

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

PE, UMBIGO E CORAÇÃO

PESQUISA DE CRIAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

TELMA CÉSAR CAVALCANTI

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Artes sob a orientação
da Profa. Dra. Regina P. Müller.

CAMPINAS 1996

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Telma César
Cavalcanti
e aprovada pela Comissão Julgadora em
09 / 12 / 1996
Regina P. Müller

C314p

29633/BC

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

C314p

Cavalcanti, Telma César

Pé, umbigo e coração : pesquisa de criação em
dança contemporânea / Telma César Cavalcanti. - -
Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Regina Polo Müller.*

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes.

1. Dança.* 2. Coreografia.* 3. Danças folclóricas
brasileiras.* I. Müller, Regina Polo. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado a meus pais.
A minha mãe que me ensinou a lutar
pelo que se quer e a meu pai que me
inspirou a fazer poesias da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus pais. Eles me deram vida para realizar este trabalho.

A minha orientadora pela dedicação, e sobretudo pela confiança em mim depositada.

A Plínio Hessel Junior, companheiro de todas as horas.

Aos mestres populares que trouxeram inspiração e ensinamentos para a tese e para a vida

A todas aquelas pessoas que no percurso da realização deste trabalho, de maneira direta ou indireta trouxeram-me sua contribuição.

A Jorge Schutze por sua participação enquanto intérprete e colaborador de um dos núcleos coreográficos que integram esta pesquisa e, acima de tudo, por sua capacidade de compreensão e companheirismo.

Agradeço também aos bailarinos Francisco Oliveira e Elizabeth Menezes por suas participações nas etapas iniciais do processo criativo.

A Bruno César, Raquel Rocha, Claudio Manoel, Nasson Paulo, Roger Ayres, Alexandre Câmara, João Foltran, Luiz Sávio de Almeida, Mirian C. de Almeida, Antônio Lopes, Ranilson França e José Maria Tenório Rocha, conterrâneos que não negaram fogo.

A professora Haydée Dourado pelo incentivo à minha “veia poética”.

A professora Izabel de Azevedo Marques pelas observações tão pertinentes para o encontro de uma coerência metodológica para este trabalho.

A Paulo Dias pelos importantes ensinamentos para que eu pudesse abrir os horizontes para ouvir e olhar o Coco.

De modo especial agradeço a Valéria Canno Bravi, cuja contribuição foi fundamental para a qualidade e efetivação deste trabalho de pesquisa.

À CAPES pelo financiamento concedido de agosto de 1994 à dezembro de 1996.

À Fundação VITAE

RESUMO

Este trabalho é o resultado de um estudo coreográfico que teve como ponto de partida o Coco de Alagoas com enfoque no grupo "Pagode Comigo Ninguém Pode", liderado pela mestra Hilda Maria da Silva e situado na Chã de Bebedouro, bairro da periferia de Macció, capital do Estado de Alagoas.

O estudo tomou como pressuposto básico o entendimento contextual do Coco, tanto sua dimensão histórica e sócio-cultural quanto no conhecimento e domínio de seus elementos estruturais constitutivos (movimento, música, dançarino e espaço geral). Para isso foram realizados procedimentos de várias ordens: pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo, análise da dança e estudo musical.

Para a análise dos movimentos da dança do Coco, utilizamos a teoria de Rudolf Laban ampliada à luz da coreologia, como abordada por Valerie Preston-Dunlop, que ofereceram subsídios tanto para a análise da dança do Coco dentro dos parâmetros escolhidos, como também para a reflexão sobre o processo criativo e sua descrição em termos conceituais.

A reflexão sobre as interrelações entre teoria e prática permitiram a sistematização do processo criativo culminando na coreografia apresentada que, junto a esta dissertação, compõem o resultado desta pesquisa. Deste modo, esperamos estar oferecendo um referencial que contribua para o desenvolvimento de outros processos de criação em dança, sejam eles desenvolvidos dentro de instituições acadêmicas ou fora delas.

ÍNDICE

1- INTRODUÇÃO.....	8
2 - PROCEDIMENTOS INICIAIS	11
2.1 - Pesquisa bibliográfica	11
2.2 - Pesquisa de Campo.....	12
3 - O COCO	19
4 - O COCO DE ALAGOAS.....	24
4.1 - O sapateado e a umbigada	24
4.1.1 - O Sapateado.....	33
4.1.2 - A Umbigada.....	38
5 - O “ PAGODE COMIGO NINGUÉM PODE”.....	40
5.1 - Música e coreografia	51
6 - A ANÁLISE DA DANÇA DO COCO.....	54
6.1 - Utilização da teoria de Rudolf Laban na pesquisa.....	54
6.2 - A análise desenvolvida.....	58
6.2.1.- Estudo da estrutura musical da dança do Coco e análise do sapateado.....	60
6.2.2. - Análise do gogó do pinto.....	69
6.2.3. - Análise da umbigada	71
7 - O PROCESSO CRIATIVO.....	73
7.1 - Primeira fase - levantamento dos núcleos de estudo coreográficos..	74
7.1.1- Primeiro núcleo de estudo coreográfico.....	74
7.1.2 - Segundo núcleo de estudo coreográfico	74
7.1.3 - Terceiro núcleo de estudo coreográfico	75
7.2 - Segunda fase - instrumentalização.....	77
7.3 - Terceira fase - desenvolvimento e composição	78
7.3.1-Desenvolvimento do primeiro núcleo coreográfico - “o cantador”.....	78
7.3.2. -Desenvolvimento do segundo núcleo coreográfico - “mulé macho” ⁸⁰	
7.3.3 -Desenvolvimento do terceiro núcleo coreográfico - “o casal”	82

7.4 - Quarta fase - construção coreográfica final.....	87
7.5 - Outros aspectos do processo de criação	90
8 - CONCLUSÃO	92
* 9 - BIBLIOGRAFIA	95

ANEXOS

1 - Fotografias.....	100
2 - Notação musical dos tipos de trupé.....	112
2.1 - “cavalo manco”.....	112
2.2 - “travessão”.....	112
2.3 - “trupé arrebatido”.....	112
2.4 - “xipapá”.....	112
3 - Exemplos de formas da poesia dos Cocos.....	113
3.2 - “Coco solto”.....	113
3.3 - “Coco de dez pés”.....	113
3.4 - “Pagode de entrega”.....	113
3.5 - “Balamentos”.....	114
3.5 - “Coco de embolada”.....	115
4 - Outros Cocos coletados em campo.....	115
4.1 - Cocos fornecidos por mestra Hilda Maria da Silva.....	15
4.2 - Cocos fornecidos por Moisés da Silva.....	121
4.3 - Cocos fornecidos por Mário Francisco de Assis (mestre Verdilhinho).....	122
4.4 - Cocos fornecidos por mestra Virgínia Moraes.....	124

1- INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo, a realização de um estudo coreográfico a partir do Coco de Alagoas, enfocando o grupo “Pagode Comigo Ninguém Pode”, liderado pela mestra Hilda Maria da Silva e localizado na Chã de Bebedouro, um bairro da periferia de Maceió, capital do estado de Alagoas.

Ciente de que o Coco é uma manifestação artística popular que pode apresentar-se tanto como gênero musical independente da dança quanto conjuntamente com esta, este estudo irá privilegiar as formas em que a dança se faz presente. Assim, ao nos referirmos à dança do Coco, deverá estar subentendido para o leitor, que se encontram implicitamente relacionados a poesia cantada e a música.

A dança, de modo geral, possui como componentes, além do movimento, sua essência, também o dançarino, a música e o espaço geral onde ela acontece. Todos estes componentes e suas interrelações estão intrinsecamente interligados ao contexto histórico e sócio-cultural ao qual a dança pertence.

O processo criativo a que se propõe esta pesquisa, se desenvolve a partir do entendimento contextual da dança do Coco. Para tanto, utilizamos procedimentos de várias ordens: pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo e análise da dança do Coco.

Como instrumental metodológico para a análise dos movimentos da dança do Coco, lançamos mão da teoria de Rudolf Laban,

bailarino e coreógrafo húngaro que a partir de aprofundada pesquisa desenvolvida no início deste século sistematizou a análise do movimento.

Para uma visão mais ampliada da dança, no sentido de considerar as interrelações entre todos os seus componentes (movimento, som, dançarino e espaço geral), buscamos referencial na coreologia¹ conforme abordada por Valerie Preston-Dunlop, enfatizando as relações entre som e movimento e os relacionamentos existentes entre os casais de dançarinos na execução da dança do Coco.

A teoria de Rudolf Laban e os estudos desenvolvidos por Preston-Dunlop, tanto oferecem subsídios para a análise da dança do Coco dentro dos parâmetros escolhidos, como também subsidiam a reflexão sobre o processo criativo e sua descrição em termos conceituais.

O processo criativo propriamente dito encerra procedimentos de experimentação sobre o material levantado na pesquisa bibliográfica, na pesquisa de campo, na análise da dança e no estudo musical. Por sua vez, admite ainda estudos específicos que dêem conta da perspectiva estética em que se coloca a criação coreográfica objetivada neste trabalho. Nesta perspectiva, é atribuído ao intérprete se expressar não apenas através de seu movimento corporal, mas também pela produção musical e pelo canto. Assim, é que se fez necessário o estudo musical, sob orientação do etno-musicólogo Paulo Dias e da percussionista Valquiria Rosa, e o estudo de técnica de dança e técnica de canto com Antônio Carlos Nóbrega (ator-dançarino, músico, cantor, compositor).

¹ Segundo Marques (1992,p.5) Rudolf Laban foi o primeiro dançarino e coreógrafo a usar o termo coreologia no início deste século. Estudiosos seguidores de Laban como Preston-Dunlop (que desenvolve sua pesquisa atualmente no Laban Centre for Movement and Dance, em Londres), utilizam-se da palavra coreologia para referir-se ao “estudo da dança” que encerra além do estudo do movimento também a relação deste com o dançarino, o som e o espaço geral.

Fundamentando conceitualmente a reflexão sobre a articulação entre os vários procedimentos adotados neste estudo coreográfico, esperamos contribuir para o desenvolvimento dos processos criativos na dança teatral contemporânea.

2 - PROCEDIMENTOS INICIAIS

2.1 - Pesquisa bibliográfica

Esta pesquisa se inicia com o levantamento bibliográfico sobre o Coco através de consultas realizadas em acervos públicos e particulares de Alagoas e São Paulo.¹

O estudo desenvolvido a partir deste levantamento, contribuiu para um maior aprofundamento sobre o Coco, oferecendo referenciais complementares para a organização das visitas a campo e acrescentando material para a fase posterior do processo criativo.

Nossos estudos se estendem a autores que tratam do Coco em âmbito geral, ou seja como este se apresenta em vários Estados do Nordeste Brasileiro. Com isto, nosso intuito é ampliar as referências para a contextualização do Coco de Alagoas.

¹ - Em Alagoas: Biblioteca Pública Estadual, Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico, Biblioteca do Museu Théo Brandão e arquivo particular do Professor José Maria Tenório Rocha.

- Em São Paulo: Biblioteca do Departamento de Ciências Sociais da USP, Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP, Biblioteca do Museu Rosine Tavares Lima, "sebos" (vários na cidade de São Paulo).

2.2 - Pesquisa de Campo

A pesquisa de campo foi realizada em Alagoas, onde observamos grupos do interior do estado e da capital (conforme relacionaremos adiante), com maior ênfase para esta última.

Foi feita um total de oito visitas à campo sendo que, as duas primeiras se deram de modo informal, antes do nosso ingresso no curso de Mestrado.

A primeira aconteceu em junho de 1992, quando fizemos contato com a Associação dos Folgedos Populares de Alagoas². Neste mesmo ano, através do então diretor desta associação, prof. Ranilson França, obtivemos a relação de alguns dos grupos de Coco existentes no estado. Esta foi fundamentalmente uma visita de levantamento de material (obtivemos cópias, de terceiros, de gravações em vídeo com apresentações de alguns dos grupos indicados por Ranilson França), contato inicial com mestra Hilda Maria da Silva³ (ANEXO 1,p.100), que se limitou a uma visita à sua residência (nesta ocasião, mestra Hilda não se dispôs a ser entrevistada e o seu grupo não realizou nenhuma apresentação no período em que permanecemos em campo) e contato com a mestra Virgínia Moraes (ANEXO 1, p.100). Neste caso, realizamos entrevista e gravações em vídeo da apresentação do seu grupo de Coco e tivemos oportunidade de dançar com o mesmo.

Além disto, procuramos o Grupo de Tradições Folclóricas Professor Théo Brandão, pertencente a Universidade Federal de

² Esta associação, de utilidade pública estadual e municipal, foi criada em 27 de dezembro de 1986 com a finalidade de preservar os folgedos populares de Alagoas. Aglutina como associados vários mestres populares do estado de Alagoas. Atualmente tem como diretor o mestre de Juvêncio Joaquim dos Santos.

³ Mestra Hilda é líder do grupo "Pagode Comigo Ninguém Pode" sobre o qual discorreremos no capítulo 5

Alagoas (UFAL) e dirigido pela professora Maria José Carrascosa⁴ . Esta procura se deu pela necessidade de retomarmos corporalmente, a experiência com o Coco que havíamos vivenciado quando integramos este grupo de dança, de 1983 à 1985. Não obtivemos êxito, pois o grupo estava com os ensaios suspensos, motivo pelo qual procuramos o grupo TRANSART⁵, dirigido pelo professor Roger Ayres, uma vez que este grupo apresenta um modo de dançar o Coco muito semelhante àquele apresentado pelo grupo da UFAL e praticamente pela maioria dos grupos formados basicamente por estudantes, existentes em Maceió.

