

As ressignificações das relações sociais através da festa e da alegria: o samba de Coco *Raízes de Arcoverde*

Solange Alboreda
João Lucas Vieira Nogueira

Resumo

A partir da compreensão dos processos barrocos de mestiçagem ocorridos na América Latina, pretende-se neste artigo analisar como as nuances rítmicas, lúdicas e eróticas compuseram uma formação cultural no Brasil em que a alegria, presente nas festas populares, são capazes de ressignificar o lugar dos sujeitos nas relações sociais. Um período de vivência com os representantes do Samba de Coco *Raízes de Arcoverde* mostra que tais possibilidades continuam presentes no universo cultural brasileiro e reforça a compreensão de que as tessituras produzidas por tal mestiçagem afloram nos gestos, nos corpos e na paisagem.

Palavras-chave: Mestiçagem; Barroco; Gestos; Corpo; Samba de Coco.

O universo rítmico, lúdico e erótico na cultura brasileira

Ao tratar da cultura no Brasil, Flusser (1998) a distingue em três categorias: um nível cultural não histórico¹ básico, um nível intermediário para-histórico, que,

¹ Em suas reflexões, Flusser define como não históricos os países fora da faixa histórica oficial, determinada pelo ocidente "desenvolvido" do hemisfério norte e que não seguem o perfil linear e sucessório de constante evolução de tais países.

para o autor, assemelha-se com a cultura histórica da elite ocidental, e um terceiro nível, para ele, superior, de estrutura incomparável e não histórica, mas que representa a verdadeira cultura brasileira. São categorias propostas com finalidade didática, mas que possibilitam uma reflexão crítica sobre os fenômenos presentes na cultura do Brasil. Para este artigo, abordaremos a importância da primeira categoria, que está na base das relações sociais elaboradas no campo da cultura. Essa categoria, Flusser (1998) afirma ser dominada pelos elementos negros e que tal fato seria surpreendente, pois seria natural esperar uma síntese entre elementos negros, indígenas e portugueses. E que tal reflexão não pretende afirmar uma "superioridade" negra, mas simplesmente constatar o fato. Supõe que essa preponderância ocorreu devido à mudança de ambiente dos negros tornados escravos que tiveram de adaptar a forma de transmissão de sua cultura de geração a geração. Em seus ambientes naturais,

a nova geração recebe da antiga obras como modelos (máscaras, estátuas, barcos), e lhe são ensinados os métodos técnicos para copiá-las. Simultaneamente, a nova geração é incentivada para não copiar os detalhes dos modelos (o repertório), mas apenas o essencial (a estrutura). A consequência disso é que as culturas africanas têm estrutura rígida (não-histórica), mas grande abertura para a articulação de fortes individualidades (FLUSSER, 1998, p. 135).

O fato é que os negros não puderam, durante o período escravista, transportar seus instrumentos e os mestres foram dispersados, o que gerou uma impossibilidade de aprender técnicas e definir modelos. No novo lugar, suas obras passam a ser degradadas a objetos sem função, pois a vida já não tinha sentido, sendo-lhe o ambiente imposto por outro. A forma encontrada de repassar a cultura, entretanto, estava nos gestos, no corpo, em formas que não dependessem de ferramentas ou modelos.

Havia, no entanto, a seguinte possibilidade: conservar a tradição cultural por gestos estruturados (na dança, por exemplo) e pela música, e dar portanto sentido à vida em terrenos limitados. E elaborar rapidamente modelos e de

fácil construção (tais como instrumentos musicais), antes que a memória falhasse. Este aspecto tornou-se decisivo para a cultura brasileira (FLUSSER, 1998, p. 135.)

Flusser, então, propõe que a chave para o entendimento da consequência positiva do fato chama-se "ritmo". O ritmo, por essa participação negra, estaria presente em todos os gestos da cultura cotidiana no brasileiro. Não somente em "acrobacias", como no samba ou no futebol, mas inseridos na fala, no andar, nas danças de rua, manifestando o poder do ritmo sacral do corpo e dos sentidos do corpo sobre o espírito.

