mesmo...

**Pesquisadora:** ... na praia mesmo?

**Rô Axé:** Na areia

**Rô Axé:** E o pessoal também canta muitas músicas com o coco de praia. Inclusive eu sou bastante conhecida que o meu nome é (ininteligível) Rosangela, meu nome artístico é Rô Axé, aonde eu chego já tá na boca do povo, é assim ó:

*Eu sou Rô Axé, do coco minha gente  
Ela é Rô Axé, do coco minha gente  
Preste atenção no que agora eu vou falar,  
Preste atenção no que agora eu vou falar,  
Batendo a palma da mão, eu quero ouvir percussão,  
Sou de pandeiro, de zabumba, de ganzá  
Coco de roda eu já cantei no mundo inteiro  
Mas vai ser nesse terreiro que agora eu vou cantar  
Eu sou Rô Axé do coco minha gente...*

E aí vai.

**Pesquisadora:** Demais, demais! Massa! E, diga pra mim, muita resistência?

**Rô Axé:** Muita resistência!

**Pesquisadora:** Muita luta?

**Rô Axé:** Muita luta... Porque a cultura não para né, ela se expande, né. Onde você chega, tem coco, e mesmo se não tem, se improvisa na hora. Só basta haver um batuque, que parece que você botou na internet, quando vê já tá cheio. Até eu mesmo assim, quando eu tô lá no meu trabalho, aí de repente a gente tem um pandeiro, um ganzá, ou então alguém já vem pra cima de mim, porque sabe que é meu fraco o cantar, (risos – Pesquisadora), as vezes do nada eu tô sentada, quando eu vejo, chega gente com um pandeiro, um ganzá, aí começa “tatatatata”, eu começo a saltar, quando eu vejo já tá aquela multidão. O coco é isso aí, o coco é a resposta na hora certa.

**Pesquisadora:** Com certeza! E como você vê assim, é essa tradição entra nas escolas?

**Rô Axé:** Entra, entra...

**Pesquisadora:** As crianças, é, as gerações...

**Rô Axé:** Entra nas escolas. Inclusive todo o ano, nas festa folclórica ou em festa cultural das escolas, sempre a gente é convidado. A gente é convidado pra dar oficina, a gente é convidado pra apresentação de trabalho deles que tenha cultura. Sempre uma diretora, uma professora ou outra, tá sempre atrás, pedindo voluntariamente que a gente vá lá ensinar, dar umas palestras às crianças, e a gente vai de coração. Porque a gente tem que ensinar o futuro às crianças e a cultura.

**Pesquisadora:** Porque acho é, acho que é esse o nosso papel de artista popular, né?

**Rô Axé:** É verdade!

**Pesquisadora:** Porque, é a gente...

**Rô Axé:** O Batuque das Morenas, é gratificante, saber, ser reconhecido pela escola como, com as diretoras e as crianças, que sempre tá precisando de uma parte cultural, de uma dança, de uma música, de uma palestra pra criança, a gente é bastante convidado, e a gente vai com orgulho. A gente tá sempre.

**Pesquisadora:** E como foi a sua relação agora com Selma?

**Rô Axé:** Com dona Selma?

**Pesquisadora:** É!

**Rô Axé:** Foi muito bom né! Porque assim, eu sou uma tapioqueira, nascida e criada como ela também foi. E até hoje...

**Pesquisadora:** Aprendeu com sua mãe a ser tapioqueira?

**Rô Axé:** Aprendi com a minha mãe, e na época da minha mãe, ela também tinha barraca, a dona Selma do Coco. Então, da barraca mesmo, eu, apesar que eu era muito crianças, mas eu assisti (essa história) ela toda todinha, que começou cantando na barraca, tudo. E eu sempre também, tem o meu lado que sempre foi o meu fogo, gostar de cantar. Hoje eu canto cultura, já cantei afoxé, já cantei samba reagge. Então, sempre ela tava cantando ali no meio, então, como ela sabe que eu sou uma pessoa da cultura e gosto de cantar, recebi um convite pra ela, pra fazer back. Então eu fiz muito show com ela. Inclusive no dia que ela faleceu, que a Globo, todo mundo mostrou, umas imagens dela na TV, eu sempre tava ali na filmagem também. Então, muito bom. Foi uma experiência boa que eu já tenho. E ela me abraçava não pelo só, pelo corpo, como família mesmo, por ela ter me visto criança, conhecido a minha mãe, por eu ser daqui do mesmo ramo dela da tapioca, então é gratificante.

**Pesquisadora:** Porque, é interessante também essas relações que vocês tem né...

## Parte 2 (duração do vídeo: 3'54)

**Pesquisadora:** ... e com a tapioca também, né.

**Rô Axé:** E quando eu chegava nos cantos, ela não dizia que "é minha back vocal" não, ela dizia que é uma das minhas netas também. Porque ela tinha no grupo dela é composto com a nora e os neto, e eu era a pessoa que não era neta de sangue mas era de coração. Até mesmo quando ela vinha criança, quando os outros vinha dizê "ah, essa aqui...", ela dizia "essa é minha neta também", ela me apresentava como minha neta também.

**Pesquisadora:** E você acha que, é, essa, é, essa saída da dona Selma, né, essa, é, ascendeu o coco?

**Rô Axé:** A partida dela... É... É assim, né, ela começa... Você sabe que a partida que ela faleceu, ou que...

**Pesquisadora:** Não, não, a partida que ela vai e leva... começa a levar o coco pra outros lugares do Brasil e pro mundo, assim.

**Rô Axé:** Isso foi bom porque foi muito (mutcho) valorizado a cultura. E foi reconhecida.

**Pesquisadora:** Você acha que deu esse, esse, esse... (up na) cultura

**Rô Axé:** Na verdade algum dos coquista pode até não achar bom o que eu vô dizé, mas eu acho que, devido o nome dela, expandiu o coco, foi pá Europa, tudo, ela que deu esse...

**Pesquisadora:** Porque em todas as reportagens que eu leio né, porque assim, o que que acontece? Tem muita coisa sobre ela, mas...

**Rô Axé:** Porque ela foi nome de rainha, né?!



**Pesquisadora:** É! Exato.

**Rô Axé:** Então ela, como por ser rainha, ela que expandiu, levou a cultura e fez ser mais reconhecido. No meu ponto de vista, eu, eu creio que sim.

**Pesquisadora:** Porque olha, Rô, hoje, eu saí tão frustrada da Joaquim Nabuco, gente...

**Rô Axé:** Aham!

**Pesquisadora:** ... a gente foi pra, pra área de documentação, a gente foi pra Fundape, pouco se tem do coco daqui. Registro, sabe? Registro. E isso é importante, né? Pra...

**Rô Axé:** Vê... O Batuque das morenas tem muita música própria, mas também a gente, é, homenageia outros. Então, não tem esse dia que gente sobe num palco que eles lá grita, canta uma de Selma, canta seguindo outra, aí pede. A gente tá sempre cantando. Aí eu já gosto muito de cantar, essa, dela que é muito boa e a pegada é boa, que é assim ó:

*Selma, o Selma*

*O que é que Selma tem*

*Pra fazer um coco assim, igual a Selma mais ninguém..."*

*Aí todo mundo responde: (Ui... - Pesquisadora)*

*"Pra fazer um coco assim, igual a Selma mais ninguém*

*Eu vou pro maracatu, vou ver a deus n céu (? 2'00) cantar*

*Mas depois volto pro coco, pois aqui é o meu lugar, diz,*

*Mas depois volto pro coco, pois aqui é o meu lugar*

*Eu quebro o coco, bebo a água desse coco*

*Pra matar minha ressaca que eu peguei no carnaval*

*A casca dele vou fazer uma casquêra,*

*Vou trepá numa trepadeira*

*No fundo do meu quintal*

*O leite dele vou fazê o coco loco, pra fica muito maluco, vou ficar muito legal.*

*Eu vô chamar aquela morena que é lá do Amparo, só pra vadiar, por que...*

*Selma, o Selma...*

Daí vai...

**Pesquisadora:** Que lindo demais gente, que lindo demais!

**Rô Axé:** Então eu sei que eu tenho um irmão que ele hoje

**Pesquisadora:** Óia!

**Rô Axé:** Eu tenho um irmão que tá com 60 anos. Então, ele ama muito o coco, a cultura. Então ele chega na casa de Selma tocando. Então teve um certo dia que tava Selma, o filho dela, que Deus o tenha, que era o produtor.

**Pesquisadora:** O Zezinho né?

**Rô Axé:** Tava fazendo, o Zezinho, tava fazendo um grupo de coco. Então meu irmão, por ser doente, ele tem um sonho de ser médico. Então quando ele chegava lá, ele chegava atrapalhando o ensaio, que até eu também tava no ensaio, eu, eu presenciei isso. Aí ele chegava apitando, "tudu", aí ceis não dizia, "que é dotô, o que, é, o que é Fernando". Aí no meio do ensaio, a gente lá, ele inventou uma música:

*O que é mano, o que é mano*

*Eu ouço nessa sala o apito de Fernando*

*O que é mano, o que é mano*

*Eu ouço nessa sala o apito de Fernando*

*Eu sô dotô, dotô Fernando  
Eu ouço nessa sala o apito de Fernando...*

Então essa música começou numa brincadeira, com uma pessoa doente que ficava lá apitando, dizendo que era dotô. E essa música foi po palco e deu sucesso.

**Pesquisadora:** Mas é, é isso...

**Rô Axé:** É!

**Pesquisadora:** É a essência do côco, né?

**Rô Axé:** É!

**Pesquisadora:** A brincadeira, brincar com a palavra, brincar com o corpo ...

**Rô Axé:** Aham!

**Pesquisadora:** Brincar com o ritmo. Eu acho que pra... eu sou apaixonada por coco, sabe?

**Rô Axé:** Uhum!

**Pesquisadora:** Apaixonada mesmo, tá aí que ela que não me deixa mentir (apontando para Suzy, que estava presente durante a entrevista).