A convivência com o grupo TRANSART foi importante para resgatar não apenas a movimentação da dança do Coco, mas também, a motivação que me levou a participar de um grupo de danças populares e a relevância desta experiência em meu processo de formação enquanto dançarina.

A segunda visita aconteceu no período de dezembro de 1992 à janeiro de 1993. Além de retomarmos nosso contato com mestra Virgínia Moraes, que já na primeira visita havia sido de uma empatia profunda, obtivemos maior êxito no nosso segundo contato com mestra Hilda. Desta vez, pudemos gravar seus depoimentos, assistimos e fotografamos as apresentações de seu grupo, inclusive viajamos junto com ele para as apresentações no interior do estado. Também visitamos o acervo particular do professor José Maria Tenório Rocha, onde tivemos acesso a livros, discos e vídeos sobre as Danças Populares Brasileiras, além de obtermos referências das pesquisas de campo por ele desenvolvidas em Alagoas. Além disto, visitamos o professor Pedro Teixeira de Vasconcelos de quem obtivemos depoimento quanto à implantação do ensino das danças

⁴ A professora Maria José Carrascosa dirigiu o referido grupo de 1974 até 1995 quando foi afastada do cargo por motivo de saúde. Com o seu afastamento o grupo foi desativado.

⁵ - O grupo TRANSART surgiu em 1976 por iniciativa do professor Roger Ayres, atualmente docente do departamento de artes da Universidade Federal de Alagoas. A partir de 1994 este grupo passou a ser denominado Balé Folclórico de Alagoas.

populares de Alagoas nas escolas da rede pública de Maceió, um projeto criado por ele, sobre o qual voltaremos a nos referir em capítulo posterior. Foi retomado também o contato com o grupo TRANSART.

Na terceira visita a campo, realizada no período de junho a julho de 1993, já havíamos ingressado no curso de Mestrado e portanto contamos com a orientação da professora Regina Müller, assim como, com os recursos financeiros da Fundação VITAE⁶. Deste modo, pudemos preparar melhor os procedimentos a serem adotados na pesquisa de campo em função dos nossos objetivos. Assim, é que, além de retomarmos o contato com os grupos já citados, pudemos enfatizar nossa relação com o grupo “Pagode Comigo Ninguém Pode”, uma vez que a partir da terceira visita havíamos delimitado este grupo como foco deste estudo. Pudemos coletar imagens em áudio em equipamento profissional e contamos com a orientação do etnomusicólogo Paulo Dias que nos acompanhou nesta visita e orientou também a gravação em vídeo das apresentações, no que concerne a um melhor direcionamento na captação de imagens a serem utilizadas no estudo das relações entre a música e os movimentos que compõem a coreografia do Coco.

As visitas seguintes, que aconteceram nos períodos de dezembro de 1993 à janeiro de 1994, junho à julho de 1994, dezembro de 1994 à janeiro de 1995, junho à julho de 1995 e dezembro de 1995 à janeiro de 1996, foram direcionadas em função das necessidades surgidas no decorrer da pesquisa, isto é, obtenção de novos dados sobre o grupo escolhido, aprofundamento no processo de aprendizado sobre o Coco e inspiração poética que moveu o processo criativo.

⁶ Fundação sem fins lucrativos, com sede em São Paulo, que promove a cada dois anos concurso em que são premiados artistas nas áreas de dança, música, teatro, artes plásticas, cinema e fotografia. Em 1993 tivemos a oportunidade, juntamente com a bailarina Elizabeth Menezes, de ser contemplada com a premiação do projeto de pesquisa “Utilização das Danças Populares Brasileiras no Processo Didático e Criativo em Dança” que desenvolvemos em paralelo a esta pesquisa no decorrer do ano de 1993.

Além dos grupos citados anteriormente, mantivemos contato ainda com os seguintes grupos: Pagode de Teotônio Vilela (Teotônio Vilela - AL), Coco-de-roda do Mestre Rosalvo (Viçosa - AL), Coco-de-roda da Secretaria de Cultura de Alagoas (Maceió - AL), Coco-de-roda da Ponta Grossa (Maceió - AL) e Pagode da Associação dos Folguedos Populares de Alagoas (Maceió - AL).

Os procedimentos adotados na pesquisa de campo tomam por referência àqueles usados em geral pelas ciências sociais, tais como vivência participativa em campo, gravações em áudio de entrevistas com informantes, depoimentos e histórias de vida dos mesmos, gravações em vídeo e registro fotográfico. Advertimos, porém, que o nosso ponto de vista não é nem poderia ser, o de um cientista social, mas sim, o de um artista pesquisador. Portanto, tais procedimentos encontram-se voltados ao caráter específico da nossa pesquisa.

Esta colocação, aparentemente óbvia, torna-se necessária na medida em que a perspectiva sobre a qual nossa pesquisa de campo se desenvolve é aliar o aspecto subjetivo da narrativa do informante à precisão convalidada de uma informação, efetivada por meio de outros modos de coleta, seja através do levantamento bibliográfico, ou ainda, através da análise da dança do Coco propriamente dita.

Tomemos como exemplo o caso das gravações das histórias de vida, uma técnica normalmente utilizada pelos cientistas sociais, definida por (Queiroz, 1991: 6) como "... o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, tentando reconstituir os acontecimentos que vivenciou e transmitir a experiência que adquiriu". Esta técnica adotada em nossos procedimentos de coleta é utilizada para contextualizar o informante, ou seja, funciona como uma maneira de vê-lo dentro do seu meio social e, ao mesmo tempo, ver este meio através dele. Trata-se, portanto de um ponto

de convergência com o universo de interesses pertinentes às Ciências Sociais. Todavia, não intentamos fazer uma análise sócio-cultural ou histórica por exemplo, sobre o material coletado. A finalidade da nossa análise é de extrair elementos de inspiração poética substanciais ao processo criativo.

A seguir, indicaremos de que modo foi utilizado cada tipo de material coletado:

1- gravações em áudio

- do canto
- de entrevistas
- de depoimentos
- de histórias de vida

A transcrição das letras das músicas, a partir das gravações em áudio, nos trouxe a possibilidade de observar na poesia aspectos da vida daqueles que realizam ou realizaram o Coco, como por exemplo os Cocos cantados no processo de tapagem de casas de pau-a-pique(ANEXO 1, p.100), ou àqueles que se referem aos papéis sociais do homem e da mulher, ou a certas habilidades necessárias para dançá-lo, ou ainda relato de episódios (ANEXO 3 ,p.113).

Além destas informações, o acesso a este material nos forneceu subsídios para a apreensão dos padrões rítmicos e melódicos do Coco importantes para o estudo musical.

A transcrição das entrevistas, depoimentos e histórias de vida gravados em áudio, forneceram dados que convalidaram e complementaram aqueles levantados na pesquisa bibliográfica. A

contribuição mais direta destes procedimentos ao processo criativo, no entanto, advém sobretudo do momento presente da realização das gravações, ou seja, do momento em que se deu a relação entre o informante e o artista pesquisador. Usando as palavras de Zumthor (1993: 242) “A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes”.

2- gravações em vídeo

- de entrevistas com informantes

Nestas gravações, a lente da câmera foi utilizada em um único ângulo - frontal - com foco no corpo inteiro do informante.

- de apresentações do grupo (várias, em diferentes locais e períodos).

Nestas gravações a lente da câmera foi utilizada dos seguintes modos:

- tomada em plano geral do grupo como um todo;
- foco em cada um dos dançarinos tomando o corpo por inteiro;
- foco aproximado nos pés de cada um dos dançarinos;
- foco aproximado nos pés de um casal de dançarinos;

A gravação em vídeo de algumas das entrevistas realizadas se fez na tentativa de apreendermos além do conteúdo verbal, a gestualidade do informante durante sua fala, principalmente porque sempre vem contido nas entrevistas, o canto intercalado à fala. Em função do nosso interesse na construção de um personagem inspirado nos cantadores de Coco é que procuramos gravar em vídeo, as entrevistas realizadas com cantadores.

Quanto à gravação das apresentações dos grupos, esta vem subsidiar a análise da dança e a preparação dos procedimentos de experimentação a serem adotados no processo criativo propriamente dito a partir desta análise.

3- fotografias

Muito embora em cada visita a campo realizada fotografássemos o grupo pesquisado, só em nossa última visita (de dez./95 à jan./96), período em que já havíamos esboçado os capítulos desta dissertação, é que pudemos então ter mais clareza na escolha das imagens ou situações que queríamos fotografar, haja visto que as fotografias foram utilizadas como material ilustrativo deste trabalho.

As fotografias realizadas nas primeiras visitas a campo cumpriram um importante papel para nos aproximarmos dos nossos informantes, especialmente com o grupo “Pagode Comigo Ninguém Pode”. Acostumados a serem fotografados para revistas de turismo e livros de propagandas, como é o caso da publicação feita pela Rhodia - Danças Populares do Brasil; os integrantes deste grupo reclamam a falta de retorno por parte daqueles que vêm fotografá-los, em termos de trazer-lhes as fotos ou publicações produzidas por estas pessoas, instituições ou empresas. O fato de regressarmos a campo, sempre trazendo as fotos realizadas na visita anterior, foi um importante fator para a conquista da confiança dos integrantes do “Pagode Comigo Ninguém Pode”. Tal atitude é, para eles, representativa da seriedade do nosso trabalho e de valorização do trabalho por eles realizado.

3 - O COCO

O Coco pode ser considerado um gênero poético-musical-coreográfico. Embora possa apresentar-se como gênero musical independente da dança, para aqueles que o realizam, Coco designa música, poesia e também dança. Assim, entendemos que deva ser encarado como um evento total de manifestação artística popular do nosso país. Em nosso trabalho iremos analisar a dança do Coco considerando além do movimento (componente essencial da dança), também a poesia cantada e a música como seus componentes intrínsecos e, atentando ainda, para as relações existentes entre eles.

O Coco é encontrado em vários estados nordestinos. Em cada um deles recebe nomes específicos tais como: Coco Praieiro na Paraíba; Bambelô ou Coco de Zambê, no Rio Grande do Norte; Tará ou Coco de Roda, em Pernambuco; Samba de Aboio e Samba de Coco, em Sergipe . Em Alagoas recebe o nome de Coco, Pagode ou Samba (Rocha, 1984). Na série “Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro” (1975, nº 32), encontramos a gravação em áudio do Coco do Ceará. Nas obras consultadas não encontramos referências do Coco no Maranhão. Foi possível comprovar sua existência neste estado, através de pesquisa de campo realizada em 1993 com o intuito de sedimentar ainda mais o conhecimento sobre nosso objeto de estudo.

Podemos dizer, então, que o Coco está presente em vários estados do nordeste brasileiro. Da mesma maneira, reconhecemos que há vários tipos de Coco, e esta diversidade não se verifica exclusivamente entre os estados mas também, em seu interior, até mesmo numa única cidade, como é o caso de Maceió, foco deste estudo. No Coco são

encontradas inúmeras variações tanto de estruturas coreográficas quanto poético-musicais. Esta multiplicidade dificulta a classificação de componentes estruturais comuns.

Para Théo Brandão (1955) é provável que o Coco tenha surgido em Alagoas, no Quilombo dos Palmares, no século XVIII; daí se espalhando para outros estados nordestinos.

O Quilombo dos Palmares, situado na então capitania de Pernambuco, região que hoje pode ser localizada na fronteira dos estados de Pernambuco e Alagoas, constitui um grande marco na história da reação do homem negro à escravidão na América Portuguesa. Para Freitas (1973), a resistência de Palmares no decurso de quase um século “...Projeta-se como o acontecimento dominante da história Pernambucana na segunda metade do século XVII e como um dos mais sérios problemas que a administração colonial lusitana teve que enfrentar no Brasil” (idem: 11).

Possuindo uma extensão de aproximadamente 150 X 50 km , estas terras abrigavam não somente os negros fugitivos, mas também índios, segundo Carneiro (1966: 29), e brancos , conforme apontado em estudos recentes desenvolvidos pelo arqueólogo americano Charles Orser¹

Ainda segundo Carneiro (idem: 15), o nome Palmares provém da grande abundância de diversos tipos de palmeiras, especialmente a pindoba, existentes na região serrana onde se estabeleceu o Quilombo dos Palmares. Tais palmeiras constituíam uma importante fonte de alimento para os habitantes do lugar. Do seu tronco retirava-se o palmito, e do seu fruto, o côco, produzia-se o azeite, a manteiga e “...certa espécie de vinho” (ibdem: 17).

¹ Orser apud ARNTR,R. e BONALUME,R. in: revista Super Interessante, ano 9, n.11, novembro, 1995.

Conforme tradição oral colhida por Vilela (1971) de um informante² do então distrito de Chã Preta³ , o Coco teria surgido da reunião dos negros palmarinos para quebrar as duras castanhas dos côcos. Diz esta tradição que para retirar a *coconha* - amêndoa do côco, “... os negros colocavam o duro côco seco sobre uma pedra e batiam com outra até que ele rachasse” (idem: 17). Estas batidas que produziam um grande barulho, passavam a se uniformizar para acompanhar o canto e o forte sapateado dos que se punham a dançar. Assim, a reunião para a quebra do côco terminava sempre em canto e em dança. Daí teria surgido o Coco.