Sem sair da análise sobre a cultura,² mas abordando o tema da alienação, Flusser (1998) sustenta que a realidade da qual o proletariado brasileiro se aliena não é necessariamente "a realidade", mas uma realidade. Com isso, o proletário não viveria para seu trabalho e sua situação econômica, social e política, mas, fundamentalmente, para o jogo, buscando a felicidade em outras realidades possíveis. É o caso do carnaval, uma alienação coletiva, na qual as pessoas se afastam da realidade econômica e social e mergulham em uma vertigem em que se esquece de tudo. Mas para o autor, tal alienação resultaria de fato em desalienação, pois é o momento em que o brasileiro se encontra consigo mesmo, numa realidade sacral e religiosa, "porque o carnaval, sendo síntese de elementos inclusive históricos, não é primitivo" (FLUSSER, 1998, p. 103).

Ademais, os processos de mestiçagem ocorridos não somente no Brasil, mas em toda a América Latina, foram operados por formas barrocas de agregação de elementos díspares, aquém das identidades e das oposições e fora das linearidades históricas, mas em composição colateral com o espacialmente distante (PINHEIRO, 2013). Essas formas barrocas produzem mosaicos proliferantes de elementos culturais, não somente nos objetos edificadas ou obras de arte — o que o termo "barroco" pode levar a pensar —, mas, também, nas microestruturas cotidianas que

² Flusser supõe que, no Brasil, economia possa não ser infra-estrutura num sentido dialético, e cultura não seja superestrutura, mas exatamente o contrário, logo, para discutir a fenomenologia do brasileiro há de se discutir sob seu viés cultural (FLUSSER, 1998, p. 111).

permitted social surreis through the exuberance proveniente do gesto erótico do barroco. Tal gesto erótico, para Sarduy (1974), apresenta-se no desperdício dos gestos em função do prazer, fazendo o corpo prevalecer sobre as funcionalidades do mundo capitalista ocidental.

El espacio barroco espuesel de lasuperabundancia y eldesperdicio. Contrariamente allenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a sufuncionalidad – servir de vehículo a una información –, ellenguaje barroco se complaceenel suplemento, enlademasía y lapérdida parcial de su objeto. O mejor: enlabúsqueda, por definición frustrada, del objeto parcial. El "objeto" del barroco puede precisarse: es ese que Freud, pero sobre todo Abraham, llaman objeto parcial: seno materno, excremento – y suequivalencia metafórica: oro, materiaconstituyente y soporte simbólico de todo barroco – mirada, voz, cosa para siempreextranjera a todo lo que elhombrepuede comprender, asimilar(se) delotro y de sí mismo, residuo que podríamos escribir como la (a)lteridad, para marcar enel concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a). Enel erotismo laartificialidad, lo cultural, se manifiestanenel juegoconel objeto perdido, juego cuyafinalidad está en si mismo y cuyo propósito no es laconducción de un mensaje – el de los elementos reproductoresen este caso –, sino sudesperdicioenfunción delplacer (SARDUY, 1974, p. 100-101).

O rítmico, o lúdico e o erótico são, portanto, três características importantes dentro das microrrelações sociais, que, administradas pela cultura, podem sofrer ressignificações cotidianas independentemente dos acontecimentos políticos e econômicos. Assim, fora das dicotomias dominado-dominante, opressor-oprimido, a variedade das possibilidades dessas relações ganha multiplicidade, que pode ir desde a violência à antropofagia cultural, em que ser o outro pode ressignificar seu lugar na sociedade.