**Rô Axé:** Aham!

**Rô Axé:** Olha se você quiser uma palinha e fazê um coletivo junto, eu posso ir lá cantá com a Betânia, ela canta e eu respondo e a gente vai fazê...

**Pesquisadora:** Eita!

**Rô Axé:** ... uma pegada, vale igual um palco!

**Pesquisadora:** Agora! (batendo palmas). Vamos lá!

**Rô Axé:** Cristiane eu vô lá em cima... (se dirigindo à filha) Vô lá em Betânia...

### **Parte 3 (duração do vídeo: 1'03")**

**Rô Axé:** Teve em coma tudo, é Aurinha do Coco. A e ela tem uma música, chamada, você sabe que ela teve uma depressão, não foi, tumou um remédio... medicamento...

**Pesquisadora:** Não, não soube...

**Rô Axé:** ... e quase que falecia.

**Pesquisadora:** Nossa!

**Rô Axé:** Foi, ela té, vô mostra aqui o meu negócio, ela quase que falecia. Mas, graças a Deus, Jesus fez a obra, ela tá em vida. E então ela tem a música guerreira mulheres, então é muito satisfação quando a gente chega e cantá a música dela e o povo canta, que é o grito silencioso. Esse grito eu não vô cantá, quem vai cantá lá é a minha irmã pra você.

**Pesquisadora:** Eu acho lindo esse coco! Maravilhoso! (batendo palmas)

**Rô Axé:** Não é?! Deixa eu dá uma mostrada, cadê meu celular, tá contigo... (ininteligível)? Me dá aí!

**Pesquisadora:** E ela tá bem agora Rô, Rô Axé? Tá bem?

**Rô Axé:** É, eu fiquei sabendo por família que tava melhor. Ainda tava assim, mais lenta, mas, tava fora de perigo.

**Rô Axé:** Porque a última notícia, que eu tô, que eu soube dela... – (falando com seu filho que estava presente durante a entrevista) Me dá aí pra eu mostra aqui. Psiu, hei meu filho, vai... o meu celular! - não faz muito tempo. É, ela tava indo fazê um show fora, no exterior eu acho.

**Rô Axé:** Meu... acho que agora, por enquanto, ainda não.

**Pesquisadora:** Na Suíça, se, a última notícia que eu soube da Aurinha, depois não soube mais.

**(Fim do vídeo)**

**1. Entrevista com Maria Betânia dos Santos, tapioqueira do Alto da Sé (Olinda) e integrante do grupo de coco “Batuque das Morenas”. Participação de sua irmã, Rosângela dos Santos “Rô Axé”.**

**PARTE 1 (duração do vídeo: 09’58”)**

**Pesquisadora:** Conversando com a Rô, sua irmã, eu sei que vocês têm um grupo só de mulheres, que é o que é mais interessante, e de mulheres irmãs, de Coco. Então, eu gostaria de saber de você como é que... a Rô me falou já, mas eu gostaria de saber...

**Rô Axé:** Seria um grupo só de mulher pelo (ininteligível) da nossa mãe, mas devido que as minhas irmãs teve que ir pra fora e o grupo não pôde ficar só as mulheres porque tavam casando, todo mundo fez a sua família, entrou esse sobrinho, né, que é os componente, os filho dela e se for agora de mulher, de mãe, tia e de sobrinho (ininteligível).

**Betânia:** Então a nossa história no Coco, é uma história assim em família, em família mesmo, a nossa história no Coco começou quando a nossa mãe, né, que é mãe de sete mulheres e cinco homens ao todo a gente samo... era... doze irmão. Agora estamos com onze. Começou quando a nossa mãe dizia que, lá no interior dela que era em Selha Talhada, as mulheres junto com os homens elas iam construir um a casa do outro e às vezes precisava assim, né, daquela mão amiga. E uma família ia pra casa do outro e lá faziam uma grande comida, né, pra todos, e eles iam fazer o que? Pisar no barro, porque as casa era de taipa tanto é que a nossa também quando a gente era criança era de taipa. Taipa são casas feita de bocado de ripa e barro.

**Pesquisadora:** E barro... é, morei em casa de taipa

**Rô Axé:** Nossa mãe construiu também, viu?

**Betânia:** Foi.

**Rô Axé:** Ela botou a mão no barro

**Pesquisadora:** Minha mãe construiu a nossa também

**Betânia:** Pronto. A nossa casa lá também, quando tava caindo os pedaço, minha mãe a mão no barro tampando tudo. Então a minha mãe disse que lá não tinha essa coisa de diversão, né? Aquilo não era aquela coisa assim ousada, sempre era aquelas coisa antiga como meio de maio, né, que as pessoa ia rezá o meio de maio. Eram umas festa muito boa que ela dizia que todo mundo fazia uma roupinha nova e ia pra lá porque, porque além da reza as pessoas jovem gostava de ver um ao outro, era época de paquerar um ao outro e de comer as comidinha, né, que cada um ia lá comer aquele bolo que fazia na casa do outro, aquela comida que comia na casa. E outra coisa que a minha mãe falou, é que quando ia construir uma casa, aí a alegria era o que? Era botar o pé no barro, todo mundo pisotear o barro e ajudar a construir aquela casa. E na compensa de fazer todo aquele trabalho, minha mãe disse que tinha um forrózinho, né? Que era o forrózinho? Se chamava a palhoça... a palhoça é também feita de madeira, né, de ripas, coberto com palha e o forrózinho no meio do salão. Aí a minha mãe dizia que ficava as mãe, né, tudo de olho, né, pra ver se não se agarrava tanto...

**Pesquisadora:** Né?

**Betânia:** Mas minha mãe dizia já que ela não podia dançar o forrózinho agarradinho, ela gostava de uma dança que chamava coco de roda, que era... uns tinha tamanquinho, outros era no pé no chão mesmo, e tome bater palma da mão e o cantor lá cantando, a zabumba no couro, trabalhando e as pegada...

**Pesquisadora:** As pisada...

**Betânia:** Que era os pés fazendo a marcação. Aí a minha mãe disse assim: "Era muito bom! Eu era pobre, mas porém, rica porque a nossa brincadeira, uma brincadeira humilde, né? Uma brincadeira, como se diz assim? Sem muito recurso, mas de grande valor..."

**Pesquisadora:** Alegria, né?

**Betânia:** É... de grande alegria. Porque nessa noite era o que? Uma noite de festa. Eu, criança, vivenciei isso também porque a gente não foi de uma família rica, a gente não sabia o que era luxo e quando chegava noite de festa, noite de São João, a gente curtia isso também, então, a gente perguntava à nossa mãe: Ô, minha mãe, era assim? Minha mãe: "Quase isso, com a diferencia que aqui é pra todo mundo, é uma festa e lá era uma comemoração de uma casa de alguém que foi erguida, né? Mas era assim mesmo, era uma zabumba tocando, um cantor mandando versos né, que eles fazem versos, né? E as mulheres, os homens sapateando..." então minha mãe disse mesmo assim, olha: "Eu tenho até música da época, de quando era criança..." E como era, minha mãe? - Ela gostava muito de cantar - aí a gente ficava: cante, cante! "Não... não... vou cantar não, minina, vô cantar não" Aí eu dizia: Mainha, cante, mainha, que a gente quer aprender! E a gente ficava assim, né? Na mesa, que ela, geralmente ela fazia no serviço, ou lavando roupa, ou cozinhando e a gente ficava assim, com a mão assim... E como é que era a sua mãe? E como é que era as dança? E minha mãe cantando. E como era que cantava? Faz pra gente aprender! Aí ela dizia: "Essas coisa era de antigo" Não é, a gente tem que saber porque se era sua infância, tem curiosidade nisso. Minha mãe botava pra cantar música que já existia e quando menos esperava a gente percebia que também ela tava cantando coisas que ela fazia, né? (Ô querida...) Aí... eu dizia assim pra ela: Eu conheço essa música, não é a senhora que tá fazendo... (Deus te abençoe - venha pra cá que as moça tá filmando). É as neta que chega!

**Rô Axé:** É a minha boneca essa...

**Betânia:** A filha que chegou

**Pesquisadora:** Tudo bem, lindeza?

**Betânia:** Aí o que é que a gente dizia: Ô, mainha, a gente percebe que essa música acho que a senhora fez! - Lembra disso, Rô? Quando mainha dizia, que a gente dizia com ela: a senhora que fez essa música não, mainha? - Aí ela: "Eu não queria dizer não, mas foi eu que fiz mesmo!" - Não era?

**Rô Axé:** Era...

**Betânia:** Aí a gente: Pronto, melhor ainda, porque foi a senhora que fez! Canta, mainha! Aí, quando a gente descobria que ela que fez, ela ficava meio acanhada "Vô cantá agora não, minina" Mas, a senhora não tava cantando, mainha? Vá, cante que a gente vai bater na palma da mão, a gente vai responder... Eita, que a nossa mãe é uma cantora! A gente dizia. A gente fica feliz de saber que a senhora era uma cantora! Porque ela escondia, né? Que ela fazia música e a gente não sabia...

**Pesquisadora:** E, diga uma coisa: a mãe de vocês tinha estudo? Era analfabeta, como é que era?

**Betânia:** Eita, minha mãe não sabia ler direito. Na verdade, minha mãe era analfabeta, mas, aos pouquinho, existia assim quando eu era criança, uma coisa chamada MOBREAL, você se lembra disso?

**Pesquisadora:** Sei, sei, sim...

**Betânia:** Se lembra disso? E os adulto, à noite, depois de fazer toda a tarefa da casa, de cuidar dos filhos e botar os filho na cama pra dormir - porque a gente dormia muito cedo - seis e meia, sete horas já tava todo mundo na caminha, minha mãe ia estudar na igreja junto de casa, num salãozinho que tinha ao lado, tinha uma professora pra ensinar. E daí...