Esta versão é condizente com o depoimento de Moisés da Silva, um dos nossos informantes em campo, quanto à origem negra do Coco e sua relação com a atividade de quebra do fruto das palmeiras. Também mestra Hilda Maria da Silva, esposa do Sr. Moisés, nos disse que o Coco “*é do tempo da escravidão, quando esse povo [os escravos fugidos] andava tudo pelo meio do mato*”.

As opiniões quanto às origens do Coco são divergentes, havendo quem advogue uma matriz africana, indígena, ou ambas, e até mesmo influências ibéricas.

Vilela (op.cit.: 18), apesar de defender a origem negra do Coco, destaca traços da cultura indígena adquiridos posteriormente. Neste sentido, cita o “passo lateral, ora à esquerda, ora à direita... uma das características tradicionais do coco” (idem: 18), como sendo herança de uma dança indígena, a *tucanaíra*.

Barbosa junior (1919), por sua vez, defende a origem indígena do Coco. Aponta a semelhança existente entre o *Caracaxá* dos

² - O autor não o identifica .

³ - A atual cidade de Chã Preta era, na época da pesquisa desenvolvida por Vilela (em meados de 1951),Distrito da cidade de Viçosa-AL. Conforme dados fornecidos por Carneiro (1966:15), Viçosa situava-se na região montanhosa que estendia-se pelo Quilombo dos Palmares, que, segundo este autor, “... Vinha desde o planalto de Garanhuns, no sertão de Pernambuco, atravessando várias ramificações dos sistemas orográficos central e oriental, até as Serras dos Dois Irmãos e do Bananal, no município de Viçosa (Alagoas)...” (idem).

índios do Amazonas⁴ e o ganzá, instrumento musical característico do Coco (ANEXO 1, P.96) Além disto, levanta hipótese quanto à origem da palavra *coco*, como sendo proveniente da expressão indígena *cocum*, que significaria repartir.

Carneiro (1982: 71) situa o Coco como proveniente do samba e do baiano, ambos herdeiros do batuque africano. O Coco portanto, é tributário indireto deste último. O autor contesta a hipótese de que a presença das características indígenas sejam predominantes na formação da coreografia do Coco. Segundo Carneiro, a presença do sapateado é o motivo pelo qual alguns pesquisadores atribuem, equivocadamente, a influência indígena nesta dança. Para ele, o sapateado do Coco, em substituição ao “ ...passo de deslize comum a tôdas as danças herdeiras do batuque...” (idem: 73), seria uma decorrência da aceleração do ritmo do Coco em função da assimilação da embolada⁵ como seu texto-melodia; somando-se a influência de “danças vigorosas da Europa” (ibidem).

Com relação às influências européias, Andrade (1984: 347, 354), supõe ter o Coco ascendência aproximada das rodas coreográficas portuguesas para adultos. Cita exemplos de frases e textos musicais portugueses que aparecem como variantes em rodas infantis no sul do país e em Cocos nordestinos. Além disto, refere-se à desligação das quadras e o emprego frequente de neumas silábico-musicais como características que aproximam o Coco do canto português.

⁴ - O autor não oferece qualquer informação complementar ou mais específica quanto ao grupo em questão.

⁵ - “Processo poético-musical que ocorre em várias danças, como no coco, em cantos puros, como o desafio, e que pode também ter vida independente (...) tem como características: melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico ou descritivo, ou consistindo numa sucessão lúdica de palavras, associadas pelo seu valor sonoro”. (Enciclopédia da Música Popular Brasileira: erudita, folclórica e popular. Verbetes embolada, p.250. Art Ed. São Paulo 1977). Acrescentamos ainda, como uma importante característica das emboladas, o processo de improvisação de versos.

Manuel Diégues Junior (apud Vilela,op.cit.: 16), coloca que “...o coco, como outras danças aqui e ali pingadas de negro ou de índio ou de luso, veio desse choque, desse entrelaçamento racial de que o negro deixou impressão mais forte”.

Concordamos com Vilela (op.cit.: 15) quando nos diz que: “As origens do coco perdem-se na voragem dos tempos e hoje em dia só poderão ser explicadas através de conjecturas mais ou menos razoáveis”.

Ao nosso cargo cabe verificar estas informações para enriquecer nosso conhecimento sobre o Coco, ampliando horizontes e dialogando com os pontos de referência sobre o objeto em estudo - o Coco de Alagoas, e mais especificamente aquele realizado pelo grupo “Pagode Comigo Ninguém Pode”.

O levantamento bibliográfico permitiu construir um respaldo teórico para visitar o contexto atual em que o Còco se manifesta, particularmente em Alagoas, e estabelecer com ele uma relação viva. Pretendemos entendê-lo tanto intelectualmente, enquanto manifestação cultural, como também *corpreendê-lo*.⁶ A interrelação entre o entendimento intelectual e a experiência corporal, é a base sobre a qual se constrói o conhecimento que alimenta a nossa criatividade.

Na pesquisa de campo, procuramos obter daqueles que realizam o Coco hoje, suas versões quanto à origem deste gênero poético-musical-coreográfico. Não apenas para confrontá-las com as versões encontradas na bibliografia consultada, mas também, e principalmente, para encontrar nas próprias narrativas, elementos inspiradores para a criação.

⁶ - Com a expressão *corpreender*, procuro designar a ação de compreender com o corpo os significados do Coco, sobretudo para um dançarino, que se utiliza de sua experiência corporal cinestésica.

4 - O COCO DE ALAGOAS

Em Alagoas, como já dissemos, o Coco também é denominado pagode ou samba. Há inúmeras variações nas formas de cantá-lo e dançá-lo.

Em linhas gerais podemos dizer que as características básicas do Coco alagoano são: o sapateado ou “trupé”,¹ que se apresenta em diferentes tipos (sobre os quais nos deteremos mais adiante), a umbigada e a organização espacial do grupo - predominantemente em roda, aos pares, girando em sentido anti-horário. O acompanhamento musical é feito pelo ganzá e/ou pandeiro (ANEXO 1, p.102).O cantador solista ou mestre, situa-se ao centro da roda, onde, balançando o ganzá, “tira”² os versos, improvisados ou não, que são respondidos pelo coro constituído pelos dançarinos. Em alguns casos, pode haver ainda a presença de um instrumentista que acompanha o cantador solista tocando pandeiro.

Os estudos de Vilela (1971) fornecem um rico manancial das formas de estruturação da poesia do Coco bem como dos modos de cantá-lo, não citando os modos de dançá-lo. Iremos encontrar em Rocha (1984) descrição de modos de dançar o Coco, porém, sem maiores detalhes quanto aos aspectos da forma e qualidade dos movimentos. A leitura destas informações sobre os modos de dançar o Coco “tomaram vida” a partir da observação em campo e das demonstrações feitas por dançarinos mais velhos, de algumas das formas mais antigas, não usadas atualmente.

¹ Nome utilizado por aqueles que realizam a dança do Coco em Alagoas, para designar o sapateado característico desta dança. Provavelmente é corruptela de tropel (“Ruído ou tumulto produzido por multidão a andar ou se agitar”- Dicionário Aurélio,p.1721). Brandão (1982,p.120-123), utiliza o termo tropel para referir-se ao sapateado do Coco alagoano. O mesmo faz Carneiro (1982,p.73).

² Termo usado popularmente em Alagoas para designar o ato de cantar versos, principalmente quando são improvisados.

A poesia do Coco sofreu um processo de grandes transformações ao longo do tempo. Segundo Vilela (1971), a primeira forma da poesia cantada do Coco Alagoano foi o “ *Coco solto*”. Esta denominação, deve-se ao fato de não haver um elemento de ligação entre o verso tirado pelo cantador solista e o refrão respondido pelo coro, havendo apenas uma única estrofe (“solta”). No “*Coco solto*” ainda encontrado atualmente, a primeira parte da estrofe única é cantada pelo solista e a segunda parte é respondida pelo coro (.ANEXO 3.)

Posteriormente teria surgido a “*amarração*”. A “*amarração*” corresponde ao solo do cantador, a parte que apenas ele canta e que serve como ligação entre o verso inicial e o refrão. Pode ser feita em quadras ou em emboladas sem número certo de estrofes. Pode referir-se tanto ao desenvolvimento do assunto tratado no verso inicial e no refrão, quanto tratar de um assunto independente destes.

Andrade (1984: 351), refere-se à indepêndencia temática entre o “texto solista” e o “refrão coral” como uma característica peculiar à poesia dos Cocos.

Segundo mestre Verdilinho³, a “*amarração*” poderá ainda ser entendida como o modo de finalizar coerentemente um Coco de dez linhas por exemplo (ANEXO 3) Esta coerência no entanto, não está necessariamente atrelada ao assunto tratado nos versos ou no refrão, mas sim, a uma rima bem estruturada e uma métrica correta, de modo que a poesia esteja bem “arrematada”, “...como um nó cego⁴ , que pode pocar mas não desata”.

O número de versos, na poesia dos Cocos é popularmente conhecido por “*pés*”. Assim são conhecidos como “*Coco de dez pés*” ou “*amarrado nos dez pés de glosa*”, aqueles Cocos que se

³ - Verdilinho é o nome de cantador, ou o nome artístico, de Mário Francisco de Assis, um de nossos informantes em campo.

⁴ - Um nó cego é um nó muito bem amarrado que dificilmente pode ser desfeito.

configuram em décima única, na qual se encontra incluído o estribilho que serve de mote (ANEXO 3.)

Uma outra forma de estruturação da poesia do Coco são os “*pagodes de entrega*” ou “*Cocos de entrega*”. Esta forma era, por excelência, utilizada pelos cantadores para desafiarem uns aos outros. Configuram sua estrutura básica as seguintes partes: o estribilho, geralmente em dois versos, a “*amarração*” que podia referir-se ao assunto do estribilho ou não, e a “*entrega*” que, por regra, teria que relacionar-se ao assunto do estribilho. O primeiro cantador faria sua “*amarração*” e a “*entrega*”. O segundo cantador teria que fazer sua própria “*amarração*” e em seguida repetir corretamente a “*entrega do outro*” (ANEXO 3.). Este tipo de Coco exigia uma grande destreza dos cantadores. Para Vilela (op.cit.:55), o “*Coco de entrega*” teria sido abolido em função de sua difícil execução.

Após os Cocos com “*amarração*” e os “*Cocos de entrega*”, surgiram os “*balamentos*”. São Cocos cantados de modo muito rápido (“*ligeiro como uma bala*”) e que não obedecem a nenhuma marcação quanto ao número de estrofes utilizadas. Consistem em narrativas cujo enredo refere-se às histórias “*mentirosas*” e onde, geralmente, o cantador eleva sua imagem de pessoa corajosa, valente, honesta, etc. Podem também referir-se a episódios da vida cotidiana dos cantadores (ANEXO 3.)

Outros nomes foram surgindo para designar as variedades de formas de cantar o Coco, estas porém, oriundas de estilos específicos lançados por alguns cantadores, que diziam respeito mais à peculiaridade de suas formas pessoais de interpretar a poesia do que a grandes alterações na estruturação dos versos. Assim tivemos “...o “*topa-*

do” de Xico Paesinho, o “remado” de Zé Imbuzeiro, o “falado” de Zé Rubina, o “dobrado” de Manuel Catuaba e o célebre “tranquiado” de Jacú” (Vilela,op.cit.: 49 - grifos nossos).

Outra forma de poesia cantada encontrada no Coco de Alagoas, é o “Coco de embolada” (ANEXO 3.). Esta é a forma mais usual atualmente em Alagoas.

Muito popular em todo o nordeste, como cantoria independente da dança, o “Coco de embolada” pode ser visto frequentemente nas praças e feiras nordestinas⁵, sendo apresentado por uma dupla de cantadores (ANEXO 1, p.102) que se desafiam através de seus versos improvisados. A dupla se reveza intercalando o refrão e o improvisado da embolada.

Já no “Coco de embolada” usado atualmente na dança do Coco de Alagoas, é mais comum encontrarmos emboladas cujos versos não são improvisados, mas memorizados pelos cantadores que passam a fazer parte do seu repertório. É normal inclusive, que vários cantadores de grupos diferentes cantem os mesmos versos, embora cada um interprete-os à sua maneira, por vezes acrescentando pequenas variações na letra. Existe apenas um cantador, não havendo portanto o processo de desafios como encontrado no “Coco de embolada” que se apresenta independente da dança a que nos referimos acima. O diálogo se dá entre o cantador solista (que canta a embolada) e os dançarinos que cantam o refrão.

Não encontramos referências bibliográficas, quanto às relações entre todas estas formas da poesia cantada, anteriormente descritas, e a coreografia do Coco alagoano. Sabemos no entanto que existem Cocos que não são acompanhados por dança, são cantados para serem apenas

⁵ - Embora mais comuns no nordeste, as duplas de “emboladores” podem ser encontradas em vários estados do Brasil onde hajam emigrantes nordestinos ou descendentes deles. Em São Paulo por exemplo, são muito comuns as duplas de cantadores de Coco, especialmente nas praças centrais da capital como é o caso da Praça da Sé ou da Praça da República .

ouvidos. Segundo mestre Verdilinho, estes são os chamados “*pagode de canto de parede... os camarada se juntam no canto da parede prá cantar e interessa entender o que o cantador tá dizendo. Por isso eles muitas vezes nem batem no pandeiro, ficam a maior parte do tempo sem tocar que é prá não correr o risco de encobrir o que ele tá dizendo*”.