As chamadas festas de negros tiveram, no Brasil, essa função de ressignificação de uma população que foi escravizada e desterrada de seu lugar habitual. Eram momentos que, no sentido proposto por Flusser (1998), seriam capazes de alienar os sujeitos daquela realidade em que estavam inseridos, ao mesmo tempo em que, na prática, desalienava, trazendo as pessoas novamente para suas verdadeiras possibilidades, fora das amarras econômicas e políticas vigentes. Tanto quanto o carnaval, passavam o ano inteiro elaborando o momento da festa que modificava,

através de insurreições nessa nova realidade, as microrrelações sociais (MARQUES, 2008).

Ao uso de tirar os Reis no 6 de Janeiro, junte-se-lhe que este era o grande dia dos pretos, de saudosa memoria. O Rei e a Rainha d'elles iam á missa ao Rosario. D'ahi, ao Paço, uma casa alugada para o festejo, com todos os seus subditos, que era toda a negrada captiva da cidade. Branco ia para a cosinha, se queria comer. As mulatas punham sapato Luiz XV e vestido de princeza. A noite grande baile. Para os pretos plebeus, maracatú e samba. Iam ao Paço para dançar os congos e o bumba meu boi. Quase sempre a festa era toldada pelos moços brancos que, á muito empenho tendo obtido ingresso, faziam declarações de amor ás cabrochas espigaitadas e rolo com os cabrochos idem. Esse era o tempo do Mestre Benedicto, fundador da egrejinha do santo do seu nome, rei chronico dos congos, que recebia o embaixador a toque de sanfona; da Maria Pernambucana, que tinha escravos e trazia sempre o pescoço e os punhos enrolados de ouro; de João Samango, um escravo lettrado; do Xavier do braço cortado, que era um Lopes Trovão no meio d'elles; do Mestre Macieira, e de tantos outros, que, a despeito de quem quer que seja, têm tanta ou mais valia do que certas brancuras (BPGMP, Núcleo de Microfilmagem, Jornal Libertador. Fortaleza, 07 jan. 1889, p. 2, rolo nº 227 *apud* MARQUES, 2008, p. 172).

A análise de Marques (2008) sobre este relato nos chama atenção sobre o diálogo entre diferentes práticas culturais: coroação de reis negros, sambas, maracatus, congos, boi, reunidos em uma grande festa. Mostra também que não somente os negros cativos e livres da Irmandade do Rosário eram súditos dos reis congos ali coroados, mas incluía todos os negros escravos da cidade, mostrando que, durante a festa, havia certa quebra da hierarquia social cotidiana. O que quer dizer que, naquele momento, os cativos rompiam com seus “donos” e passavam a seguir os reis que representavam sua ancestralidade africana. Chama atenção para a ideia de que, naquele momento, eles ocupavam o lugar de senhores/amos/patrões, divertindo-se, mas também conquistavam espaços, socializando e mostrando suas próprias visões de mundo.

Krstulovic (2016) estudou as danças de origem africana, pertencentes às práticas religiosas inerentes aos grupos que chegaram às Américas, e esclarece que estas se misturaram com danças indígenas e/ou europeias, sendo que muitas delas foram proibidas no momento e algumas são condenadas até hoje pela Igreja. Mas, no

Brasil, algumas danças e músicas foram permitidas com a intenção de ganhar um maior desempenho no trabalho nas plantações. Sua prática gerava uma revitalização do corpo, fazendo com que se trabalhasse melhor.

Tais festas como o samba, o maracatu, a congada, os bumba-meu-bois e o coco de roda, continuam acontecendo e continuam ressignificando as relações sociais que poderiam estar marcadas pelas dicotomias políticas e econômicas, através da alegria e do gozo, num jogo estético marcado pelos gestos dos corpos barrocos.

Partindo desse histórico, objetivamos neste estudo revelar a malha de falas e sotaques, de bricolagens entre próximos e distantes, assim como amálgamas e traduções percebidas nas apresentações do grupo brasileiro de samba de coco: o *Raízes de Arcoverde* no qual os corpos desfilam e transbordam alegria que flutua pelos gestos dos corpos, bocas e pés.