**Rô Axé:** Ela teve uma grande preocupação, viu? Ela foi, mas não deixou nem um filho dela ser, não.

**Betânia:** Foi... Porque ela deixou todos eles com leitura.

**Rô Axé:** Todos estudaram...

**Pesquisadora:** Minha mãe era analfabeta também, então ela sempre disse assim pra mim: "Eu não sei ler, eu não sei escrever, mas eu sei onde é a escola e eu vou lá saber. Porque ela, ela também prezava muito, né, porque sabe, né, gente? Nós também... as histórias se cruzam, por mais que eu estivesse em outro lugar. Muito pobre, morando em casa de taipa, pais nordestinos, analfabetos os dois, trabalhadores rurais, né? Então, ela ela dizia: os meus filhos... e hoje ela saber que eu tô aqui, fazendo doutorado, né? Entrevistando vocês é o maior orgulho da vida dela.

**Betânia:** Lógico...

**Pesquisadora:** Né?! Então, é esse é um legado, também, que os pais deixam pra gente.

**Betânia:** Aí o que foi que eu imaginei, puxa... minha mãe não sabe ler, minha mãe não sabe escrever... mas ela tem uma força, né? Uma vontade de querer aprender, então ela, ela conseguia arranhar um pouquinho as letra, ela conseguia *engarrafilhar* um pouquinho também as letra e ela tinha um jeito meio diferente de ler que era *assoletando* que a gente não sabia como é que era isso se a, se é ca é ca é ca - como é isso, mainha? - se é qué qué qué. Eu disse como é isso? Isso aqui é o modo da gente poder lê, né? Aí minha mãe dizia assim: "Eu não quero vocês analfabeta - que ela tinha um problema sério, como se fosse meio tímida com essa história. Ela nunca dizia que era analfabeta, mas ela dizia "Não quero filho nenhum analfabeto!" Aí botou todos nós pra

estudar. Ela acordava cedinho, a gente tinha de acordar mesmo com sono e ir pra escola porque ela dizia: "Não quero ninguém igual a mim". Mas, mesmo assim ela era boa do desenho, no desenho... ela desenhava que era uma maravilha. Onde ela estudava, no MOBREAL, ela também fazia os trabalho de arte perfeito. A gente até tinha um pouquinho da mãozinha dela de desenho. Eu tenho um pouquinho a mãozinha de desenho dela.

**Pesquisadora:** E quando ela compunha? Vocês quando criança, vocês escreviam essas letras?

**Betânia:** Primeiro... primeiro a gente não sabia que ela fazia música, né? Ela compor música. A gente não sabia disso. Mas quando a gente viu que aquelas música, que ela cantava não era totalmente, todas as música do tempo dela criança, ela também fazia música, aí a gente pediu a ela pra *resistrar*, não foi, Rô?

**Rô Axé:** Foi.

**Betânia:** A gente começou: mainha, não fique cantando sem a gente *resistrar*, não!

**Pesquisadora:** E esquece, né?

**Betânia:** É, porque esquece. Então, quando ela viu que a gente começou com interesse, ali orgulhosa, porque ela era muito orgulhosa, ela se sentiu a rainha - e a gente ali, fazendo ela de rainha - a gente passou a escrever as música dela. Ainda tem, né? Tu tem... Ela inda tem...

**Rô Axé:** Ela cantava essa "É sapateia no salão, até o dia clarear".

**(Fim do vídeo)**

## PARTE 2 (duração do vídeo 09:58)

**Rô Axé:**

(cantando)

*São dois negão, pra pegar na minha mão*

*E lá no escuro*

*Quer roubar meu coração*

*Mas eu não vô não, eu não vô não...*

Tem mais é que a gente não *resistrou*...

**Betânia:** A gente (inaudível) um pouquinho. E como era o da praia que ele cantou também?

**Pesquisadora:** Nós estamos segurando vocês, né?

**Betânia:** O da praia? Eu vi um nêgo na praia...?

**Rô e Betânia:**

(cantando)

*Eu vi um nêgo na praia*

*Suado tirando côco*

*E as minina dizendo*

*O nêgo do côco lôco*

*E as minina dizendo*

*O nêgo do côco lôco*

**Pesquisadora:** E vocês cantam no coco de vocês, vocês cantam o repertório da mãe também?

**Betânia:** É... porque... a gente tem um problema aqui na nossa cidade, né? No nosso estado a gente tem um problema que quando a gente tem música, se a gente não *resistra* outra pessoa vem e confisca. Então a gente não pode totalmente cantar porque a gente ainda não *resistrou*. Às vezes a gente canta assim (faz um gesto indicando o espaço em que estamos conversando).

**Pesquisadora:** É... não, é uma preocupação correta sua.

**Betânia:** É... porque daí vai tirar a nossa identidade e o que? O nosso legado de quem era? da nossa saudosa mãe.

**Pesquisadora:** Lógico...

**Betânia:** Não pode, né? Aí vai deixar a gente triste, triste. Além de ter perdido a mãe, perdeu o legado dela.

**Pesquisadora:** Olha, eu falei pra Rô, né? Eu tenho 2 anos... são 4 anos de doutorado, depois eu quero fazer meu pós-doutorado, que são 2 anos. esse pós-doutorado, eu quero ficar esses 2 anos aqui, pra gente sistematizar e trabalhar esses grupos de coco pra ajudar vocês a registrarem essas músicas...

**Rô Axé:** A gente tá precisando mesmo.

**Pesquisadora:** Sabe? E dar mesmo um... porque é tão maravilhoso, gente...

**Betânia:** E você sabe como é que nasceu o nosso coco lá, com a nossa família? A gente não tinha instrumento... como é que a gente fazia? O que fosse lá, o que tivesse em nossa frente era batendo, veja ó (começa a bater as mãos no metal da barraquinha de tapioca)

(cantando)

*Eu vi um negro na praia*

*Suado tirando côco*

*E as minina dizendo*

*Oi negro do côco lôco*

Tá vendo? Era assim! Era na geladeira, era na mesa, numa panela, numa tampa, na palma da mão... a gente fazia a festa. Aí a minha mãe dizia... aí a minha mãe dizia:

- Vocês viu que deu um côco? Vocês viu que parecia que tinha instrumento?

- A gente, viu, mainha!

- É com isso que eu me alegro, porque eu vejo que vocês abraça essa coisa maravilhosa que eu gosto.

Que ela dizia "a minha cantiga de criança". "Minha cantiga de minina". ela dizia assim.

Era... essa é a minha cantiga de minina. Aí, o que foi que aconteceu com nossa família? Não demorou quase nada, partiu nosso pai. A gente fazia coco na frente de casa pra gente mesmo, e a comunidade aos pouco ficava olhando e dizia:

- Que coisa gostosa, vai ter quando?

A gente:

- Não, mas isso é uma brincadeira de família...

- Não, não... cês devia fazer aí na frente.

Né, Rô? Ai o que foi que aconteceu?

- Não, mas é uma brincadeira que a gente faz, da família, pra nossa mãe, porque a minha mãe gosta de cantar, minha mãe tá *amostrando* o que ela fazia quando era criança...

- Mas vocês têm história... Por que vocês, junto com tua mãe, não faz esse coco ir pra frente?

Aí a gente começou a botar as festas, não foi Rosângela?

**Rô Axé:** Unhun

**Betânia:** Festa de São João, festa de natal... a gente fazia o coco e avisava a família lá na rua:

- Hoje tem coco, viu?!

Né, não, Rô?

**Rô Axé:** É...

**Betânia:** Aí tinha um... como é que se chamava... um acorda povo, né, Rô?

**Rô Axé:** É...

**Betânia:** Um acorda povo que era do outro lado da rua, e dizia: "Olha, se vocês armar lá a tenda" - que era uma tenda, né, Rô? - se chamava toldo, né? "Se vocês armar o toldo, bota microfone" Porque aí a gente começou a compra uma caixa amplificadora - não foi? - que *instalava* o microfonezinho pra pode a gente cantá e pedia a bomba emprestada, que não podia sê geladeira, nem em cima da mesa, que não podia trazer pro lado de fora, aí ia pedi... chalerá mesmo, humilhar mesmo:

- Dá pra empréstá o bumbo? É porque vai ter não sei o que...

- mas como é que é isso?

- Não, porque que a gente faz a festa na frente casa... vá lá que não sei o que...

Não tinha bebida pra dá, não tinha comida pra dá... porque, geralmente, se vai fazer uma festa você tem que preparar tudo isso: bebida pra quem toca, comida pra quem toca... mas a gente dizia assim: "Olha, o que a gente muito pode ter é um milho assando na fogueira", né, Rô? Nera isso? Rô? Rô Axé? Nera isso?

**Rô Axé:** É...

**Betânia:** Porque muito que a gente podia fazer era um milho assado na fogueira. Às vezes a gente fazia um bolinho, um pé de moleque, um bolo de milho... se viesse, era o que a gente podia oferecer. Mas não ia poder ter bebedeira, não ia poder ter comida de panela, porque a gente não tinha essas condição. Mas mesmo assim, o homem do acorda povo, com um santinho carregando de São João passava na nossa rua e a gente sentia que aquilo era bom, né? Que valia. Né? Que ele queira de todo o jeito que a gente tivesse lá pra esperar ele.

**Rô Axé:** Já virou tradição, todo ano...

**Pesquisadora:** E vocês fazem essas festas até hoje ou não?

**Betânia:** A gente agora não faz porque agora a gente já vai pra sambada, as sambada tradicional que já conta com a nossa presença

**Pesquisadora:** Que aí vocês vão como artistas, né?

**Rô Axé:** Como eu lhe falei: primeiro sábado do mês e o segundo, coco de umbigada, o que a gente diz, que já estão certo e a gente já vai.

**Betânia:** Então, no meio disso tudo, acontece da gente perder o nosso pai. Minha mãe ficou muito triste, minha mãe disse: "A gente não vai mas cantá" - Lembra disso?

**Rô Axé:** Lembro...

**Betânia:** A gente:

- Mainha não faça isso, não.

- Não, não, não... São João tá chegando (porque o meu pai morreu muito próximo ao São João) e eu não vou fazer isso em respeito ao pai de vocês.