Como já dissemos, atualmente predomina nas rodas de Coco em Alagoas o uso do “*Coco de embolada*” e mais modestamente o “*Coco solto*”. No capítulo seguinte, quando trataremos exclusivamente do grupo escolhido para a análise, abordaremos a relação entre estas duas formas da poesia e a organização da coreografia.

A coreografia do Coco alagoano revela complexidade tal de detalhes que a descrição minuciosa fugiria aos objetivos desta pesquisa. Iremos nos ater especificamente às formas coreográficas apresentadas pelo grupo “Pagode Comigo Ninguém Pode”.

Rocha (op.cit.: 222-223), descreve cinco formas de organização coreográfica do Coco alagoano: 1-“*Coco de roda*”, em que um ou dois casais destacam-se ao centro da roda sapateando e, em seguida, escolhem um outro par na roda para substituí-los. Esta troca é feita através da umbigada entre os casais. 2- “*Coco de visita*”, assim chamado porque os pares na roda, “visitam” outros pares trocando de lugar enquanto sapateiam. 3-“*Coco solto*”, é uma variante do “*Coco de visita*”, sendo que os casais ao se visitarem dão a umbigada. 4- “*Coco de parelhas trocadas*”, nesta forma os cavalheiros mudam de damas ao sinal do cantador - “cavalheiro troca de dama” - dando umbigadas a cada nova mudança. 5- “*Coco de parelhas ligadas*”, “...onde os pares se enlaçam sem ficar frente à frente, mas ligados apenas segurando o braço e a ‘cadeira’ [quadril] do parceiro” (idem).

Muitas das formas descritas por este autor encontram-se atualmente em desuso, como é o caso do “*Coco de roda*”, uma das mais

antigas. Curiosamente, hoje em dia o nome "*Coco de roda*" é usado em Alagoas, como sinônimo de dança do Coco, designando de modo genérico a dança e não mais um modo específico de dançá-la.

No Estado de Alagoas, dança-se o Coco para fins de lazer, principalmente, não se relacionando a dança a nenhum ritual ou louvação religiosa. Não possui data específica para acontecer, podendo ser dançado em qualquer época do ano, em festividades no meio rural, como um casamento, batizado ou aniversário, ou em datas comemorativas como o dia de São João, São Pedro etc. A partir do aparecimento da sanfona⁵ no meio rural em Alagoas, conforme observou Théo Brandão (1955), o Coco foi paulatinamente perdendo seu espaço nas festas. Atualmente, com o uso de aparelhos de som e as "danças da moda"⁶ tem diminuído ainda mais o prestígio do Coco, especialmente entre as pessoas mais jovens. No entanto, por ocasião das festas juninas ainda confirma sua presença, sendo possível encontrá-lo juntamente com a quadrilha e o forró, habituais nesta época do ano em todo o Estado.

Segundo os informantes, nas comunidades rurais era comum se dançar o Coco por ocasião da tapagem de casas de pau-a-pique (ANEXO 1, p.101). Para a construção de uma casa deste tipo, era necessário a presença de um grande número de pessoas. Assim sendo, o dono do empreendimento convocava seus vizinhos, parentes e amigos a participarem da empreitada. Na etapa final da construção, quando faltava apenas nivelar o assoalho da casa, que era de barro, ele oferecia uma festa onde seria feita a finalização da obra e se comemoraria sua concretização.

O nivelamento do piso da casa era realizado pelos próprios convidados da festa através de sua dança. Embora todos

⁵ - Outro nome dado ao instrumento musical acordeon.

⁶ - Esta expressão, utilizada por alguns dos jovens que mantivemos contato informal, refere-se a vários tipos de danças como a lambada por exemplo ou as variações de danças baianas que vêm surgindo ultimamente.

dançassem, era aos homens, com seus sapateados firmes, que se atribuía a função principal de amassar o chão. Pisavam a noite inteira motivados pelos Cocos ou pagodes, revezando-se com as mulheres que entoavam canções de roda. A festa seguia noite a dentro, regada à cachaça, café, arroz doce e por vezes, a uma boa buchada, tudo oferecido pelo dono da casa. Com estes ingredientes o pagode seguia até o dia amanhecer, quando o piso da casa, cedendo aos esforços dos dançarinos, ficava “lisinho, lisinho”!

De acordo com relato do mestre Verdilinho, as rodas entoadas pelas mulheres se intercalavam ao Coco como uma forma de descanso ao movimento extenuante do sapateado. Estas canções, tanto eram dançadas em roda, como também aos pares soltos no salão, tal como se organizam os casais para dançar uma valsa europeia. Também eram denominadas “roda de valsar”, “valselêra” ou ainda “valsa nenêm”.

Das várias rodas que presenciamos, apenas uma configurava-se em compasso ternário, o qual identifica o ritmo da valsa. A atribuição desses nomes deve-se menos à identificação com o ritmo musical e mais com a qualidade de leveza e suavidade a que se associa a valsa.

Como citamos no capítulo anterior, Andrade (1984) supõe “uma ascendência aproximada das rodas coreográficas portuguesas para adultos”. Rocha (1984) afirma que as rodas de adulto de Alagoas, que costumam intercalarem-se ao Coco, são “... originárias de danças rurais europeias”.

Para refletirmos sobre possíveis influências de danças europeias na dança do Coco, é importante levar em consideração o período em que o Coco adentrou os salões da sociedade alagoana. Sabemos que no final do século passado até as três primeiras décadas deste, o Coco ganhou grande popularidade entre todas as camadas da sociedade alagoana.

Segundo Carneiro (op.cit.: 73), neste período o Coco foi “...Elevado ao mesmo plano da quadrilha, dos lanceiros, do solo, do chotes, da polca, da mazurca, da valsa e do *pas-de-quatre*...” dançados nos salões das cidades. A tal dança alagoana “virou moda”, transformou-se em cartão postal do Estado (literalmente, pois na década de vinte circulou à venda em Maceió, um “cartão-propaganda” do Estado de Alagoas, onde constava uma foto de dançarinos de Coco.)⁷

Embora a falta de dados não nos permita contextualizar melhor esta foto/cartão, podemos observar (ver p.27) pela postura do corpo e pelas elegantes vestimentas dos dançarinos, especialmente das damas, que não se trata de trabalhadores rurais, mas de pessoas de classes sociais mais favorecidas economicamente.

“...em janeiro de 1900 teve o coco uma época memorável. Fundou-se uma sociedade com o nome de Cocadores Federaes, composta de funcionários dos Telégrafos e da Delegacia Fiscal do Tesouro Nacional, com a finalidade de solenizar a entrada do século XX dançando-se exclusivamente coco e cantando-se emboladas”.

(Lavenére, 1937: 11)

Todas estas informações levam-nos a acreditar que o Coco ao entrar nos salões, passou por inúmeras transformações, tanto em função da influência de ritmos e danças tipicamente européias, então em voga nos salões, quanto em função dos conceitos da moral dominante da época.

⁷ - Estas informações foram obtidas através de entrevistas com o professor Moacir Santana - Pesquisador, professor do Departamento de História do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal de Alagoas e diretor do Arquivo Público de Alagoas.



Foto de dançarinos de Coco, reproduzida na capa do livro de Aloísio Vilela (1971).

4.1 - O sapateado e a umbigada

Considerando o sapateado e a umbigada como os movimentos mais característicos da dança do Coco do Estado de Alagoas, procuramos aprofundar o estudo destes dois movimentos, observando-os dentro da trajetória das transformações ocorridas nesta dança no decorrer do tempo.

4.1.1 - O Sapateado

Cada tipo de sapateado ou trupé recebe um nome diferente de acordo com os padrões rítmicos elaborados a partir do som produzido pelo dançarino ao sapatear. Estes padrões rítmicos, por sua vez, se elaboram sobre a célula rítmica básica do Coco produzida pelo pandeiro, tudo sustentado pela pulsação do ganzá.

Dentre os tipos mais conhecidos de trupé pudemos observar em campo os seguintes:⁸ *“cavalo manco”*, *“amassêra”*, *“trupé arrebatado”* e *“xipapá”*. Nas obras consultadas encontramos ainda referências a outros dois tipos de trupé: *“sete e meio”* e *“tropel repartido”*.

No Coco presente nas festas que ocorriam por ocasião de tapagem de casas de pau-a-pique, o sapateado assumia também uma função utilitária. Nestas festas, saber sapatear bem e por bastante tempo, era sinônimo de resistência e de vitalidade para os homens. Mestre Verdilinho nos informou que muitas vezes os homens chegavam a competir entre si para ver quem demorava mais tempo sapateando “sem perder a pisada”, ou seja, sem

⁸ - Ver ANEXO 2, p. 112., notação musical dos tipos de “trupé” observados em campo.

perder o ritmo. Os jovens tinham grande interesse em aprender os diferentes tipos de trupé e, neste sentido, as festas eram as grandes escolas.

Na medida em que foi se tornando escassa a realização de festas por ocasião das construções de casas de pau-a-pique, o sapateado foi perdendo sua função utilitária e o interesse dos jovens pelo sapateado foi diminuindo cada vez mais.

De modo geral, é comum nos depoimentos dos informantes mais velhos o fato de lamentarem o desinteresse dos jovens pelo Coco. Segundo eles, tal desinteresse passou a ocorrer à proporção que a televisão e os aparelhos de som foram adentrando o meio rural, provocando a substituição das festas onde o Coco tinha seu espaço garantido, pelos “bailinhos” com as “danças da moda”.

Deslocado do contexto da festa, sobretudo em Maceió, o Coco passou a sobreviver através de grupos mantidos em torno de apresentações em eventos públicos, comemorativos de datas festivas, especialmente no mês de agosto, “mês do folclore” ou ainda nos meses de dezembro, janeiro e julho, período de alta temporada do turismo em Alagoas.

Atualmente são os turistas o grande público dos grupos de Coco. Sua inserção no contexto do palco, para “o se dar a ver” pelo público de turistas, provocou especialmente a valorização do aspecto visual proporcionado pela dança através do movimento corporal dos dançarinos e do figurino, sobressaindo-se também o ritmo musical e a sonoridade melódica. O conteúdo poético, tão privilegiado nas antigas rodas de Coco, quando ocorriam os improvisos dos cantadores e os desafios entre eles, agora se prende à preservação de um repertório cuja sonoridade melódica é o que chega até o público. Na maior parte das vezes este público (em sua grande maioria turistas) mal consegue entender a fala dos cantadores,

conforme relato daqueles que entrevistamos durante algumas das apresentações destes grupos.

Pelo que pudemos constatar, a partir dos depoimentos dos integrantes mais jovens destes grupos, o interesse dos turistas os tem levado a olharem para o Coco sob uma outra perspectiva, a da valorização associada ao reconhecimento de sua importância.

Antes de questionarmos sobre que prisma se dá este reconhecimento, temos que, no mínimo, perceber que sua consequência primeira é a reintegração do jovem aos grupos de sua comunidade, formados muitas vezes, por seus próprios parentes. Isto representa uma possibilidade de continuidade da dança - adaptada às circunstâncias, sem dúvida, porém uma continuidade. Transformação ao invés de extinção.

A partir deste processo de adaptação, abordaremos a seguir algumas das mudanças ocorridas em relação ao sapateado.

Para os grupos mais tradicionais, o grande mérito das apresentações encontra-se numa boa execução do sapateado por parte de todos os integrantes do grupo. Isto significa a unificação das batidas dos pés em um padrão rítmico comum ao grupo, ou em variações a partir deste padrão, por sobre a base da pulsação do ganzá e/ou pandeiro do tocador.

Para que isto aconteça, é necessário que todos os integrantes do grupo “tenham a pisada”, ou seja, tenham o domínio do tipo de trupé utilizado.

Diante da falta de conhecimento dos integrantes mais recentes sobre as diversas variantes do trupé, foi encontrado como solução reduzir o repertório àqueles tipos mais simples, como por exemplo o “cavalo manco” e o “trupé arrebatido”. Assim, ficaria garantida uma boa

execução do sapateado pelo conjunto dos dançarinos, ainda que isto coloque em risco a sobrevivência das formas mais complexas como o “*xipapá*”.

Um retrato fiel do quadro que acabamos de esboçar é o grupo “Pagode Comigo Ninguém Pode”, liderado pela mestra Hilda Maria da Silva. Este é reconhecidamente em Alagoas, um grupo que prima pela manutenção do sapateado como característica básica do Coco.

Existe, mais especificamente em Maceió, um outro contingente de grupos de Coco, composto fundamentalmente por estudantes, que também têm como interesse atingir o público formado pelos turistas. Estes grupos vêm de uma trajetória bem diferenciada daqueles grupos tradicionais a que nos referimos anteriormente.

Em sua maioria, os dirigentes e integrantes dos grupos de estudantes sofreram influência do trabalho desenvolvido pelo professor Pedro Teixeira de Vasconcelos.

Nascido no município de Chã Preta (AL), em 12 de outubro de 1916, o “professor Pedro” - como é popularmente conhecido em Alagoas, sempre foi um grande amante das manifestações da cultura popular. Filho de “senhor de engenho”, desde criança conviveu com os moradores do engenho de seu pai, assistindo e participando das festas e danças dessa gente.

Nomeado para assumir o cargo de coordenador da rede estadual de ensino em Alagoas; implantou nas escolas de 1º e 2º grau em Maceió o ensino das “danças e folguedos populares de Alagoas”.⁸ Para tanto, levou mestres populares até as escolas, e formou grupos de dança que se mantinham sob sua coordenação.