O samba de coco *Raízes de Arcoverde*

Na identificação de detalhes que iluminam a compreensão do dinamismo estrutural e de interações da nossa multiplicidade cultural, a família Calixto, que compõe o grupo de Samba de Coco *Raízes de Arcoverde*, destaca-se contagiando o público. A partir da relação que eles tecem com a natureza e com os objetos e dos movimentos corporais cadenciados pelas batidas do bumbo e do sapateado, sua arte vivência nossa cultura mestiça, essa trama cultural tão presente no cotidiano e, às vezes, tão imperceptível.

Não havendo na América Latina oposições rígidas entre cultura e natureza, nem entre o um e o múltiplo, é historicamente impossível impor-se a linguagem escrita aos demais sistemas e signos. Mas o vaivém entre signos e coisas e o intercâmbio dessa participação geral da nossa cultura é evidente nas letras simples das canções, no comportamento dos integrantes que, com sensualidade e ludicidade embalam, de maneira divertida, o som frenético do Coco.

Segundo Cintra (2011), o Coco é uma dança conhecida na região norte e nordeste e sua origem, segundo alguns folcloristas, teria se desenvolvido nos cantos de trabalho, dos tiradores de coco.

A dança é feita ao som de instrumentos de percussão, principalmente o ganzá, as zabumbas, os pandeiros e a cuíca. A roda de coco acontece com batidas de palmas ritmadas com a presença do “cantadô de coco”, que puxa os cantos conhecidos ou aqueles feitos de improviso. Estes seguem uma linha melódica cantada em solo, sendo respondidos com palmas marcando o ritmo e com um sapateado vigoroso. Por ser uma dança com muita energia e um ritmo contagiante, influenciou muitos cantores populares e até bandas de rock, como Alceu Valença e Chico Science (GASPAR, 2009 *apud* CINTRA 2011).

Para a professora Magdalena Almeida, Doutora em Educação pela UERJ e Mestre em História pela UFPE, que foi Conselheira no Conselho Municipal de Política Cultural do Recife, no artigo "Samba de coco é brincadeira e arte", enquanto elemento de criação na cultura, o coco se mostra dinâmico:

O samba de coco não é novo, não é único, mas se renova e recria. É produto de observação e de reflexão histórica. Sem registro escrito por quem o trata como brincadeira, pode ser resistência, inclusão e arte. Certamente frutos de criação humana. A mesma criação que distingue e mescla, que limita e amplia, que trabalha, brinca e faz, da brincadeira, arte (ALMEIDA, 2009).

Como a performance é livre, a dança acontece dos modos mais variados, com gestos pouco submissos à regras pré-definidas e sem qualquer registro de formas padronizadas. Os passos das brincadeiras dos diferentes grupos apresentam-se, também, de modo diferente, movidos por um eixo condutor que mais parece regulados pelo *trupé*, que é o elemento central. Em alguns lugares, a grande roda dá destaque a um casal que, frente a frente, inclinam-se, como querendo encostar os umbigos, a *imbigada*, popularmente chamada. O samba de coco do grupo *Raízes de Arcoverde* não faz a *imbigada*, mas todas as apresentações terminam na grande roda, posterior ao sapateado ou *trupé* (tropel ou sapateado desordenado que surge do

movimento das pernas semidobradas e o bater dos pés no chão com um tamanco de madeira).

Almeida (2009) salienta que se trata de uma dança peculiar do Nordeste brasileiro, surgida no interior, muito presente ainda nos dias de hoje no agreste, sertão de Pernambuco, Sergipe, Alagoas e Bahia. Também é frequente no litoral.