A gente disse:

- A senhora sabe muito bem que o pai da gente gostava dessas coisa, e a gente vai mostrar o nosso carinho e com respeito. E o que mais a gente gosta de fazer em homenagem a ele que tá lá, mãe... não se sinta mal, não. Mas a gente vai botar um coco e esse coco vai ser virado ainda.

Não foi, Rô?

A gente tocou um coco pra nosso pai, a gente viu que a nossa mãe se alegrou, aí pronto! A coisa é essa mesmo. Me desculpa nosso senhor, meu pai, mas, tinha que ser. Minha mãe sempre gostou e eu não ia deixar minha mãe tão triste. Houve esse coco depois da morte de meu pai... não demora nada... Passa quanto tempo? Depois da morte de meu pai quase 5 anos, né?

**Rô Axé:** Foi, foi a mainha...

**Betânia:** Aí a partida da minha mãe. Que foi que aconteceu? A gente tinha um sonho de cantar com a nossa mãe, como a gente faz agora.

**Pesquisadora:** Vocês tinham quantos anos nessa época?

**Betânia:** Ôxe, muito pequenininha... era questão de 8, 9, 10 anos.

**Pesquisadora:** Nossa... meninas de tudo!

**Betânia:** 14, 15, 16...

**Rô Axé:** Que papai faleceu?

**Betânia:** Não. Quando a gente era, essas época, *néra* 12, 13, 14? Eu sou um pouco mais velha de que elas, mas elas nessa época era muito juvenzinha. Eu sou a mais velha, eu tenho 54 anos.

**Pesquisadora:** Aí cê acabou assumindo a responsabilidade também...

**Betânia:**

Pronto! A gente assumia com a nossa mãe, depois que a nossa mãe partiu, a gente ficou tudo lá tristinha, sem saber o que fazer, sem direção... dizendo "Pôxa, era a maior alegria com a nossa mãe"; a gente batia nas parede, a gente batia na geladeira, em cima da mesa, agora ninguém num bate numa palma da mão, não faz mais nada. Aí minha irmã (apontando para a Rô) disse mesmo assim:

- Betânia, vamos fazer assim: vamos fazer o coco da família aparecer de novo. A gente vai bater mais de mão, nem panela, a gente vai pra rua, o que minha mãe mais queria fazer e o que a gente queria fazer junto com ela. A gente vai ver como faz pra gente comprar ou ganhar (porque a história também era ganhar) instrumento. Né, Rô?

**Rô Axé:** Aí a gente chegou a fazer algum ofício pedi às prefeitura, pedi à vereador, mas num conseguimos.

**Pesquisadora:** Nada?

**Betânia:** Nada... Foi...

**Rô Axé:** Aí na época eu tava com um dinheiro, aí eu comecei fiz logo o figurino do grupo. Instrumento a gente num tinha...

**Betânia:** Foi... pedimos emprestado.

**Rô Axé:** A gente pediu emprestado. De tanto pedir emprestado e o menino que era componente de outro grupo, ele passou também a tocar no grupo da gente. Aí ele foi e *aduô* essa alfaia.

**Betânia:** É, ele doou...

**Rô Axé:** A gente ficou pegando instrumento, de ganzá em ganzá, depois a gente passou comprou um ganzá, como até hoje ainda não tem o pandeiro, mas sempre a gente pega um ou outro...

**Betânia:** Até a gente um dia ter o nosso instrumento, né, porque não é barato.

**Pesquisadora:** Que pandeiro que cês usam? Aquele pandeiro...

**Betânia:** É o pandeiro de couro

**Rô Axé:** Tem de ser de couro

**Pesquisadora:** Tem de ser o de couro?

**Betânia:** E madeirinha... é...

**Rô Axé:** E a gente precisa de um par de alfaia.

(Fim do vídeo)

PARTE 3 (duração do vídeo 10:00)



**Rô Axé:** Pra ter um efeito melhor tão usando o elú. A gente também queria comprar um elú agora porque a maioria dos coco tão botando

**Pesquisadora:** O que que é... eu não conheço...

**Rô Axé:** Elú é aqueles instrumento que toca no candomblé e ele tá fazendo bastante...

**Pesquisadora:** Que é... parece aquela taça?

**Rô Axé:** É...

**Betânia:** É... E que tem um pézinho de cruz

**Rô Axé:** Ele tá fazendo bastante efeito no coco

**Pesquisadora:** Ahh... o atabaque?

**Betânia:** Não

**Rô Axé:** Elú...

**Pesquisadora:** Ele parece uma taça, assim né?

**Rô Axé:** Tem o atabaque e tem o elú

**Betânia:** Não, né esse não... Não, é esse não...

**Pesquisadora:** Não é?

**Rô e Betânia:** Não.

**Marido de Rô (fora do vídeo):** Esse que a senhora tá falando é o gimbê...

**Pesquisadora:**

Isso! Não é o...?

**Marido de Rô (fora do vídeo):**

Não, elú é outro...

**Betânia:** É o que toca no candomblé pra as entidade chegar, né? cê já viu um redondinho desse tamanhozinho aqui (faz um gesto indicando o tamanho do instrumento) e ele tem um pézinho de cruz, toca no meio das pernas sentadinho num banco como eu tô aqui e ele fica abaixo da...

**Pesquisadora:** Gente, nunca vi porque os terreiros lá nossos só atabaque e...

**Rô Axé:** Mas os coco daqui tão mudando agora, elú tá fazendo um grande efeito

**Betânia:** Agora não, já colocavam...

**Rô Axé:** É já faz tempo

**Pesquisadora:** Então, então tem essa também, né? Como a tradição ela vai, como aquilo que a gente tava falando, né? Se reinventando, porque teoricamente, quando começou o coco era o que? O ganzá, o pandeiro, a zabumba... né?

**Betânia:** Era... era...

**Pesquisadora:** E o tambor. Acabou. Né? Agora já tá entrando conga, é... o elú..

**Betânia:** Agora já tá entrando cordas, né? Tá entrando sopro...

**Pesquisadora:** Cordas também?

**Betânia:** Já... Já sopro, corda...

**Pesquisadora:** Vixe! Nunca ouvi coco com, com...

**Betânia:** Mas é! Aí entra o agogô, né, que faz parte da percussão... tá, tá inovando e tá ficando rico, né? Tá ficando mais chique, como se diz...

**Pesquisadora:** É porque aí vem é o que a gente falou, é o encontro de gerações, né?

**Betânia:** É verdade!

**Pesquisadora:** Aí os mais novos vêm trazendo também pra tradição...

**Betânia:** É...vai... vai recriando, né?

**Pesquisadora:** Né? É aquilo que tá no cotidiano dele.

**Betânia:** Lógico!

**Pesquisadora:** E acaba... a essência tá lá...

**Betânia:** E vai agradando também a modernidade, né?

**Pesquisadora:** Exato. Exato.

**Betânia:** E vai saindo do rústico, e vai ganhando espaço na modernidade que agrada, né? Ao jovem de agora, né?

**Pesquisadora:** E como é pra vocês estar num palco tocando o coco? Que sensação, como é pra vocês?

**Betânia:** Olha... a primeira vez, a primeira vez que a gente foi ao palco, a gente não conseguiu a primeira vez ir ao palco com o nosso grupo, não foi Rô? A gente não conseguiu... Porque a gente precisava conhecer o que é isso. Como é que é estar numa produção, estar num palco, porque logo a gente não podia pegar nosso grupo, que era tudo de criança, e já jogar em cima de um palco, ainda não podia. mas aí eu e ela (apontando para Rô) tentou aprofundar mais o nosso conhecimento, a lapidar mais. A gente entrou num grupo de uma pessoa, um grande amigo... essa foi a primeira vez a sensação de palco, estar num palco com alguém. E antes do que isso eu já tava num grupo chamado é... Coco de Umbigada, né?

**Rô Axé:** Foi...

**Betânia:** Aí também foi uma sensação de palco, também de coisas que eu nunca tinha sentido que é, meio... meio trêmulo, né? Na verdade...

**Pesquisadora:** É (risos). É como começa, né? Aí vai (ininteligível).

**Betânia:** Aí, melhor ainda foi quando o nosso grupo foi convidado pra ir pra palco. Aí eu acho que foi trêmulo tudo! Aí que foi mesmo trêmulo em todo mundo, nervosismo em todo mundo e ajeita aqui, tá bom ali...

**Pesquisadora:** Sem dormir quase...

**Betânia:** É. Acho que só não dormimos direito porque na época que a gente começou nossos filhos era tudo miudinho, tá entendendo? Aí eles é que assumia mesmo a percussão, eles que tocavam. E a turma ficava dizendo "É mentira! Como é que pode esse grupo, as criança é que tocam?" E ao mesmo tempo dizia assim: "Vão se garantir?" E quando via, o coco era de roda. E todo mundo se ajeitando, ajeita aqui, bota ali num camarim... Não foi, lá no Eufrásio Barbosa, a primeira vez... lá no Eufrásio...

**Rô Axé:** Foi. Com a prefeita.

**Betânia:** Com a prefeita. Ela chamou que foi uma apresentação de várias escolas, não foi?

**Rô Axé:** Foi.

**Betânia:** Pronto! Aí nosso grupo foi chamado.

**Pesquisadora:** E daí o Coco das Morena nasceu pro palco e...

**Betânia:** Dalí foi rumo à carnaval, a São João, a fora daqui do estado que a já foi, tá entendendo? Aos interior, às festas de terreiro...

**Rô Axé:** A gente tem essa foto *resistrada* com as criança tudo pequenininha...

**Betânia:** É...

**Pesquisadora:** Aí se vocês autorizarem, depois passar pra entrar no trabalho; que a história de vocês é tão maravilhosa, eu acho importante...

**Rô Axé:** Tá... eu tenho essas foto, eu tenho essas foto... tá lá em casa

**Betânia:** Então, a primeira vez da gente no palco o que aconteceu todo mundo assim "Vai dar certo, vai dar certo"; Oramos, não foi?