Apesar da falta de dados estatísticos, podemos dizer que esta iniciativa atingiu um grande número de estudantes em Maceió.

⁸ - Sabendo das discussões existentes acerca das variedades de conceitos atribuídos à denominação das danças do folclore brasileiro, discussões estas não pertinentes aos interesses desta pesquisa, optamos por adotar em nosso texto a expressão utilizada pelo próprio professor Pedro para referir-se ao seu trabalho.

Muitos destes estudantes tornaram-se agentes multiplicadores da idéia iniciada pelo professor Pedro Teixeira, ampliando o número de escolas atingidas e, em conseqüência, o número de estudantes conhecedores das “danças e folguedos populares de Alagoas”. Ultrapassando os muros das escolas, formaram-se grupos independentes em vários bairros da cidade de Maceió.

Provavelmente, este efeito multiplicador foi responsável por alterações no modo de dançar o Coco, considerando tanto o distanciamento entre a fonte primária (o mestre popular levado até a escola) e o agente multiplicador (estudante), quanto a mudança dos objetivos. Se antes os grupos eram frutos de um projeto educativo, num segundo momento destinaram-se prioritariamente a suprir a demanda do mercado turístico. Passaram, inclusive, a assumir uma postura profissional se considerarmos que a maioria das apresentações realizadas são pagas.

A expectativa em atender a supostas exigências do público de turistas, faz com que estes grupos⁸ passem a utilizar elementos característicos de um espetáculo cênico, um figurino requintado, plano de iluminação elaborado etc. Além disto, o uso do pandeiro foi abolido e junto ao ganzá foi acrescentado uma caixa repique e um bumbo. A sonoridade dos instrumentos musicais utilizados encobre o som do sapateado, sobrepujando sua função percussiva e ressaltando sua função coreográfica. Nestes grupos é utilizado apenas um tipo de trupé, o “*cavalo manco*”, considerado pelos mestres como o tipo de mais fácil execução.

⁸ No decorrer deste texto, nos referimos a estes grupos como grupos de estudantes considerando que a maioria de seus integrantes são dissidentes diretos ou indiretos, do projeto educacional desenvolvido pelo Professor Pedro teixeira, o que não significa que sejam formados estritamente por estudantes.

4.1.2 - A Umbigada

Segundo Cascudo (1973: 28), a umbigada “Veio de Angola onde a dizem em quimbundo *semba...* De *semba* provém *samba*”. Diz ainda este autor que a umbigada na África “Significa um rito de fecundação nos povos bantos agrícolas do oeste...” (*idem*:29). Pode ser utilizada como um meio de convidar o outro para dançar ou apenas como um movimento que integra os bailados.

Carneiro (*op.cit.*: 28) aponta a umbigada como “figuração mais constante nas danças nacionais derivadas do batuque africano”, dentre elas o Coco.

Maynard Araújo (*apud* Cascudo,1972: 893) afirma que “...o batuque [africano] é uma dança do ritual da reprodução”. Sabemos que a umbigada é traço característico do batuque banto-africano e é a partir da observação das regras sociais para a realização deste movimento que este autor baseia sua afirmação. Segundo ele, a umbigada não é feita nos seguintes casos: “pai com filha, padrinho com afilhada, compadre com comadre, madrinha com afilhado, avó com neto ou batuqueiro jovem.” Nestes casos a umbigada seria “pecado”. O “incesto” (que estaria simbolizado se o movimento ocorresse nestas circunstâncias) seria então evitado substituindo-se a umbigada por um “cumprimento”.

Através de relatos de escritores portugueses⁹ em viagem exploratória à África, Carneiro (*op.cit.*: 29) ressalta a censura do colonizador aos batuques africanos, especialmente com relação à umbigada. Para tais observadores, os movimentos dos dançarinos pareciam “obcenos”, “eróticos”, “grotescos”. Censura semelhante se verifica no

⁹ - Carneiro cita os textos de Alfredo Sarmiento (“Os Sertões d’África - apontamentos de viagem”), Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens (“De Benguela às Terras de Iaca - resultado de uma expedição de interesse geográfico”).

Brasil, quando o Coco penetrou nos salões da alta sociedade alagoana, forçando a adaptação da umbigada ao novo meio social em que se inseria.

A propósito observa Carneiro (idem: 45):

“Enquanto samba foi dança de escravos, a umbigada ‘efetiva’ era regra, mas, ao passar a outros grupos, étnica e socialmente diversos, esta figura - o traço mais característico e marcante da dança - foi sendo gradativamente substituída por gestos equivalentes, como o acenar do lenço, o convite mímico, o simples toque de perna ou pé”.

Este crivo moral por que passou a umbigada parece ter sido de fato assimilado pelo Coco alagoano. Atualmente, os grupos mais tradicionais, em sua maioria liderados por idosos, mantêm a umbigada não efetiva, ou seja, os pares apenas indicam o movimento. Um parceiro projeta o quadril em direção ao outro sem haver contato corporal de fato (ANEXO 1, p.103). Em contrapartida, nos grupos formados por estudantes, a umbigada não só é efetiva, como também é acentuado o contato corporal entre os parceiros (ANEXO 1, p.103). Os mestres tradicionais consideram a umbigada realizada por estes grupos como sendo “exagerada” e a entendem como uma falta de pudor. Para os grupos de estudantes no entanto, a umbigada assim realizada funciona como um apelo erótico, servindo de chamariz do seu grande público - os turistas.

Ao que pudemos perceber, as transformações ocorridas com a umbigada sempre estão relacionadas ao caráter simbólico deste movimento, ligado à expressão da sensualidade ou sexualidade.

5 - O “PAGODE COMIGO NINGUÉM PODE”

Como já nos referimos anteriormente, devido a complexidade do Coco optamos em olhar mais detalhadamente para um grupo. Objetivamos fazer uma pesquisa qualitativa. Não pretendemos entrar no mérito de comparação entre grupos diversos. Acreditamos que a partir do aprofundamento qualitativo da especificidade, estaremos contribuindo para uma possível realização futura desta comparação.

Dentre os vários grupos observados, escolhemos o grupo “Pagode Comigo Ninguém Pode” liderado pela mestra Hilda Maria da Silva.

Vale ressaltar que, no início da nossa pesquisa, quando não havíamos ainda delimitado nosso grupo de estudo, convivemos também com outros grupos, pessoas e lugares, que deixaram marcas; suscitaram imagens e idéias que passaram a integrar nosso universo de inspiração poética. É indubitável porém, o respaldo encontrado no grupo “Pagode Comigo Ninguém Pode”, tanto pela dança por ele apresentada, quanto pelo conhecimento que cada um de seus integrantes, individualmente, possui sobre o Coco. É neste grupo que iremos observar as formas mais antigas de se dançar o Coco, tais como as que encontramos descritas na bibliografia. Especialmente nas variações de tipos de trupé, passo básico desta dança, o qual elegemos como um dos focos para o estudo coreográfico, no que tange a utilização de um elemento constitutivo estrutural que integra a movimentação da dança do Coco.

Os integrantes deste grupo são em sua maioria idosos, ou adultos na faixa dos quarenta anos, migrantes da zona rural. Os integrantes

mais jovens e que também aderiram mais recentemente ao grupo, têm origem urbana. Todos encontram-se aproximados por laços de parentesco ou amizade constituídos não em seus contextos de origem (no caso dos migrantes), mas no próprio bairro da Chã de Bebedouro, onde residem atualmente.

Este bairro, situado numa área periférica da cidade de Maceió, apresenta-se como dos mais ricos em manifestações da cultura popular. Aí abundam os grupos de baianas (um deles liderados pela própria mestra Hilda), de guerreiro, entre outros. Localizado acima do bairro de Bebedouro - um dos mais antigos da cidade e outrora morada de famílias tradicionais - a Chã de Bebedouro forjou-se no contexto mais recente da expansão dos conglomerados populacionais pauperizados.

Foi a partir da “*brincadeira do pagode*¹” que costumava promover em sua casa, que dona Hilda Maria da Silva deu a partida para o nascimento do “Pagode da Chã de Bebedouro” ou “Pagode Comigo Ninguém Pode”, constituído enquanto grupo de apresentação.

Nascida em 1921 no engenho Pau Amarelo (posteriormente Usina Clotilde) na cidade de Rio Largo em Alagoas, mestra Hilda ao transferir-se para Maceió, trouxe consigo os ensinamentos que recebeu de seu pai desde criança.

Moradora da Chã de Bebedouro, mestra Hilda sempre gostou de realizar festas em sua casa; tendo o pagode como o grande motivador da aproximação de moradores do bairro que, como ela, migraram da zona rural para a capital do Estado. Estas pessoas já conheciam o Coco e orgulhosamente traziam como herança de seus pais o domínio do sapateado e a lembrança das cantigas. Fazer a *brincadeira do pagode* poderia significar para elas uma garantia para a sobrevivência de sua cultura

¹ - o termo *brincadeira* é utilizado pelos mestres populares para se referirem as danças e folguedos por eles realizados.

- rural, ou, ao menos, dos valores que a mesma incutiu nelas. Assim sendo, mestra Hilda, através do Coco, foi a catalizadora da aproximação dessas pessoas em torno de um objetivo comum.

Com o costume de dançar o Coco em sua casa, mestra Hilda foi se tornando conhecida no bairro. Para aqueles que frequentavam sua residência ela era tida como uma líder, a mestra de Coco que proporcionava o prazer da importante *brincadeira*. Para alguns outros moradores do bairro no entanto, a música, o canto, as roupas e o modo de dançar o Coco eram confundidos com as manifestações da umbanda e do candomblé que conheciam dos inúmeros terreiros existentes no bairro da Chã de Bebedouro. Para esta facção de moradores, a umbanda e o candomblé eram tidos como algo menor. Enquadram as pessoas que praticam tais religiões como “macumbeiros”, palavra esta usada com menosprezo, como um xingamento. Era assim que o grupo de pagode era xingado: “macumbeiros”. Mestra Hilda sentia-se incomodada com tal situação. Embora não deixasse de fazer o pagode, procurava fazê-lo somente em sua casa, evitando outros ambientes sociais do bairro.

Com a inauguração do Centro Comunitário Hélia Porto Lage na Chã de Bebedouro, o então diretor José Nascimento de França, convidou mestra Hilda para organizar um grupo de pagode com sede neste centro. Além do espaço físico para a realização dos ensaios, esta instituição forneceria também os figurinos para as apresentações do grupo.

Motivada por todos, parentes vizinhos e amigos que costumavam frequentar o pagode em sua casa, mestra Hilda aceitou o convite.

Sendo um órgão vinculado à Fundação de Saúde de Alagoas - FUSAL, este Centro Comunitário tinha como um de seus objetivos a implantação de um programa de educação sócio-sanitária na

comunidade da Chã de Bebedouro. Para intervir na comunidade o projeto tomou como ponto de partida os grupos sociais nela já existentes, sendo um deles o grupo de pessoas que se reunia para dançar o pagode na casa da mestra Hilda.

Foi dentro deste projeto que a partir de julho de 1978, o grupo de pagode passou a se reunir semanalmente no Centro Comunitário para realizar seus ensaios. Estes ensaios, por sua vez, eram precedidos de uma reunião, coordenada por uma estagiária de Serviço Social (aluna da disciplina Estágio Supervisionado II do curso de Serviço Social da Universidade Federal de Alagoas), que procurava promover oportunidade para que cada integrante do grupo se posicionasse, emitindo suas opiniões e colocando em discussão suas dúvidas, necessidades e anseios, tanto em função do próprio pagode e do Centro Comunitário, quanto em função dos problemas de natureza sócio-econômica-sanitárias existentes em sua comunidade.

Segundo a estagiária que acompanhou este grupo, hoje assistente social, Mirian R. Cavalcante de Almeida, era de fato o pagode, a grande motivação do grupo e, era através da divulgação desta atividade que ela conseguia dinamizá-lo. Em seu depoimento, Mirian ressaltou que a grande felicidade para todos os integrantes do grupo era quando eles iam se apresentar em lugares fora do bairro onde moravam.

A idéia de realizar apresentações sempre motivou muito todo o grupo. Para eles, apresentar a *brincadeira* fora de seu pequeno grupo social era uma forma de garantir a sobrevivência do Coco, e por consequência, da cultura própria daqueles que o realiza. Entretanto, logo de início não agradou ao grupo a idéia de se apresentar na Chã de Bebedouro pelo fato de serem confundidos com os “macumbeiros”, o que desagradava

sobretudo mestra Hilda que não gosta “*dessas coisa de macumba*” e portanto, de ver o pagode sendo confundido com isso.

Neste sentido, a direção do Centro Comunitário teve um relevante papel na conscientização do grupo sobre a importância deles mesmos educarem sua comunidade, informando os moradores sobre a diferença entre a manifestação folclórica que apresentavam e as manifestações religiosas existentes no bairro. Através de palestras realizadas pelo professor Ranilson França - folclorista alagoano - o grupo foi incentivado a eleger um representante que proferisse um discurso antes de cada apresentação, onde fossem abordados um pouco da história do Coco e da importância de mantê-lo vivo. Assim é que foi eleito o *sêo* Moisés, marido de mestra Hilda, como “*representante do pagode*”.