Arcoverde é uma cidade do estado de Pernambuco que tem influência de elementos das culturas indígena e negra. O *Raízes* foi formado em 1992 por Lula Calixto e pelas irmãs Lopes. O grupo passou a ser conhecido do público a partir de 1996, quando rompeu as barreiras da cidade e passou a se apresentar Brasil afora e no exterior. Já se apresentaram na Bélgica, na França e na Itália. “Seu Assis” conta que Lula Calixto, o irmão mais novo da família de 8 irmãos, nasceu em Sertânia e chegou a Arcoverde, na Zona da Mata pernambucana, em 1952, aos oito anos de idade. Ao longo de sua vida, teve contato com vários coquistas, principalmente de Alagoas e do Maranhão. Estes não eram artistas famosos, mas sim pessoas do povo cuja manifestação de ritmos musicais, dança e literatura (encarnada nas letras de canções) tinham um conteúdo repassado principalmente através da oralidade. Segundo o *blog Realiza Cultura 2013*:

A sonoridade percussiva do Samba de Coco *Raízes de Arcoverde* representa o cocotrupé, que consiste em batidas dos pés no chão, rápidas e fortes, com tamancos de madeira, usados como instrumento percussivo. O xaxado e o samba de roda são outras manifestações presentes na dança e na música do grupo, marcados pelo triângulo, pelo surdo e pelo pandeiro, que dão tônus ao ritmo do Samba de Coco *Raízes de Arcoverde*.

Embora as histórias de Seu Assis remetam sempre ao trabalho incansável do irmão mais novo em manter as tradições, foi a frase desse mesmo irmão, pouco antes de morrer, que marcou o destino do grupo enquanto disseminador do Coco. Seu Assis era pedreiro, alcoólatra e não se interessava em escrever letras de músicas. Afinal, o gostoso do samba de roda era o improviso. Mas como manter as tradições orais sem o registro das letras? Como fomentar a atividade de um grupo musical e de dança

folclórica sem formatá-lo, escrever letras, lançar discos, fazer *shows*? Segundo a avaliação do incansável mestre Lula Calixto, como passar a tradição aos jovens? Dessa forma, Seu Assis “rabiscou” a primeira letra de música. Mestre Lula leu, gostou e disse ao irmão que ali havia um autor, desde o momento em que o coração tivesse falado mais alto. Ali havia potencial.

Mestre Lula faleceu aos 41 anos de idade e, desde então, Seu Assis passou a compor as músicas, quando já passara dos 50 anos de idade. Entretanto, este tem plena consciência que sua inspiração vem da maturidade. É como se fosse um resultado da participação geral da família e da comunidade que evoluiu e resultou num sujeito grupal. Ainda assim, mesmo sendo reconhecido coquista, prefere o caráter cultural do improvisado que ressalta os elementos da natureza, coisas e animais. O conceito de autoria, justificado pela produção de discos e *shows*, não reflete em Seu Assis o problema da ansiedade de querer ser autor e aparecer.

Várias músicas cantadas pelo grupo são de domínio público e observa-se que, ao longo do tempo, há mudanças nas letras originais. Outros membros da família também compõem letras e, além do improvisado, fica evidente a inserção de novos termos, neologismos, surgidos também por conta dos sotaques dos cantadores.

O Canto do Uirapuru
Coco Raízes de Arcoverde

O canto do uirapuru
Tem um grande segredo
Ele canta na mata
Em cima do arvoredado

Tem o pássaro sabiá
Canta o galo de campina
Tem o velho curió
E o xexéu de bananeira

O canto do uirapuru
Deixa a mata em silêncio
Com seu cantar de ouro
Esse pássaro é diferente

O canto do uirapuru

É um canto tão bonito
Quando ele canta na mata
De longe se vê o tinido

Ao cantar, os participantes do grupo nem sempre obedecem as letras impressas na capa do disco ou que circulam na internet. Às vezes, a mesma música pode ser cantada com diferentes letras. Após a formatação das músicas, inseridas em discos, CDs e outras formas de gravação, há a repetição das letras, principalmente pelo público que não é da região ou que não possui a facilidade de exercitar a oralidade, o que limita suas fusões e mesclagens com neologismos próprios da cantoria de tradição oral. Um exemplo é a música *Rochedo Sinhá*, identificada por Mário de Andrade — Missão de Pesquisas Folclóricas —, música tradicional do norte e nordeste em Pombal na Paraíba em 1938, cuja letra é diferente da cantada pelo *Raízes de Arcoverde* numa versão mais animada e lúdica:

Versão 1938

Eu vi outra lagartixa
No rochedo sinhá

Versão *Raízes de Arcoverde*

Pegue na trança e dê nó
Não me faça bendengó
Como é bonito seu cabelo
Rochedo sinhá

Isso não implica uma perda de riqueza vocal ou de criação, mas é outra forma de entendimento da música. Se há uma letra impressa, pode haver a impressão de que alguns membros do grupo cantam “errado”, diferente da letra que está escrita na capa da CD, por exemplo, ou da que foi publicada na internet.

Nesse sentido, ficou evidente, também, a questão da autoria, onde as contribuições, traduções e a dilatação das complexidades possibilitam novas combinações que aparecem o tempo todo. Tudo isso num exercício corporal do improvisado onde a voz se antecipa ao pensamento e se encaixa numa rima sonora

perfeita. Rima sonora porque as palavras escritas talvez não coubessem no tal verso, entretanto, a voz se encaixa ao serem feitos os melismas.

Não há uma explicação plausível sobre determinados termos incompreensíveis cantados pelo grupo e, quando questionados, principalmente os jovens não sabem responder o que, exatamente, estão cantando, qual é a letra exata ou qual o sentido das frases. “Simplesmente sai”, respondem.

Quando estamos desacostumados a sentir os ritmos, nosso corpo trava e há uma resistência em cantar palavras sem sentido, mas, à medida que nos soltamos, engastes gestuais vão construindo conexões e o cantar sem sentido passa a ter um significado. Um canto que desenha gestos como na linguagem Tupi, por conta dos caracteres melismáticos, ao transformar as sensações de frequência das sílabas, nos afetando fisicamente e emocionalmente.

Melisma é um elemento forte barroquizante e mestiço da nossa cultura que aponta de onde recebemos influências árabes. São desdobramentos que percebemos também no Coco com seus poemas adornados. Poemas adornados são *Muwassaha* (da ciência árabe, que deu a azulejaria árabe, depois a de Portugal e depois a das igrejas), onde a entonação da voz entra para a poesia.

Entre as coisas da cultura que só se conhece fisicamente, estão os melismas do canto e letras do samba de coco do *Raízes de Arcoverde*, por exemplo. Numa “tapeçaria vocal”, possuem narrativas de complexidade cuja polivalência semântica, com o uso das possibilidades da linguagem verbal, contribui e vai se transformando ao longo do tempo.

Bote Essa Menina Para Dançar
Coco *Raízes de Arcoverde*
Bote essa menina pra dançar
No coco quero ver ela pisar

É nesse coco
Misturado com molejo
Só você que tem o jeito
E assim venha pra cá

[...]
Vou convidar
A banda de seu ronaldo
Para tocar o dobrado
Quando o coco terminar

Eu vou dizer para o povo
Não adianta impedir
Que esse é o coco raízes
Que veio para divertir

[...]

Como o que ocorria com os povos vindos da África, por exemplo, com o convívio com a terra. E, assim, durante seus *shows*, envolvem o público e, com sua força telúrica, invocam elementos invisíveis, impossíveis de tradução escrita, mas presentes, fortes e atuantes. Elementos que se entrelaçam e montam mosaicos de complexidade falando de coisas simples. A voz recupera as coisas, tem poder tradutório e dá pertinência à complexidade.

Numa ligação estreita, a boca liga a voz à poesia, à declamação, à sexualidade e ao erotismo, pois, entre os órgãos dos sentidos, a boca foi o que mais se desenvolveu e houve o desenvolvimento paralelo entre a capacidade sensitiva, a necessidade de falar e a relação entre fala, a sexualidade e a alimentação. Isso porque o *homo sapiens* deixava de ficar curvado e aparecia o *homo erectus* junto com o desenvolvimento de músculos, nervos e o cérebro, na época da descoberta do fogo, aparecendo a variação alimentar.