**Rô Axé:** Foi...

**Betânia:** Rezamos um Pai Nosso, oramos, pensamos na nossa mãe. "Essa é pra senhora, mainha". Realização, sentimos a presença dela, não foi?

**Rô Axé:** Foi...

**Betânia:** Aí ela chorou, eu chorei, as outra chorou. A gente se viu tudo se arrepiando, aí ela teve que falar da nossa mãe, como é que começou. Aí chora um, chora outro. Não foi assim, Rô?

**Rô Axé:** Foi...

**Betânia:** *Vige* Maria que até hoje a gente até chora...

**Pesquisadora:** Pra cantar o coco depois... (risos)

**Betânia:** Foi... aí a gente é minino que ainda é um pouco pequeno, vai pra lá, vai pra cá... aquela coisa toda pra sair certinho. E o povo lá embaixo, todo curioso. Ô, quando começou a lapada... Se era mentira! São tudo crianças. Tudo "Parabéns!" É, e eu disse assim:

- Como vocês tão vendo, né, nós somos o grupo Batuque das Morenas!

- Por que Batuque das Morenas? Que hoje em dia diz... eu não entendo por que não é as preta ou as negra? Eu não entendo isso...

Aí eu disse "Mas você vai entender agora!" Quando existia o nome negro, preto, era muito preconceito. Até nós que somos preto, que somos negros, a gente tinha também esse preconceito. Porque a gente já era tão oprimido, tão machucado, tão humilhado, tão ralado nas escola principalmente.

**Pesquisadora:** Ô!

**Betânia:** Parece que essa cor (apontando para a própria pele) tinha que ser apedrejada.

**Pesquisadora:** Cara, parece que você nasce pra se lascar, né? (risos)

**Betânia:** Verdade! Verdade...

**Pesquisadora:** Nossa! Eu sofri muito preconceito...

**Betânia:** Então, o que a gente queria? O nome negro não era usado com uma boa afeição, né? Ninguém falava negro porque era maravilhosamente negro. O negro porque era qualquer coisa...

**Pesquisadora:** Porque era pejorativo, né? Eu sei...

**Betânia:** Pronto! E falava morena, ou morenas, porque era menos agressivo, né? Era menos agressivo. E a minha mãe era tratada como "Eita, vai passando a Morena". "A Morena dos filhos"; "Eita, lá vai os filhos da Morena". Então, eu não podia homenagear o nosso coco, que veio da nossa mãe e que a gente botou ele no mundo que a pessoa seria ela junto conosco, não teria melhor do que dizer que era o Batuque...

**Pesquisadora:** Das morenas...

**Betânia:** Das Morenas! Que era as filha da Morena... Que era o jeito que era nos reconhecido.

**Rô Axé:** Porque até mesmo já era reconhecido como a Tapioca das Morena

**Betânia:** É. E também quando a gente ainda não tinha a tapioca, a gente era reconhecido como os filho da Morena. Quando ia falar de nossa mãe, nunca falava "Iracema". "Olha aquela morena"; Porque ela até era uma morena lindona; "Aquele morena alta, cheia de filho, bonita, ela passou, viu?!"; "Olha, a atua mãe, a Morena passou aqui quase agorinha, viu?"/ "Vai pegar vocês, viu?" "Não, ela já sabe que a gente tá aqui..." Porque a gente vinha das escola, com a roupa das escola vinha pra aqui pra o trabalho. Aí, às vezes uma pessoa pensava que a gente tava fugindo, né?. Mas "Não, não, ela já sabe. ela está nos esperando lá no trabalho, por isso é que eu tô subindo com a farda do colégio". "É a Morena quando pegar, viu?" (E faz um gesto, estalando os dedos) Era assim. Aí a turma não entende, mas era mais do que justo colocar o nome Batuque das Morenas...

**Pesquisadora:** Mas tá certo!

**Betânia:** Hoje as pessoas não se agradam tanto, agora que nós negro tá lutando, né? Pra ter a igualdade, né, e o respeito social, então eles não tão muito assim...agradável com esse nome de Morenas.

**Pesquisadora:** Mas a explicação tá aí na história de vocês...

**Betânia:** Por isso que eu digo: eu tô quieta, eu tô tranquila, porque a gente tem o porquê da Morena...

**Pesquisadora:** Sabe? A explicação tá aí na história de vocês... e, no Brasil, morena é uma denominação de cor, né, por mais que se... mas é, né?

**Betânia:** Verdade. Por mais que ainda não queira aceitar que acha que é errado porque a gente não se assume, mas é assim...

**Pesquisadora:** Mas até a gente... eu lembro quando eu era criança: "Ahh, eu sou morena".

**Betânia:** Verdade.

**Pesquisadora:** Né? Porque a gente que sofre o preconceito, a gente sabe que você não quer sofrer de novo, porque não é bom.

**Betânia:** Lógico! Lógico...

**Pesquisadora:** Então, são também artifícios que a gente usa pra viver nessa sociedade preconceituosa, né?

**Betânia:** Eu levava muito "negra do cabelo duro"; "negra do cabelo pixaim", "negra do cabelo de Bombril". Isso tudo fez parte da minha vida.

**Pesquisadora:** Da minha também, viu?

**Betânia:** Mas agora eu digo: "Por que meu cabelo é ruim? Você sabe? Por que você diz que meu cabelo é ruim?"

**Pesquisadora:** E o seu é bom, né?

**Betânia:** Porque não existe cabelo nem ruim, nem bom pra ninguém. Na verdade existe coro cabeludo. Eu adoro ter o meu coro cabeludo, adoro o meu. Então, eu pergunto: "Quem foi que disse que o meu cabelo é ruim?"

**Betânia e Rô Axé:** (cantando)

*Quem foi que disse que meu cabelo é ruim?*

*Nunca fez mal nem pra tu e nem pra mim*

*Quem foi que disse que meu cabelo é ruim?*

*Nunca fez mal nem pra tu e nem pra mim*

*O meu cabelo é cabelo, sim*

*O meu cabelo é cabelo pixaim*

*O meu cabelo é cabelo, sim*

*O meu cabelo é cabelo pixaim*

*Existe o cabelo encaracolado, sim*

*Mas o meu cabelo é cabelo pixaim*

*O meu cabelo é cabelo pixaim*

*E o meu cabelo é cabelo pixaim*

*O meu cabelo é cabelo pixaim*

*O meu cabelo é cabelo pixaim*

*O meu cabelo*

*É cabelo pixaim!*

**(Fim do vídeo)**

#### **PARTE 4 (duração do vídeo 03:07)**

(cantando)

*O meu cabelo é cabelo pixaim*

*O meu cabelo é cabelo pixaim*

*O meu cabelo  
É cabelo pixaim!*

*O meu cabelo é cabelo pixaim  
O meu cabelo é cabelo pixaim  
O meu cabelo  
É cabelo pixaim!*

*O meu cabelo é cabelo pixaim  
O meu cabelo é cabelo pixaim  
O meu cabelo  
É cabelo pixaim!*

**Rô Axé:** Aí daí ela fez essa música, "Cabelo pixaim"

**Betânia:** Eu fiz porque eu achei que a gente não tem cabelo ruim... nunca fez mal a ninguém! Nem pra tu e nem pra mim! (risos)

**Pesquisadora:** Maravilhoso!

**Betânia:** E isso é o que a gente pode contar da família Axé!

**Pesquisadora:** E todo esse repertório de vocês, vocês registram, né, mulheres?

**Betânia:** A gente tem que *resistrá*.

**Pesquisadora:** Assim, pelo menos num caderno, num processo...

**Betânia:** No caderno, sim. Por isso que a gente não canta, a gente não canta. Agora eu cantei, mas a gente não canta, porque pra isso a gente tem que sentar, conversar, precisa de grana...

**Rô Axé:** Precisa de uma ajuda...

**Betânia:** Um ajuda... Porque a gente tem que pegar todas as músicas que a gente tem pra *resistrá*, e a gente precisa também de fazer um cedêzinho com o que é nosso...

**Pesquisadora:** Com certeza!

**Betânia:** Aí tudo isso é um trabalho a pensar, sentar, pra estudar e ter grana...

**Pesquisadora:** Que leva tempo também

**Betânia:** Lógico. E tudo tem que ter uma grana, documentação é uma grana, e ir num lugar é uma grana pra passagem, tudo isso, né? Uma alimentação quando tá lá...

**Pesquisadora:** É... é...

**Betânia:** Então esse dia tem que ser certo, tem que ter a grana certa pra gente girar em torno disso. E a pessoa certa, também, pra ir junto.

**Pesquisadora:** É... Porque, né, a gente sabe... até me falaram assim, né - porque em São Paulo eu fiz parte... dou palestras, essas coisas, né? E aí veio um - Como é que é o nome daquele produtor, artista? Paranaguá... que fez, é... na USP, lá comigo, a banca do Ciclo Negro...

**Suzy:** Sei, o Paulo...

**Pesquisadora:** Paulo...

**Suzy:** Não vou lembrar agora...

**Pesquisadora:** É algum nome indígena. Paraguassu, alguma coisa assim...

**Betânia:** Sim...

**Pesquisadora:** Né?! Ele tem um processo, ele estuda o Jongo, né, assim, há muito tempo ele estuda o Jongo... só que aí, o que que acontece? Não adianta também o estudioso vem aqui, eu (ininteligível) com vocês e depois acabou, cês não me veem mais, eu não vejo vocês, e acabou o processo. Não é assim, né? Cê tem que compreender aquele estado e é o que eu falei: eu quero vir fazer o meu pós-doc aqui exatamente pra alavancar essa cultura de vocês.

**Betânia:** E eu acho tão bonito também quando a pessoa que tá estudando, que tá aprendendo e conhecendo esse tipo de cultura, quando ele interage aqui e depois ele consegue levar a gente pra interagir lá aonde ele mora, eu acho que é uma resposta, eu acho, sabe? Porque aí você mostra o nosso caminho aberto pra que a gente possa visitar você outra vez e você fica aqui também nesse legado.