Como mestra Hilda, *sêo* Moisés é um profundo conhecedor do Coco. O mais curioso é que eles se conheceram numa festa em que a irmã de mestra Hilda (já falecida) pra quem ela fazia o coro, desafiou *sêo* Moisés numa roda de Coco, vencendo-o e colocando-o “*pra correr do salão*” junto com o seu coro de cantadores. É que antigamente, quando um cantador de Coco desafiava o outro no improviso e ganhava, o perdedor não poderia permanecer no mesmo recinto, o que não era comum no entanto, era um grupo de mulheres desafiarem um grupo de homens. Embora mestra Hilda não tenha o dom do improviso, como ela mesmo diz: “*os velso que eu seio são herança de meus pai*”, e tenha sido de fato sua irmã quem desafiou *sêo* Moisés a necessidade dele de uma revanche se voltou para ela. Ele nos diz: “*e que revanche foi essa que nois acabamo se casando*”.

Depois de casados passaram a fazer a *brincadeira* juntos, embora mestra Hilda sempre mantivesse a liderança no grupo,

principalmente depois que *sêo* Moisés “*largou a brincadeira*” por problemas de saúde.

Com a saída de *sêo* Moisés, mestra Hilda elegeu o *sêo* José César de Almeida, pandeirista do grupo, como seu “*representante de pagode*”, dividindo com ele a “*oratória*” antes de cada apresentação. Esta escolha se deu tanto por ela achar que o *sêo* César “*fala bonito*”, quanto por considerar que ele possui um conhecimento aprofundado sobre o Coco, uma vez que “*vem duma família que costumava fazer a brincadeira do pagode*”.

Sêo César acompanhou Mestra Hilda, juntamente com sua mulher Eliane Ferreira de Almeida, até setembro de 1995 quando veio a falecer, aos 45 anos, vitimado por doença cardíaca. Assim como mestra Hilda e outros integrantes do grupo o *sêo* César era chagásico, ou seja, sofria do “*mal de chagas*” uma doença que ocorre comumente nas pessoas que residem em casas de pau-a-pique, porque o besouro responsável por sua transmissão costuma se alojar nos espaços formados no tapume sem reboco.

Através do relato de sua história de vida podemos evidenciar a relação do *sêo* César com o Coco desde a infância, na convivência com sua família e na comunidade onde morava em Branquinha, povoado pertencente a cidade de Murici, situada no interior de Alagoas. Seu tio-avô, que era capitão de campo², lhe contou muitas histórias sobre a escravidão, os costumes e as danças dos negros. Através da observação dos mais velhos aprendeu a tocar o pandeiro, um instrumento que desde cedo lhe fascinou e que tocava muito bem. Sua esposa, Eliane, hoje com 37 anos, a quem conheceu quando já estava morando em Maceió, na Chã de Bebedouro, não tinha tradição familiar na “*arte do pagode*” aprendeu a dançar na escola com o professor Pedro Teixeira. Diferentemente do

² - Os Capitães de campo eram homens contratados pelos senhores de engenho para caçar escravos fugidos.

marido, Eliane sabe ler e escrever. Tendo concluído o curso primário, pôde conseguir emprego numa creche e dividir com o marido, que era pedreiro, as despesas da casa e da manutenção dos três filhos na escola.

Depois do falecimento do *sêo* Cesar o grupo ficou desfalcado do “*representante de pagode*” e do pandeirista. Embora haja um outro excelente pandeirista no grupo o *sêo* Mario Francisco de Assis, mestra Hilda está preparando seu neto de 13 anos (ANEXO 1,p.104) para ocupar o lugar, pois *sêo* Mário, que só passou a tomar parte do grupo em 1994, tem responsabilidade com “*outra brincadeira*”. Verdilinho, nome artístico do *sêo* Mário Francisco de Assis, além de ser um exímio improvisador, cantador de Coco e de viola, também é mestre de guerreiro do grupo do professor Pedro Teixeira, por quem é bastante solicitado para apresentações. Deste modo, mestra Hilda não pode contar com a participação efetiva de Verdilinho numa função tão indispensável como a do tocador de pandeiro. Assim, Verdilinho participa do grupo efetivamente como dançarino, tocando sempre que possível e, eventualmente, faz uma parte de improviso de versos nas apresentações.

Esta questão de integrantes que participam de “*mais de uma brincadeira*” é enfrentada por mestra Hilda não só com relação ao mestre Verdilinho, mas também com outros integrantes do grupo, como é o caso do *sêo* José Joaquim Correa (*sêo zé baixinho*), que além de dançar no pagode também é tocador de ganzá no grupo de baianas da mestra Júlia³ . Para o *sêo* José no entanto, ao contrário do que ocorre com mestre Verdilinho, o pagode é a sua prioridade, então, no caso de ter apresentações

³ - Baianas - “Grupo de dançadoras que trajadas com as vestes tradicionais de baianas, dançam [cantam] e fazem evolução ao som de instrumentos de percussão...Surgiu no sul de Pernambuco com a denominação de samba de matuto ou baianal “ (Rocha, 1984, p.115).

Mestra Júlia, até falecer em 1996, comandou um grupo de baianas com sede no centro comunitário da Chã de Bebedouro. Mestra Hilda, em paralelo ao pagode, também lidera um grupo de baianas neste mesmo bairro.

marcadas na mesma data e hora em locais diferentes para os dois grupos, ela sabe que ele irá priorizar o pagode.

Apesar da idade avançada, 75 anos, *sêo* José sente-se ainda muito motivado para dançar o pagode, e diga-se de passagem, dança com um estilo muito pessoal. Seu corpo encontra “inteligentemente”, um modo muito peculiar de manter a virilidade na batida forte do sapateado e a sincronia rítmica com os demais dançarinos.

Assim como *sêo* José, dona Josefa Maria da Soledade de 71 anos (ANEXO 1,p.104) também participa do grupo de Baianas da mestra Júlia, como dançarina, mas mantém o pagode como prioridade. Dona Josefa esteve ao lado de mestra Hilda desde o início, sendo uma das grandes incentivadoras para a formação do grupo. “*Mulher de muita fibra*” dona Josefa é admirada pela sua desenvoltura para dançar pagode. Segundo seus companheiros “*ela pisa melhor do que muito home*”. Sua dança é forte como ela é. Hoje, aposentada como trabalhadora rural - era cortadora de cana em usinas - dona Josefa nos diz que tudo o que conseguiu foi graças ao seu trabalho e à sua fé. Devota do Padre Cícero - “*Padim Pade Ciço*”, ela andou durante um mês e uma semana de Maceió a Juazeiro no Ceará, para pagar uma promessa pela graça que alcançou de ter conseguido adquirir sua casa própria.

Não só dona Josefa, mas todos os integrantes do grupo são devotos do Padre Cícero, inclusive Maria José Rodrigues Ferreira, que também frequenta a umbanda e o candomblé. Nora e “braço direito” de mestra Hilda, Maria José ou Duarte, nome pelo qual é tratada no grupo, vem de uma família conhecida no povoado de Santa Ifigênia (Viçosa-AL) pela tradição no Coco. Costureira, ela ajuda mestra Hilda na escolha e confecção do figurino do grupo. Também atua como uma espécie de assistente da mestra nas apresentações, lembrando-a de seu repertório de

cantigas que sua memória, “*devido à idade, pega a se esquecer*”. Por vezes, Duarte chega inclusive a dividir o microfone com mestra Hilda para cantar.

O filho de Duarte, Jamerson Ferreira da Silva de 20 anos, aderiu recentemente ao grupo. Além da nora e deste neto, mestra Hilda tem mais membros da família participando do pagode: A irmã mais nova dona Noemia Maria da Conceição, hoje com 68 anos, as filhas, Edna Ferreira Martins (35 anos) e Vanuza Ferreira da Silva (32 anos), os genros, Gilvaci Faustino da Silva (23 anos), marido de Vanuza e Carlos Alberto Martins (41 anos) marido de Edna, o neto Carlos Alberto Martins, de 13 anos, filho de Edna e três netas: Edilene Ferreira Martins de 11 anos , também filha de Edna e Carlos Alberto, Mykleane Ferreira Faustino de 6 anosfig, filha de Vanuza e Gilvaci e Adriana Maria dos Santos Silva de 22 anos, filha de Nataniel Ferreira da Silva, o filho de mestra Hilda que não participa do grupo. Os demais integrantes do grupo⁴ são: dona Maria Rosa da Silva Santos,-- que não sabe dizer ao certo quantos anos tem (acha que deve ter por volta de 50 anos), *sêo* Pedro Barbosa da Silva de 73 anos. e *sêo* José Orlando do Nascimento de 67 anos.

Sêo Pedro, um verdadeiro cavalheiro, é exclusivo do grupo de pagode, não participa de outro grupo e não se cansa de falar de sua fidelidade a mestra Hilda. Ela sabe que “*pode contar com ele pro que der e vier*”. Já *sêo* Orlando, apesar de também não integrar outro grupo, vive ameaçando parar de dançar pagode, segundo ele, por causa de um problema no joelho. Segundo mestra Hilda, seria por causa de sua atual mulher, que não deixa ele dançar. Para todo o grupo a ausência de *sêo* Orlando é um grande desfalque, pois consideram-no o melhor “*dançador*”.

⁴ - Vale ressaltar que estamos nos referindo a formação atual, considerando o período entre 1993 e 1996.

Atualmente, a reunião de todos os membros do grupo acontece quase que somente em função das apresentações, que ocorrem normalmente durante as festas juninas, no natal e no ano novo, prolongando-se pelo mês de janeiro, períodos que coincidem com a alta temporada de turismo em Maceió; havendo ainda as comemorações do mês do folclore, em agosto, e a semana da consciência negra em novembro. Os ensaios no Centro Comunitário já não existem mais e os pagodes na casa de mestra Hilda são raros. Até o pagode que *sêo* Pedro promovia em sua casa todo ano, no dia de são Pedro, data de seu aniversário, também deixou de acontecer. Segundo ele por falta de recursos financeiros.

Afora isto, a convivência entre os membros do grupo se encerra em suas relações de parentesco, vizinhança, enfim na vida social do bairro: a missa que frequentam aos domingos, as festas que ocorrem no Centro Comunitário, etc.

Para estas pessoas, promover festas em casa tem se tornado cada vez mais difícil em função da falta de dinheiro. Assim sendo, qualquer economia que se possa fazer ou qualquer dinheiro extra que se possa ganhar é significativo. Neste contexto é que o cachê pago em cada apresentação ganha sua importância no orçamento familiar. Com o aumento do número de convites para o grupo, os membros mais jovens da família de mestra Hilda se viram mais motivados a entrar no grupo em função do cachê que poderiam receber.

O Coco, agora transferido do contexto da *brincadeira* para as apresentações públicas, continua a existir e isto é o que importa para as pessoas que fazem o grupo “Pagode Comigo Ninguém Pode”.

Dezoito anos após sua criação, muitos dos integrantes da formação original permanecem. Aqueles que se afastaram foi por motivo de saúde, geralmente em função da própria idade, outros novatos aderiram.

Apesar de sua idade, 75 anos, e da doença cardíaca que possui, mestra Hilda não deixa o pagode “*por nada nesse mundo*”. Segundo ela o “*pagode cura tudo*”, tamanho é seu prazer em realizá-lo. Acredita que quanto mais ela dançar, quanto mais mostrar o pagode “fora”,⁵ maiores serão as chances dele sobreviver. Ela diz: “*Eu morro mas ele fica aí, seguro!*”

Nestas apresentações, mestra Hilda lembra a herança cultural africana - ela própria uma descendente de escravos - através de sua dança e também de sua fala, que, nestas ocasiões, encontra espaço para ser pronunciada publicamente.

Transcrevemos a seguir, respectivamente, o discurso feito por mestra Hilda e o São César, em apresentação realizada em janeiro de 1994⁶ :

“Eu vou apresentar agora esse pagode que é o tipo número um de Alagoas... só tem ele dos tempos antigos. Tempo dos meus pais que me ensinou esse pagode: “pisada”, “patada”...⁷ e eu fui crescendo e com a idade de onze anos, eu já estava dançando. Ele morreu e eu fiquei, na ativa! nunca quis deixar esse pagode. Num quero que esse pagode morra, num quero que esse pagode caia. Eu já estou nesta idade mas eu quero segurar ele.

Dentro deste pagode tenho irmã, tenho neta, tenho filha, tenho genro, tenho tudo, porque... no dia que eu desaparecer eu acho que ele fica na terra, seguro!

Vou passar a palavra agora prá meu representante de pagode.

“Meus amigos e minhas amigas, meu boa noite.

Olhe, a gente vamo fazer essa representação, é um orgulho que a gente tivemo né, de ser contratado. O ano passado, a gente estivemo aqui, se o espírito num me engana

⁵ - Este termo é utilizado pelos integrantes do grupo, para referir-se às apresentações que se realizam “fora” do bairro da Chã de Bebedouro.

⁶ - Apresentação realizada no shopping center iguatemi - Maceió-AL, dentro da III ARTNOR - feira de artesanato do norte e nordeste, promovida pelo SEBRAE-AL.

⁷ - Os termos “pisada” e “patada”, utilizados por Mestra Hilda, dizem respeito à formas diferenciadas de se referir aos diversos tipos de “trupé”.

a gente tirou nota dez né, no nosso grupo, porque esse/pagode meus amigos, ele traz os bens de nossas raízes,/ ele faz lembrar os antepassados, é o pagode original, o pagode típico, o pagode que faz lembrar a dança negra / a dança africana. Porque, inclusive, o pagode nasceu de quem meus amigos? O pagode nasceu dos escravos, o / pagode nasceu na senzala e da senzala, hoje nós tamo / com o pagode na praça a donde ele for convidado né...”