O cantador, envolto no trabalho ou, nos dias de hoje, concentrado em se expressar através do batuque, é dominado pela paisagem, presente, real ou inconsciente. E parte desse inconsciente remoto, como num transe, quase se liberta das preposições e das conjunções. Fica só com a massa de sonoridade meio indígena, meio árabe e, como num lamento, sua boca quase não gesticula e os músculos da face não se preocupam em articular bem as palavras. A dicção não interessa. Corpúsculos vocais saem e as músicas nos remetem a um lugar mágico.

Nos momentos dos *shows* do *Raízes* fica fácil perceber que nossa música nordestina é voz e é corpo, vem dos “és” abertos e se comunica com as plantas, com as flores, num “nhamham” de saboreio de objetos e paisagens, como na música LoruáLoruá, com letra de domínio público:

Loruá, loruá
No dia qu'eu amanheço
Da sala para a cozinha
Cantando puiga de gato
Pixilinga de galinha
E a raposa mais o gato
Foram fazer um negócio
A onça disse, eu não posso
Vou pro mato comer uva
Chegou o macaco com sua cintura seca
E a mulher que veste preto
Tem o traje de viúva
Loruá, loruá
Quem tem seu amor não dorme
Nem de noite, nem de dia
Dá tanta volta na cama
Que nem peixe n'água fria
Minha mãe me chamou feio
De bonita que ela é
Ela é o pé da rosa
Eu sou a rosa do pé

E, embora a escola convencional dê mais importância para escrever do que para falar, mais importância para as letras do que para a voz, há no desempenho entonacional um aumento das relações afetivas. Segundo o professor Amálio, num dos comentários de suas aulas: “(...) quanto mais nos aproximamos das convenções, mais desaparece a variação de timbres e a isso se deve uma possível perda da riqueza oral”. Nesse sentido, como os processos de afecções são contínuos, podemos dizer que o grupo carrega em si os elementos da composição de relações múltiplas e complexas da nossa sociedade nordestina latino-americana. Dessa mesma maneira, a assimilação da cultura oral e corporal trazida pelo grupo *Raízes* aumenta as relações afetivas entre os e elas entram em contato com eles.

Uma música repleta de melismas e desempenho entonacional que impulsiona abraços e demonstrações afetivas, além de acordar sentimentos por diversas vezes comentados em apresentações é *Acorda Criança*, de Ilma Calixo e Lula Calixo (a última escrita por Lula antes de morrer):

Tô nos braços de mamãe
Pra ela me acarinhar.
Apareça valentão, para me tirar de lá.
Nos braços dela eu vou morar!
Quando eu ia pra escola
Orgulhoso na ação
Sem esperá mamãe vinha com um pedacinho de pão,
Nos braços dela eu vou morar!
Tô nos braços de mamãe
Pra ela me acarinhar.
Apareça valentão, para me tirar de lá.
Nos braços dela eu vou morar

Vizinhos cantavam e dançavam juntos, mas, a partir do sucesso relativo, vários movimentos dissidentes aconteceram. Alguns vaivéns: jovens da família se achegando, outros se afastando. A arte de “sapatear” com os tamancos de madeira, enquanto brincadeira, jogo ou trabalho, pode ser feita no ritmo de cada um, de acordo com idade ou força física, entretanto, para efeitos nos *shows*, observa-se que é tarefa para os mais jovens, pois exige esforço e preparo físico. Esse fato fragiliza alguns indivíduos mais idosos, mas, por outro lado, fortalece as relações com os mais jovens com relevante papel no grupo. Isso corrobora com a ideia de composições e engastes formadores de elementos complexos.

(...) os processos mestiços formam-se por relações singulares, resolvem seus problemas de forma diferente das sociedades clássicas, sem arbitrariedade, o que faz com que possamos afirmar que a crise seria a estabilidade de tais sociedades e, dentro das relações com o outro, só não entramos em guerra porque compreendemos o múltiplo: “nossa capacidade de olhar para o lado e incorporar o outro” (PINHEIRO, 2013).