**Pesquisadora:** É, quem sabe a gente consegue aí levar vocês pra tocar na defesa do meu doutorado, imagina?

**Betânia:** Então, seria muito bom, lógico...

**Pesquisadora:** Imagina? Que coisa maravilhosa! Né?

**Betânia:** É...

**Pesquisadora:** Né? É.. pra gente... porque, por exemplo, nós tamo aqui, eu tô aqui com o meu dinheiro, meu salarinho de professora, porque esse governo que entrou aí cortou as bolsas da Universidade e aí cê tá com a pesquisa no meio do

**(Fim do vídeo)**

#### 4. Entrevista com integrantes do grupo Coco de Selma: Raquel Marta da Conceição (neta de Selma); Andreza Correa de Assis Souza “Nega Deza” e Eduarda da Conceição Soares “Duda” (bisnetas).

##### Parte 1 (duração do vídeo: 01’42”)

**Pesquisadora:** Transmissão oral, como é que... se tua mãe dá umas "Vai aprender!"

**Duda:** Ô, assim ó (faz um gesto puxando a própria orelha)

**Pesquisadora:** Ou se veio de ver, da relação com a avó, conta pra mim

**Duda:** Então, a relação que eu tive com a minha vó foi quando eu era bem pequenininha, que ela fazia as sambada de coco em frente à casa dela, né? Aí, foi bem no finalzinho de uma sambada, foi uma vez só que a gente teve a oportunidade, que eu tive a oportunidade com minhas tias que era da minha idade também, né? Então a gente começou e aí ela passou o microfone pra gente brincar, né? A gente começou a cantar uma pra outra, começou a cantar uma pra outra, né? E... após o falecimento dela, né? Como minha mãe explicou e minha tia, tiveram uma reunião entre família, né? Decidiram formar um grupo e daí minha mãe sentou pra conversar comigo, né, porque como é de geração, de neta, aí eu entrei como bisneta também pra participar. Né? Ela chegou em casa, conversou, perguntou se a gente queria participar, mas a animação foi lá em cima! Né? Aí, aí eu comecei a participar, entrei no grupo, comecei a participar, né? O primeiro show que a gente fez foi no Festival de Inverno em Garanhuns, e assim a gente foi levando. Fui participando, cada vez mais fazendo show junto com a minha mãe e com minhas tias, né? Até hoje...

**Pesquisadora:** E vai levar o legado?

**Duda:** Com certeza!

**Pesquisadora:** E das netas, quem mais além de Duda?

**Raquel:** Tem a outra minha filha, né, Vitória... mas Vitória ela é assim: ela é mais pra outro ritmo. Entendeu? Ela vai (ininteligível) o coco, mas sempre escapa. Mas ela não (apontando para Duda), ela é (faz um gesto de ponta firme).

**Duda:** É outra história!

**Pesquisadora:** E vocês foram para o exterior tocar com a vó?

**Nega Deza:** Fui, eu fui pra essa viagem que ela fez na Europa, né...

**(Fim do vídeo)**

##### Parte 2 (Duração do vídeo 10:08)

**Nega Deza:** Aí eu disse eu tenho um irmão muito, super gaiato, Fio, né? Tava eu e ele, né? Ele também não comeu. Aí a gente acordou assim e disse "E agora? Eu tô com fome, vamo cumê?" Mas, e pra ir pra rua? Eu disse "Eu já fui... vocês vão lá e aponta pra o número que ela vai dar"; Mas mulé, quando foi daqui a pouco, aí a gente chegou, eu ele, né, aí eu disse: "E agora, fio?" Aí ele "Vamo vê, né, qual é..." Ele é desses, de se perder, de dormir em trem bala e passar pra outra... é, enfim, ele é desse pesado mesmo. Tinha de ficar amarrado em voíinha. mas e ra o neto que minha vó mais... Vixe Maria. Aí a gente apontou e a mulé: "E num sei que, num sei que" Digo "Agora deu certo" "E agora, Fio?" Ele: "Num sei não, eu num entendo não", a gente num entende num sei que num sei que lá, e a mulé "num sei que, num sei que" perguntando num sei que e daqui a pouco a mulé começou a pegar no peito, balançar os braço, pegou na perna e eu disse: "O que porra é essa..." Depois eu vim entender que ela tava perguntando quais eram as partes do frango que a gente queria, né? Vê que luta? Era asa (faz um gesto de bater de asas), era coxa (pega na própria coxa) o que era, eu digo: "Agora eu entendi, pôxa, bota qualquer coisa aí!" (risos) Aí, enfim, a gente passou por isso, né? Várias outras coisas, várias outras histórias engraçadas...

**Pesquisadora:** Inclusive, até, a gente tá pensando, se eu conseguir, né, até pela própria... porque, aí o Ufa Frabrik - a Suzy tem duas filhas que moram na Alemanha...

**Nega Deza:** Ahh, a Ufa, olha que massa! A gente ficou na Ufa...

**Pesquisadora:** Tem duas filhas que tão vindo agora - chegam agora, né, em fevereiro. Aí eu pedi pra elas...

**Nega Deza:** Como é que tá lá, hein? Existe ainda?

**Pesquisadora:** Então, existe...

**Nega Deza:** Eu tenho o contato do técnico, desse Iran que gravou o disco...

**Pesquisadora:** Eu queria ver o que a gente acharia lá

**Nega Deza:** Caramba...

**Pesquisadora:** Sobre essa passagem dela

**Nega Deza:** Como é o nome, ainda é Ufa Fabrik?

**Pesquisadora:** É. E aí as meninas foram, tão tentando ver, e se sair a gente vai tentar uma verba pela universidade, eu vou pra lá pra esmiuçar e tentar ver o que que a gente acha de Selma lá.

**Nega Deza:** Tem o técnico, que é muito amigo, que é Iran Gomes, que eu tenho o contato dele, que é casado com uma amiga minha, com a Amanda ... ele foi o técnico do disco lá que quem gravou o vocal fui eu e... ai, meu Deus, eu e Fátima que era vocalista da Nação Pernambuco e infelizmente morreu de (ininteligível) no cérebro. Iran Gomes...

**Pesquisadora:** Ela gravou dois discos lá, né, gente?

**Nega Deza:** Mas o primeiro, quando a gente chegou lá, ele já tinha sido gravado aqui e foi vendido lá. Que foi o ao vivo que a gente gravou na Barreira. Esse disco já aconteceu, já tinha...

**Pesquisadora:** Que é o *Minha história* ou não?

**Nega Deza:** Não! O *Minha história* foi gravado lá. A gente gravou, nós gravamos lá realmente o primeiro, esse é o... é um verde, o da capa verde... e a gente, o cara veio de lá pra cá e captou o áudio numa festa que tava tendo, num coco que tava tendo lá na Barreira, ele captou esse áudio, tem cachorro latindo, tem Kátia gritando (ininteligível)

**Raquel:** Mas daí foi naquela vez que a gente fez lá no palhoção.

**Nega Deza:** Tú tava naquele palhoção, num foi?

**Raquel:** Tava no palhoção.

**Nega Deza:** Então, mas aquele ali foi a capta... captaram aquele áudio ali e fizeram um disco lá...

**Raquel:** Foi...

**Nega Deza:** Quando a gente chegou lá que paíño olhou, tava vendendo esse disco da minha vó lá. Aí meu pai, enfim, né, foi lá procurou saber não sei que lá e foi pra questão judicial, não sei como foi que ficou. E esse outro que a gente gravou lá na Ufa, que foi com Iran Gomes que é o técnico, e a gente foi: eu, o Wellington meu primo fez ganzá, quem foi, meu Deus? - Fio, fez o bongo e parte dos graves...

**Raquel:** A conga, a conga...

**Nega Deza:** Foi... Eu e Fátima, nós fizemos os vocais. A gente passou uma semana gravando lá.

**Pesquisadora:** Porque, nas minhas pesquisas, que tem uma pesquisadora alemã que escreveu uma tese sobre a vó de vocês, em alemão. Eu revirei, gente, eu revirei pra encontrar esse trabalho. Até pra ver, né, como é que uma pessoa, uma europeia...

**Nega Deza:** Pois é! Que massa, né?

**Pesquisadora:** Mas eu não consegui e aí tem uma pesquisadora da Joaquim Nabuco que escreveu - Kátia, se eu não me engano - depois eu te passo...

**Nega Deza:** Tá...

**Pesquisadora:** E aí eu perguntei, falei: "Viu, você diz aqui que tem uma pessoa que escreveu uma tese sobre dona Selma na Alemanha...". Ela falou: "Olha, fiquei sabendo na época, mas eu não sei mais nada, eu tô aposentada da Joaquim Nabuco". E aí as meninas estão fazendo uma pesquisa, porque, né, entender alemão é meio difícil, né, gata?

**Nega Deza:** Ave Maria...

**Pesquisadora:** Entender e escrever não rola...

**Nega Deza:** É uma luta tão grande...

**Raquel:** Eu entendo, pode mandar vir falar comigo  
(Risos)

**Pesquisadora:** Ahh, então tá ótimo! Então, tá ouvindo, né? (brincando com Duda)

Pra ver se a gente consegue, porque eu achei isso, que loucura! E não é de hoje, não é uma tese... já faz um tempo, uns dez anos, né? Então, aí a gente entra numa outra questão da valorização da cultura popular, que é valorizada muito mais lá fora do que aqui.

**Raquel:** Verdade, isso é verdade.

**Nega Deza:** Muito mais! Isso aí é fato.

**Raquel:** É verdade.

**Pesquisadora:** Então, tem alguma coisa errada, minha gente. Não é verdade?

**Nega Deza:** É... exatamente.

**Pesquisadora:** Tem alguma coisa errada, e é isso que a gente precisa a começar a fazer, porque se pega na história, os mestres da cultura popular davam aula nas universidades, eles davam aula, e aí Florestan Fernandes falou: "Não, não" - porque não tem a porra do papel, sabe? E aí começam então a tirar os mestres das universidades. E aí fica essa bosta que a gente conhece, né? lógico que isso não vou, eu vou cortar depois (risos). Fica essa bosta que a gente conhece, né? De que acadêmico é o cara que tem a porra do papel, que um papel não diz nada, que eu conheço muito doutor que não vale uma bosta.