O afã com que estes discursos são pronunciados, carrega intenção independente daquela que provavelmente esteve na idéia de quem induziu este ato. O fato é que, o discurso verbal apenas reforçou e ampliou as possibilidades de recepção do público do “recado”⁸ que o grupo quer passar através de suas apresentações.

Antes realizados com o intuito de educar a comunidade da Chã de Bebedouro e abrir espaço para o grupo em seu próprio bairro, estes discursos agora colocam-se num âmbito maior, informando brasileiros de vários estados e estrangeiros de diversas nacionalidades, sobre a cultura do nosso país.

5.2 - Música e coreografia

Nosso contato com o grupo, de certo modo, provocou a retomada de um repertório de músicas e coreografias que até então estavam esquecidos.

Com a saída de alguns dos integrantes mais antigos e o ingresso de novatos, jovens que ainda não possuíam o domínio da movimentação, bem como pelo desnivelamento entre o número de mulheres

⁸ - Este termo, tomado da própria Mestra Hilda, é utilizado neste momento do texto para enfatizar a importância dada por ela à mensagem que intenta transmitir ao público.

e o número de homens para a formação dos pares, mestra Hilda foi paulatinamente deixando de dançar coreografias como “*araúna*”, a única dançada em fileira por este grupo exigindo número certo de pares (ANEXO 1,p.105) “*três cocos*” que também exige número certo de pares quando os casais se entrelaçam para dançar o “*gogó do pinto*”⁹ (ANEXO 1,p. 106)

A coreografia é bastante livre, no sentido da organização espacial do grupo cuja regra básica é o movimento giratório da roda em sentido anti-horário com um dançarino atrás do outro, sem necessariamente estarem intercalados um homem e uma mulher (ANEXO 1,p.106).

Eventualmente, um ou mais cavalheiros adiantam-se na roda, cada um posicionando-se ao lado de uma dama e, sapateando, contorna-a. Esta, acompanhando o sentido giratório do deslocamento realizado pelo cavalheiro, em direção oposta, encontra-se com ele, marcando acentuadamente com a umbigada (não efetiva), o final de cada frase rítmica do sapateado. Quanto a este último, é característico a este grupo a marcação rítmica precisa do conjunto de dançarinos. Em função disto, o sapateado foi reduzido a um só tipo: o “*trupé arrebatado*”, por ser este um tipo de trupé que, tanto os integrantes mais antigos quanto os novatos dominam.

Os instrumentos musicais utilizados, são tocados por mestra Hilda a quem é atribuída a exclusividade de balançar o ganzá - função que por tradição cabe ao cantador líder de um grupo de Coco - e pelo pandeirista, cargo ocupado anteriormente pelo sêo César e que ainda encontra-se sem um substituto definido.

⁹ - Movimentação característica da dança do Coco do Estado de Alagoas, onde os casais se entrelaçam pelos braços, deslocando-se em direções opostas: um para a esquerda e o outro para a direita, alternadamente. O nome é usado por analogia entre esta movimentação e o movimento de “vai e vem” do pescoço (gogó) dos pintos ou do corpo de um pênis.

A estrutura poética mais usual é o “*Coco de embolada*” verificando-se ainda um “*Coco solto*” (ANEXO 3).

A coreografia sofre uma pequena alteração com a mudança da estrutura poética. No “*Coco de embolada*” o trupé é realizado apenas no momento em que o cantor solista canta a embolada. No momento precedente, em que ele canta os versos em duas linhas e é respondido em coro pelos dançarinos, estes deslocam-se na roda fazendo apenas a marcação binária e sem intenção percussiva. Já no “*Coco solto*”, a marcação do tempo binário é realizada apenas na primeira vez em que o solista canta o verso e o coro responde. Em seguida o trupé é executado ininterruptamente quantas vezes mais estes versos forem repetidos.

6 - A ANÁLISE DA DANÇA DO COCO

6.1 - Utilização da teoria de Rudolf Laban na pesquisa

Rudolf Laban desenvolveu ampla pesquisa sobre o movimento. Seus estudos, iniciados no começo do nosso século, repercutem até hoje como uma importante contribuição ao desenvolvimento da arte da dança. Sua teoria reúne o estudo da “Eukinetics” (aspectos qualitativos do movimento) e da “Choreutics” (aspectos da forma do movimento e princípios de organização no espaço), e ainda a “Kinetographie” ou “Labanotation” (escrita de dança).¹

A aplicação da teoria de Rudolf Laban à prática corporal, é um procedimento que faz parte de minha atuação didática e artística, isto é, faz parte de minha formação como profissional na área de dança. O estudo que ora desenvolvo propõe-se a aprofundar primordialmente a prática da dança cênica, reconhecendo contudo que para avançar na competência prática é importante ampliar os horizontes teóricos.

A experiência acumulada com a aplicação dos princípios que Laban propõe ofereceu a possibilidade de lançarmos um “olhar” sobre a dança do Coco com muito mais acuidade, favorecendo as condições de incorporação do repertório de movimentos desta dança e contribuindo para a análise dos registros em vídeo.

A incorporação do repertório de movimentos da dança do Coco é fator preponderante para efetivar uma análise mais profícua dos

¹ - HODGSON, John Preston-DUNLOP, Valeric - 1990. LABAN, Rudolf - 1978. LABAN, Rudolf - 1966.

mesmos. O nosso objetivo é ter como ponto de partida a dança tal como efetivamente se dá, levando, inclusive, em consideração seu contexto histórico-social e não somente aspectos de sua estrutura coreográfica.

Usando os termos de Laban, nossa análise se iniciou com o *domínio* dos movimentos que constituem a dança do Coco, utilizando-se no processo criativo, apenas posteriormente, estes movimentos analisados. Foi a partir desta análise somada à poética que o contexto global desta dança inspirou que construímos uma coreografia esteticamente diferenciada.

A própria análise dos movimentos que compõem a coreografia do Coco indicou, em sua especificidade, para a necessária observação das relações existentes entre o movimento e outros componentes da dança, como por exemplo a peculiaridade de cada dançarino, e mais especialmente a música. Isto levantou a necessidade de ampliação do horizonte teórico e a complementação da estrutura conceitual. O aprofundamento na teoria de Rudolf Laban possibilitou-nos ainda entrar em contato com a coreologia². Os estudos coreológicos vêm sendo desenvolvidos por pesquisadores seguidores de Laban, como Valerie Preston-Dunlop e Janet Adshaed, dentre outros.

Segundo Marques (1992), coreologia para Preston-Dunlop (1989) significa “estudo da dança” ou “ciência da dança”. É sabido que a coreologia vem se afirmando enquanto disciplina que oferece um instrumental para a apreciação, interpretação, avaliação e julgamento de dança.

A coreologia considera como componentes intrínsecos à dança não apenas o movimento em seus aspectos qualitativos, e princípios de organização no espaço, conforme preconizado por Laban; mas

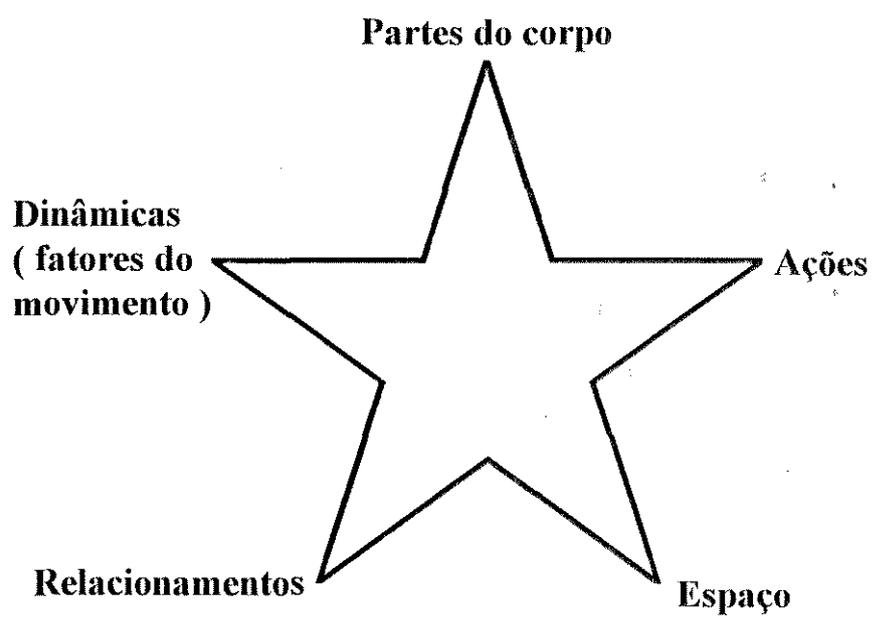
² PRESTON-DUNLOP, Valerie - 1981, 1989. MARQUES, I.A. - 1992. ADSHAED, J. - 1988

também o dançarino (em suas características individuais de sexo, idade, etc.), o espaço geral em que a dança se realiza (incluindo cenários e figurinos) e o som ou elementos aurais (música, ruídos ou qualquer tipo de sonoridade utilizada). A partir das relações e interrelações entre estes componentes criam-se as formas e significados da dança.

Considerando o movimento como o primeiro elemento estrutural da dança, Preston-Dunlop (1981) sugere em sua sistemática referencial da “estrela”, conforme apresentamos a seguir (p.57), onde encontram-se esquematizados todos os aspectos a serem relevados na análise do movimento.

Diante da amplitude dos aspectos que podem ser observados numa análise coreológica, iremos nos ater àqueles que interessam de modo direto ao processo criativo. A partir daí serão eleitos os parâmetros para a análise.

Assim, procuraremos demonstrar a contribuição da teoria de Laban, e por conseguinte da coreologia, sob dois aspectos: na análise efetuada sobre a dança do Coco tal como é, e da utilização desta análise no processo criativo propriamente dito. De modo que descreveremos os procedimentos de análise e apresentaremos os elementos constitutivos da dança do Coco que foram retirados como foco de investigação poética/estética.



6.2 - A análise desenvolvida

“...análise, em seu sentido essencial, significa decompor um texto, fragmentá-lo em seus elementos fundamentais, isto é, separar claramente os diversos componentes, recortá-los, a fim de utilizar somente o que é compatível com a síntese que se busca.” (Queiroz, 1991: 5).

Tomamos a Dança do Coco como o *texto* a ser analisado. Consideramos o movimento como um de seus componentes fundamentais e destacamos inicialmente este componente para a análise, efetuando um “recorte” sobre o repertório de movimentos da dança do Coco. Este “recorte” é feito em função dos interesses do processo criativo, cuja síntese constitui-se no resultado deste processo - a coreografia criada. Assim sendo, escolhemos três movimentos para a análise: o sapateado ou trupé, o gogó do pinto e a umbigada.

A escolha do sapateado para iniciarmos a análise deve-se ao fato de considerarmos que a conjunção das intenções percussiva e coreográfica deste passo lhe atribui função primordial na estruturação da dança do Coco, definindo a configuração que é característica desta. Além disso, o próprio grupo pesquisado aponta o trupé como característica principal do Coco alagoano. Característica esta que seus integrantes fazem questão de preservar.

Em função da intenção percussiva do sapateado, a análise desenvolvida sobre este passo gerou a necessidade do estudo musical, como explicitaremos detalhadamente mais adiante. Já neste momento despertamos para a observação de que a análise de dança (e no nosso caso da dança do Coco), requer a consideração de outros

componentes além do movimento, bem como os relacionamentos existentes entre estes componentes.

A observação das relações entre som e movimento desenvolvidas no estudo musical que subsidiou a análise do sapateado, levou a consideração de um outro componente da dança, o dançarino; sob o qual lançamos um olhar tanto do ponto de vista dos relacionamentos, existentes entre os integrantes do grupo na execução do sapateado com vistas a construção da estrutura musical e coreográfica, quanto sobre a especificidade de cada sexo na execução de um mesmo passo.

O estudo musical desenvolvido concomitantemente com a análise dos aspectos qualitativos do movimento indicou diferenças consideráveis entre o sapateado executado pelos homens e o executado pelas mulheres. Este estudo veio a convalidar as informações obtidas em campo.

Este aspecto da relação entre os sexos na execução de um mesmo passo nos impeliu a inferir analogias entre os papéis atribuídos ao homem e à mulher na dança e no grupo social em que se inserem.

Neste sentido, ao estabelecermos esta analogia, que tomamos como fonte de inspiração poética ao processo criativo elegemos o gogó do pinto para ser analisado, procurando enfocar os aspectos dos relacionamentos entre o par dançante.

Com relação à umbigada, a pesquisa bibliográfica nos indicou que esta movimentação caracteriza a dança do Coco, e, por meio dela pudemos detectar, através da pesquisa de campo, aspectos do processo de transformação da dança do Coco no decorrer do tempo. Além da relevante significância da umbigada dentro da dança do Coco, resolvemos

explorá-la por ser um movimento que, assim como o gogó do pinto, é realizado entre um homem e uma mulher. Por meio da umbigada se estabelece um tipo de relacionamento específico entre o casal de dançarinos.

6.2.1.- Estudo da estrutura musical da dança do Coco e análise do sapateado.

Este estudo parte do resgate da vivência participativa em campo e se utiliza tanto das gravações em áudio quanto da edição em vídeo, esta última subsidiando de maneira mais profícua a observação das relações entre o instrumento musical, o canto e o movimento, evidenciando assim a importância dos padrões coreográficos para a leitura musical, principalmente para a localização dos acentos do movimento que delineiam a pontuação rítmica.