Nas sociedades mestiças, há grande riqueza de relações e uma espécie de contágio cultural conseguido através das diferenças, onde a multiplicidade gera

inúmeras configurações, contaminações e articulações. Próprias das sociedades mestiças, solares e migrantes, que vivem o externo, pendentes ao devir das relações com o outro, a efervescência do heterogêneo, o lugar complexo.

Conclusão

São as formas mestiças de relação e engaste com o outro, que, munidas de um repertório baseado em matizes rítmicos, lúdicos e eróticos, provenientes de operações barrocas nos processos mestiços, que geram a possibilidade de ressignificações dos lugares sociais, a partir da festa e da alegria. Como bem se percebe com o grupo *Raízes de Arcoverde*, tais manejos de relações sociais continuam se efetivando, seja o nordestino, o negro ou a mulher, colocando-se em novos lugares de significância, através da alegria presente no corpo e na voz. São tais processos que definem a cultura na América Latina e que devem ser percebidos e compreendidos como uma maneira de ser fora dos padrões dicotômicos e evolutivos das nações identitárias capitalistas ocidentais.

Solange Alboreda e João Lucas Vieira Nogueira são doutorandos em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

alboreda@gmail.com
pedralispe@gmail.com

Referências

AÇÃO Jovens Indígenas - AJI. Disponível em:

<<http://www.jovensindigenas.org.br/publicacoes/posso-ser-o-que-voce-e-sem-deixar-de-ser-quem-sou>>.

ALMEIDA, Magdalena. **Brincadeira e arte, patrimônio, formação cultural e samba de coco em Pernambuco**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ: Acervo, Rio de Janeiro, 2011.

_____. **Artigo Samba de coco é brincadeira e arte**. Acervo, Rio de Janeiro, v. 22, nº 2, p. 165-180, jul/dez 2009, p. 165.

CINTRA, LÍlian de Moura Borges. **Contexto ambiental e profissional do cantor da noite**. 2011. Dissertação (Mestrado em ciências ambientais e saúde) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2011.

DISCOS do Brasil. **Mário de Andrade**. Missão de Pesquisas Folclóricas. Disponível em: <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI05559>.

FLUSSER, V. **Fenomenologia do brasileiro**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

KRSTULOVIC, Rosa Claudia Lora. **A transmissão do patrimônio cultural imaterial: o samba de roda do recôncavo baiano**. 2016. Tese (Doutorado em Memória Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

LETRAS. **Acorda Criança**. Coco Raízes de Arcoverde. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/coco-raizes-de-arcoverde/1651231/>>.

MARQUES, Janote Pires. **Festas de negros em Fortaleza** - Territórios, sociabilidades e reelaborações (1871-1900). 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2008.

PINHEIRO, Amálio. **América Latina: Barroco, cidade, jornal**. São Paulo: Intermeios, 2013.

____ (Org.). **O meio é a mestiçagem**. São Paulo: Estação das Letras, 2009.

Teorias Culturalistas: Mídia e Mestiçagem na América Latina. Disciplina do curso de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, Área de Concentração: Signo e Significação nos Processos Comunicacionais, professor: Dr. José Amálio de Branco Pinheiro, 1º sem/2016. Antaões de aula.

REALIZA Cultura. **Samba de Coco Raízes de Arcoverde é uma atração do dia 7 de janeiro**. Disponível em: <<http://realizaculturazabele.blogspot.com.br/2011/12/samba-de-coco-raizes-de-arcoverde-e-uma.html>>.

SANTOS, A.C. "Entre": local/tempo mestiço e modos de conhecimento. *Algazarra* (São Paulo, Online), Edição Especial - Parte 2: Do jornal à cidade, p. 58-70, jun. 2015.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

YOUTUBE. **Samba de Coco Raízes de Arcoverde** - Andreлина. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Glggtt95_7d4>.