**Nega Deza:** A vó da gente não é doutora... é foda...

**Pesquisadora:** Com certeza! E se ela tivesse, se ela tivesse, ela também certamente já teria é... o título de honoris causa.

**Nega Deza e Raquel:** Com certeza!

**Pesquisadora:** Né?! Pela universidade...

**Raquel:** Com certeza... até porque era ela quem viva no palco, né? Era ela quem vivia...

**Pesquisadora:** E se você coloca coco em Olinda...

**Nega Deza:** Selma do Coco!

**Pesquisadora:** É Selma do Coco...

**Raquel:** Selma do Coco!

**Pesquisadora:** Depois, a partir dela você começa a achar outras referências. Mas ela é a cara do coco de Olinda.

**Nega Deza:** Existem umas conversas, né, que acontece aqui, enfim, uma dissidenciazinha, um ruído ali um ruído aqui... que sempre falavam que "Não, tem nada a ver, o coco já existia". Digo: "Minha gente, o coco já existia sim, mas vocês faziam show? Vocês faziam rodas? Vocês faziam... vocês eram reconhecidos - mesmo pouco - mas tinham algum reconhecimento? Não! Então, quem foi que trouxe? Quem foi que resgatou, que puxou todo mundo? Com o maior amor do mundo, puxou todo mundo? Quem foi? Me diga!"

**Raquel:** É foi ela, foi ela...

**Nega Deza:** Aí "Eita, é realmente..."

**Raquel:** Tudo foi resgatado através dela.

**Nega Deza:** "Cês não recordam, né? Mas eu lembro um tanto de coisa..."

**Pesquisadora:** É, né minha amiga? Tem essas relações, né?!

**Nega Deza:** É que as pessoas não lembram, né?

**Pesquisadora:** A gente sabe que tem, em tudo, e não vai ser diferente no ambiente de vocês.

**Nega Deza:** Não, não é não... não é não.

**Pesquisadora:** Sei que a música, a gente que é artista sabe como que é essa vida.

**Nega Deza:** Total!

**Pesquisadora:** Né? É dando murro em ponta de faca todo dia.

**Nega Deza:** O tempo todo!

**Pesquisadora:** Pra poder sobreviver!

**Raquel:** Pra poder sobreviver, né?!

**Nega Deza:** A cada minuto...

**Pesquisadora:** É metendo dinheiro do bolso, é... sabe... emprestando dali, olha, me empresa a sua... a gente não tem alfaia, né, porque a gente só dança no grupo. Aí agora a gente quer começar a tirar algumas, algumas coisas. Ahhh... vai fazer uma... empresta a alfaia do Maracatu, porque a gente não tem alfaia, né? E aí o Maracatu, porque o grupo do Maracatu tá a muito mais tempo do que o nosso... Nós estamos há 2 anos. Só que aquele, o Mestre lá do Maracatu é aquela pessoa inacessível, sabe?

**Nega Deza:** Ave Maria,...

**Pesquisadora:** Autoritária, então, o que é que acontece? Ele tá perdendo espaço... e aí ele fica assim, a gente foi dançar num espaço no Dia da Consciência Negra e eu falei "Cadê o Maracatu?" Ele falou "O Maracatu só chamam quando é pra tapar buraco! Não é que nem vocês..." Sabe? Com um desdém... mas, cara, o que cê tá fazendo pra meter a porra do Maracatu, né?! Não sai daquilo, ele, ele... é assim, tipo, às vezes... quem é que não tem problema, gente? "Olha, hoje não vai dar pra ir pro maracatu" - meu irmão trabalha no McDonalds, é apaixonado... ele vem em Novembro, sozinho, pra cá, nas férias dele...."

**Nega Deza:** E é? Ahhh veio?

**Pesquisadora:** Vem! Agora... sozinho! Ele falou "Eu vou sozinho pra lá, mas eu vou!" Porque ele é apaixonado por maracatu e aí o cara... "Ah, vou te..." Ele é o caixa principal - "Ahh, vou tirar você porque você não vem..." "Cara, tô trabalhando!"

**Nega Deza:** Ele conhece os maracatus daqui, né?

**Pesquisadora:** Conhece! O Maracatu de lá é ligado ao Porto Rico daqui.

**Nega Deza:** Ahh, que massa! Maravilha!

**Pesquisadora:** Ao Nação Porto Rico. Aí o mestre do Nação sempre tá lá na nossa cidade.

**Nega Deza:** É Mestre Chacon, né não?

**Pesquisadora:** É... ele sempre tá lá, umas 2 ou 3 vezes por ano ele tá lá... dando, dando oficina. E aí quem sabe quando ele for a gente não consegue fazer...

**Nega Deza:** Pôxa, vocês já vão, né? Vai ter abertura na quinta-feira...

**Pesquisadora:** É, vamos de madrugada na terça-feira...

**Nega Deza:** É que vai ter a abertura do carnaval, mas é na quinta-feira, das Nações do Maracatu, né, todos os maracatus do estado...

**Pesquisadora:** Pois é...

**Nega Deza:** É, vai ser bonito... mas, enfim, calma, vai dar tudo certo!

**Pesquisadora:** É tem que ir porque eu tenho que dar aula, né? É porque as aulas já começaram dia 27 agora, né? Eu faltei 3 dias. O cara muda... eu marco a viagem, aí ele muda de uma hora pra outra o planejamento... cê acha que eu ia cancelar de vir aqui? Porque o Dória mudou? Meu cu.

**Nega Deza:** A-Haha! (risos) Ela é massa! Das nossas...

**Pesquisadora:** Não é? Querem assinar pra gente subir?

**Nega Deza:** Bora!

**Pesquisadora:** E aí a gente vai se falando por Whats, eu vou fazer...

**(Fim do vídeo)**

### Parte 3 (Duração do vídeo 06:38)

**Pesquisadora:** Com que idade?

**Nega Deza:** Eu vivi e cresci também com minha vó e Naná Vasconcelos... eu fui da escola...

**Raquel:** É como se diz na minha nova música, né? Que é assim... que quando eu fui trabalhar com as minhas irmãs, com a minha filha, que é um coco novo que eu tenho, que é assim ó... Meus irmãos hoje virô tocador, e uns virô cantador.

(cantando)

*O que eu tô cantando é o coco de vovó Selma*

*Uns virô cantador e uns virô tocador*

*Minha família herdou o coco de vovó Selma*

*Uns virô cantador e uns virô tocador...*

(...)

**Raquel:** E quando... e quando...

**Pesquisadora:** Cara, me arrepiou os grugumilo (sic)

**Raquel:** E quando essa música chegou aí eu disse: "Pôxa, vai ter uma pessoa que parece que eu tô vendo... que era ela (olhando para Andreza)... era ela..."

**Nega Deza:** Aha-ha... (risos)

**Raquel:** Eu fiquei imaginando ela (apontando novamente para Andreza) na minha frente ouvindo essa música e ter que repetir esse repertório pra mim porque quando eu tô cantando ela já fica emocionada.

**Nega Deza:** Pôxa, é por demais...

**Raquel:** Ela fica muito emocionada, e é uma coisa assim...

**Nega Deza:** Essa minina, eu não tô te dizendo? Eu não tô dizendo? No show...

**Pesquisadora:** E até o semblante, mulher... Até o semblante!

**Nega Deza:** Eu não tô te dizendo, eu não tô dizendo? No show... que eu não tinha, eu não tinha eu sabia como era, eu não tinha ido pra ensaio tinha nada, quando ela começou que ela fez "Ê, ha-ha" Eu digo "Eu vou cair aqui" Ai que voz, e que tortura que foi isso...

**Raquel:** Então! E aí é aquela coisa, né? Que ela (aponta para Andreza) ela não consegue disfarçar. É a emoção quando eu tô cantando ela disfarça um pouco, tudinho

**Nega Deza:**

É que a minha avó era minha madrinha também, minha mãe, né?

**Raquel:** Aí eu fico balançada em cima do palco, eu evito, eu evito muita coisa...

**Nega Deza:** É top. A gente fez um show agora, quando?

**Raquel:** Foi em novembro...

**Pesquisadora:** Por causa dessas relações?

**Raquel:** Por conta dela (apontando Andreza)

**Nega Deza:** Foi... foi.

**Raquel:** Aí eu evito muito, eu encurto o meu "ha-ha", eu encurto a risada, eu encurto brincadeira, eu encurto tudo... e às vezes eu até me esqueço que ela tá lá e começo tudo...

**Nega Deza:** Ela brincando assim eu fico olhando assim é (ininteligível), ela baixa, é ela mesmo que chega, né?

**Pesquisadora:** Milton, Milton falou as meninas todas ganharam alguma coisa

**Nega Deza:** Milton é o maior fã do mundo é...

**Raquel:** É... Ele liga pra mim e diz, quando ele liga, quando ele liga pra mim ele diz "Gostosa, meu amor, te amo!"

**Nega Deza:** É... Milton é... Porque é como se fosse, a gente, assim, né... é...

**Pesquisadora:** É... Se mexe comigo!

**Nega Deza:** Como se fosse ela do lado da gente. Faz o que? seis anos que ela já...

**Raquel:** Não, 4 anos...

**Pesquisadora:** Eu, que não conheço, que não tive a oportunidade... que meu sonho era dar uma agarrada em dona Selma, né? Uma apertada... Já fico... imagina vocês!

**Nega Deza:** É... você teve acesso... você falou com ela? Já encontrou com ela?



**Pesquisadora:** Nunca... infelizmente.

**Raquel:** E o engraçado foi Pesquisadora passar por mim e eu tava aqui sentada... eu, Duda e daí a gente resolveu comprar uma água e uma coisa pra comer. Quando a gente tá lá embaixo, a primeira coisa que ela olhou pra mim, aí ela ia passando, voltou e disse "Andreza?" Aí eu disse "Ahn?" Aí ela disse: "Não, Andreza não, é Raquel!"

**Pesquisadora:** Falei pra Duda: por causa do tom de pele, né? E o cabelo. Aí olhei "Raquel!" Aí ela: "É!"

**Nega Deza:** Até o rosto, assim... a mancha do rosto da minha vó, ela tem...

**Raquel:** É que tem um pózinho por aqui (passando a mão pelo rosto), né? Um negocinho pra esconder um pouco, também.

**Nega Deza:** Ela tava com o cabelo grande.

**Pesquisadora:** E qual a sua idade, Raquel?

**Raquel:** 40. Fiz domingo.

**Pesquisadora:** Sou mais velha que você, mulher!

**Suzy e Pesquisadora:** Parabéns!

**Raquel:** Obrigada! Fiz domingo...

**Pesquisadora:** Aí, o teu presente vai ser o figurino.

**Raquel:** Oh, que delícia!

**Pesquisadora:** Eu tenho 46.

**Nega Deza:** O que??? Mulher, eu tô com 38, acabada, venha ver! (risos)

**Raquel:** Eu tenho 40. Tenho 6 filhos, tenho 3 netos.

**Pesquisadora:** Produção, hein, fia? (risos) Mas, casou cedo, também?

**Nega Deza:** (ininteligível) É bom porque, conversa mesmo, né?

**Nega Deza:** Não tem... .. é o que eu falei. A minha orientadora falou assim "Ahh... você fez roteiro de entrevista?" Eu falei "Pra conversar não tem que ter roteiro"

**Nega Deza:** Não tem...

**Pesquisadora:** Aquela coisa assim: "a-nã-nã-nã... pá... nã-nã-nã-nã... pá". Não!

**Raquel:** Não, você tem que deixar a pessoa à vontade, fica leve...

**Nega Deza:** Senão fica ruim, né?

**Pesquisadora:** Eu não sou assim!

**Nega Deza:** Foi, foi...

**Pesquisadora:** Olha a minha cara, vê se eu tenho cara de pesquisadora! Começa por aí, né?

**Nega Deza:** (risos) Tu é maravilhosa!

**Pesquisadora:** Vê se eu tenho cara de pesquisadora!

**Nega Deza:** Arrasadora!

**Pesquisadora:** Falei não, não... eu quero... e eu escrevo isso no trabalho, né, porque eu queria essa fluidez. Que quando você coloca, sabe, pergunta, fica muito quadrado...

**Nega Deza:** Fica mecânico.

**Pesquisadora:** Não, e não é isso! A potência do trabalho tem que ser igual à potência do grupo de vocês, a potência da vó de vocês.

**Raquel:** É isso aí!

**Pesquisadora:** Ai falei com Lôra lá da tapioca...

**Nega Deza:** Lôra era amiga de minha vó...

**Pesquisadora:** Falei com... e como é que é o nome da mãe de Vinícius que diz que é a tapioqueira mais...

**Nega Deza:** Velhinha, não né?

**Pesquisadora:** É! Que agora ela não trabalha mais, né?

**Nega Deza:** Exatamente! Morreu Bia - Severina - que foi amigona da minha vó, amigona da minha avó...

**Raquel:** Vizinhas... eram vizinhas

**Nega Deza:** Que é Severina, né? Vizinha de vó, Severina... fiquei doidinha, que dó, morreu a bichinha...

**Raquel:** Até a última filmagem que a gente fez na Sé ela participou com a gente.

**Pesquisadora:** Você vai se emocionar com o trabalho das escravas de ganho, gente. Né? Como essa relação das vendeiras, do trabalho ambulante, da tapioqueira... que eu venho desde que os holandeses chegam aqui, à Olinda, como foi a formação de Olinda, como começou a se falar da tapioca, pra chegar até vocês.

**Nega Deza:** Vai ser bacana ler isso!

**Pesquisadora:** Tá bem bonito mesmo. E eu trabalhei com vários escritores daqui, né? Porque você vai falar de Recife, vai falar de Olinda com pesquisador de São Paulo? O cara não vai ter essa vivência nunca.

**Nega Deza:** O feeling, né? A vivência de tudo, né?

**(fim do vídeo)**

## 5. Entrevista com Aurea da Conceição de Assis Souza - “Dona Aurinha”

(Duração do vídeo: 8’21”)

**Pesquisadora:** Saber como é que o coco entrou na tua vida, se é tradição, se é legado, como é que foi essa relação com dona Selma... Como é que hoje a senhora vê, né, essas relações do coco, a falta de... de... de olhar público...

**Dona Aurinha:** Eita... Então, eu venho da música erudita, totalmente diferente, né? Eu participava de um coral, e o meu maestro era...era a voz principal e ... e ... e ele amava, cantorava, quando dizia que ia pará, ele só faltava morrer (ininteligível) morrendo. E e eu continuei... Mas assim, é... não era minha prioridade, não venho de... de legado, meus pais não têm nada de música, minhas irmãs algumas também participaram do coral. Mas a única que entrou valendo mesmo fui eu. E me realizava quando estava com meu grupo. Foi quando eu vim morá aonde? No Amaro Branco, já casada, com duas filhas e participei com a...a... eu achava a chegada da sambada né, no alto mar quando eu ... quando eu vi aquela danação lá vem, lá vem, é... eu ficava loca! Deixava a filha na mão de um e de outro. (risos)

**Pesquisadora:** Pa ir pa sambada?

**Dona Aurinha:** Pa i pa sambada, amanhecia o dia na sambada e pronto! E o tempo passando, o tempo passando, o tempo passando. Vim morar perto de quem? Selma do coco! Fui morá perto dela e lá vai amizade, lá vai amizade, me apaixonei pelo filho dela, aí, casados é aqueles que bem vivem né, e eu fui casada com o filho de Selma. E Selma pra mim era uma mãe, Selma pra mim eu tenho o maior respeito por Selma, eu vi os netos, sangue, dava cada resposta na cara de Selma, aonde eu que não era nada tinha o maior respeito, né? E... morreu, hoje eu sinto ter morrido Selma, foi Selma, nenhum, apoio nenhum, um caixão de terceira qualidade, ela não merecia isso não, ela merecia muito, muito, muito, porque a mulher foi um sucesso! A mulher foi um sucesso. Então, era pra ela ser respeitada...e não foi...hoje tá aí, brigaram tanto pela casa, que morderam se...se engancharam, sabe, pintaram e bordaram. Hoje a casa tá ai se acabano, o lixo tomano conta e nada mais, acabou-se...

**Pesquisadora:** E era o sonho dela transformar em espaço cultural, né?

**Dona Aurinha:** Era, era, ela tava cansada, Nega safada -ela me chamava Nega safada - "Nega safada, a gente vai, a gente vai..." porque ela sabia que não tinha com quem contá, era eu mesma, só comigo mesmo, assim mais próximo, as meninas que eram mais... E eu daqui não tinha noção nenhuma de... da nessa lida e a coitada acho que o pensamento dela era outro né, mas... e pronto! Selma morreu, Deus levou tudo, acabou tudo e eu tô aqui só de senti né, o que ela passou, eu imagino como ela tá lá em cima revoltada, também tanto quanto eu, com tudo isso, eu pergunto.

**Pesquisadora:** E aí... A partir desse envolvimento de coco como é que surge a relação de ser uma coquista, ser cantadora de coco e tudo mais na sua vida?

**Dona Aurinha:** Então, nessa sambada da chegada do (ininteligível) do maltemor, eu, amanheceu o dia né, na sambada, nunca fui de bebê, mas nesse dia tinha de tudo, tomá um negocinho pa esquentá, né? E... eu penso ... tudo... eu penso não esqueci das coisa. Mas, eu ia pa sambada, brincava tudinho, normal. Quando foi um dia recebi o convite pra participar, se eu aceitava. Eu falei - Eu não sei canta não. Só canto no meu coral que eu já tenho de cor a ... noção eu já sei de cor, então mais... mais vamo! Aí fui, aí pipocou.

**Pesquisadora:** Aí nasceu a Dona Aurinha: do coco!

**Dona Aurinha:** Aí nasceu a Dona Aurinha: do coco, danou-se! Cabou tudo, né? Não é desmerecendo as menina, as minina dela, que pra mim isso é grande, eu Morrê e deixá o legado, né, que são as considerações, eu não sou tia legítima, mas a consideração que elas têm por mim e pela minha filha já muda tudo, então, morrendo tô sabendo que vou deixá plantada a raiz, né?

**Pesquisadora:** Com certeza! E... e... e aí a senhora acha que falta olhares pro coco?

**Dona Aurinha:** Muito!

**Pesquisadora:** Incentivo aos artistas populares?

**Dona Aurinha:** Exatamente! É revoltante uma dona Glorinha que tantos ano de uma cultura... a dela é pesada porque a mãe veio de lá de baixo mesmo, lavadora de roupa, sabe? Puxando água pela, pela...pela... de lata, então não ser reconhecida, cara! Óia é tão revoltante que dá vontade de eu abri o (ininteligível) mas já disse minhas roupas, minhas roupas, que eu tenho muitas roupas, muita, muita rôpa... tá tudo acabada... levô muita chuva, lá na construção da casa, acabou! Acabou a rôpa! Aí eu disse: Dava tempo de fazê uma roupa pra banda e... agora, mas não fizeram nada! Eu vou fazer posso (ininteligível) toda suja, toda, toda, toda mofada! Eu digo: não vou fazer não! Não tem nenhuma verba pra dizê assim: Aqui é pra uma ajuda de custo. Não tem! Muito tempo que coitado, vai tirar o emprego dele, o trabalho dele, o que ele...quando ele começa a mexê, aí o negócio

anda né, né, Raquel? (Se dirigindo à neta de dona Selma do coco, presente durante a entrevista). Anda! anda mesmo.

**(Fim do vídeo)**

Horário de aula efetuado integralmente, o ponto foi efetuado.

Horário de estudos - fora do campus