Para uma melhor apreensão dos padrões musicais do Coco, este estudo contou com a orientação do étno-musicólogo Paulo Dias. Sua orientação baseou-se fundamentalmente em três aspectos: 1º) no direcionamento do trabalho por uma didática que estivesse de acordo com a especificidade da pesquisa, e com a minha realidade de dançarina-pesquisadora sem formação musical; 2º) na visita a campo onde teve a oportunidade de observar a dança do Coco, experienciá-la corporalmente e realizar gravações em áudio com equipamento profissional (gravador nagra); 3º) na realização de aulas de teoria musical, tendo sempre como ponto de partida a experiência corporal para a assimilação de conceitos musicais, especialmente o uso de pés e mãos, sendo utilizados também os instrumentos musicais característicos ao Coco: pandeiro e ganzá.

Esta etapa do trabalho decorreu da seguinte forma:

A premissa fundamental para o desenvolvimento deste estudo foi a pulsção básica ou pulso básico, definida por Paulo Dias como um fenômeno que se repete uniformemente e que encontramos na natureza; por exemplo: a batida do nosso coração.

Especialmente no estudo de músicas folclóricas brasileiras a percepção do pulso básico é fundamental para a compreensão da sua estrutura, seja simplesmente através de articulação sonora, seja através de acentuação regular das articulações sonoras.

Em seguida partiu-se para o arranjo de pulsos em grupos de dois, três, etc., gerando o conceito de batida (*beat*). O arranjo destas batidas levou ao entendimento do que venha a ser métrica em música. O sentido da métrica em música, por sua vez esteve relativizado quanto aos conceitos de linearidade e circularidade, quer dizer, o sistema de notação musical erudita, que se baseia numa compreensão linear, colocado em paralelo com a compreensão circular do fenômeno rítmico como repetição periódica. A noção de frase portanto é trazida através de um recorte deste ciclo em um padrão rítmico básico. Este padrão rítmico básico que sempre se repete, pode então ser colocado dentro da idéia de linearidade, ou seja, o padrão rítmico básico do ciclo é a frase.

Trabalhou-se vários tipos de frases com variadas pulsções, utilizando-se outros tipos de músicas que não o *Coco*, como forma de exemplificar esta idéia.

Para o estudo da notação musical utilizou-se inicialmente sinais X - para articulação sonora e • - para ausência de articulação sonora, como na notação usada em etno-musicologia. Segundo Paulo Dias este procedimento "visa a obtenção de uma compreensão mais imediata da distribuição do som e do silêncio sobre o contínuo da pulsção. O que nós entendemos por ritmo".

Num segundo momento, foi introduzida a notação tradicional, mas sempre sobre o viés da pulsação básica. Neste sentido utilizamos os instrumentos musicais - ganzá e pandeiro - da seguinte forma : o ganzá foi usado inicialmente para a compreensão do conceito de pulsação básica e unidade mínima. O pandeiro foi introduzido para a percepção do timbre como resultante do modo como se apóia o instrumento para tocá-lo, das regiões do pandeiro exploradas, do grau de força imprimida no toque. Em seguida partiu-se para a reprodução do ritmo registrado em campo, das quais fizemos anotações em partitura.

O último momento do trabalho, concentrou-se na utilização dos instrumentos musicais - pandeiro e ganzá - e nas relações existentes entre os padrões rítmicos do canto, do sapateado e dos instrumentos. Essas observações se deram em relação ao tamanho das frases (padrão rítmico básico) instrumentais, por exemplo:

- Uma frase do canto pode corresponder a duas frases instrumentais.
- Uma frase do canto pode corresponder a duas frases do trupé e quatro frases instrumentais, etc.
- A "concordância" ou "discordância" entre as frases, por exemplo: o trupé fazendo uma frase e o canto fazendo outra ritmicamente diferentes.

Para a análise do sapateado elegemos os seguintes parâmetros: partes do corpo, fatores do movimento, dinâmicas, planos espaciais e projeção espacial.

Tomando por base as subdivisões da estrutura corporal propostas por Laban (esquema 01, p.63) para a análise do movimento, iremos num primeiro momento focar a parte inferior do corpo (considerando os joelhos, tornozelos e pés) para analisarmos o trupé.

Esquema 01

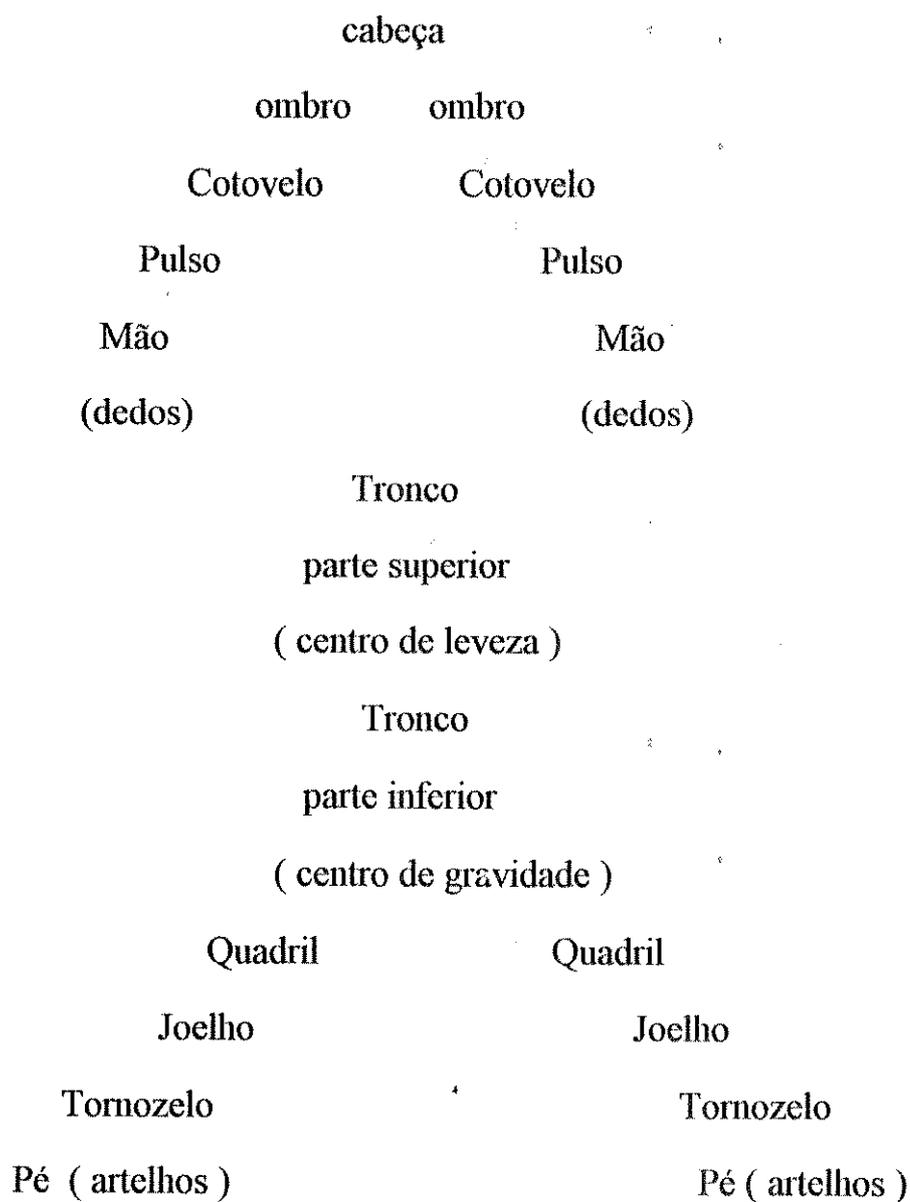
O corpo - "Subdivisões Básicas Necessárias à Observação de Ações Corporais" (Laban, 1978: 57).

Articulações do
do

lado esquerdo

Articulações

lado direito



Tomaremos ainda os fatores do movimento apontados por Laban (1978): peso, tempo, espaço e fluência, para definirmos a dinâmica do movimento de sapatear. Laban atribui a cada um destes fatores dois pólos qualitativamente opostos:

Peso - forte ou pesado / fraco ou leve

Tempo - lento / rápido ou súbito

Espaço - direto (foco objetivo) / flexível ou indireto (multifocado)

Fluência - controlada ou libertada

A combinação entre as qualidades isoladas de cada um destes fatores leva à construção de uma *dinâmica* de movimento.

Considerando que cada um deles possui gradações entre suas qualidades opostas, são inúmeras as nuances derivadas das possibilidades combinatórias entre eles e portanto também inúmeras as variantes dinâmicas do movimento. Laban propõe, no entanto, oito dinâmicas básicas, geradas pela combinação entre os pólos opostos de cada fator, a partir das quais seriam derivadas todas as nuances provenientes destas possibilidades combinatórias. Descreveremos a seguir estas oito dinâmicas e as respectivas combinações dos fatores do movimento que as constituem.²

² - Os dados constantes nesta tabela foram retirados do livro Dominio do movimento de Rudolf Laban (ver bibliografia).

dinâmica	fatores do movimento			
	peso	tempo	espaço	fluência
bater	forte	rápido	direto	libertada
chicotear	pesado	rápido	flexível	libertada
pressionar	forte	lento	direto	controlada
torcer	forte	lento	flexível	controlada
flutuar	leve	lento	flexível	controlada
deslizar	leve	lento	direto	controlada
sacudir	fraco	rápido	flexível	libertada
pontuar	fraco	rápido	direto	libertada

Distinguindo as qualidades dos fatores do movimento que compõem o trupé, teremos: *peso - forte, tempo - rápido (ou súbito), espaço - direto (foco objetivo) e fluência libertada*. Logo, podemos concluir que a combinação destes fatores constitui uma *dinâmica forte, rápida, direta e de fluência libertada*, e portanto, equivalente ao movimento de bater.

É importante especificar que a batida do sapateado executado pelos homens é acentuada pela qualidade da força/peso imprimida ao movimento, mais *forte* que o das mulheres. Também a relação com a urgência do movimento se diferencia entre os sexos em função do maior nível de complexidade rítmica do trupé realizado pelos homens.

Na observação do tronco (parte superior- centro de leveza), cabeça, ombros, cotovelos, pulsos e mãos (esquema 01,p.63), durante a execução do sapateado, podemos verificar diferenças

consideráveis entre o movimento dos homens e das mulheres em relação ao uso dos *planos espaciais*.

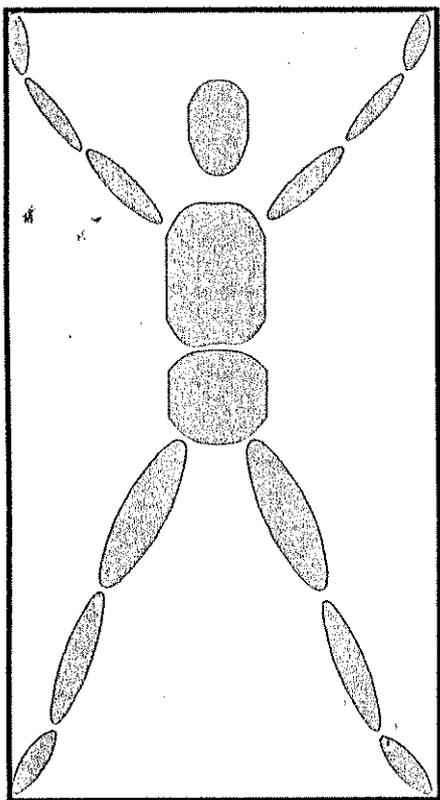
Para Laban (1966), a kinesfera ou esfera de movimento, pode ser ocupada em três planos principais: *plano porta*, *plano mesa* e *plano roda* (fig.01, p.67). Em cada um destes planos uma dimensão espacial é enfatizada. Assim o *plano porta* enfatiza a dimensão da altura (em cima- abaixo), o *plano mesa* a dimensão da largura (lado-lado) e o *plano roda* a profundidade (frente - atrás).

Na movimentação das mulheres o tronco ocupa mais de um plano espacial. Podemos observar a combinação do uso das direções frente-trás e lado-lado gerando uma qualidade mais *flexível* de ocupação do espaço. Nos homens, ao contrário, o movimento do tronco é restrito, apresenta-se quase que apenas como uma reverberação do sapateado.

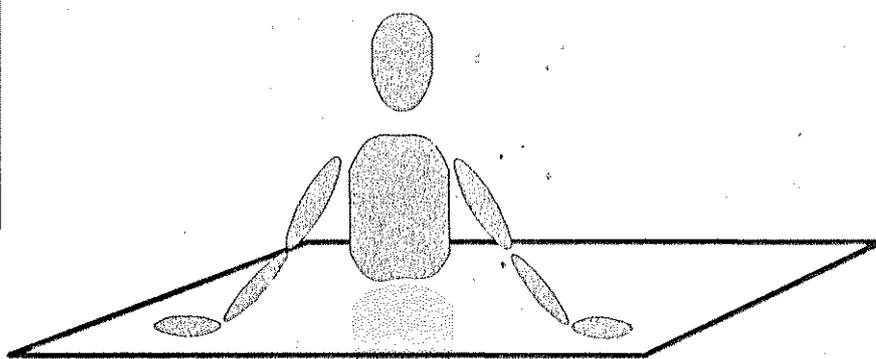
São relevantes as especificidades para cada sexo com relação à conexão entre a parte inferior do corpo que sapateia e a parte superior. O que acontece com esta última está dependente do uso que se faz do quadril, na passagem deste impulso que vem das pernas e pés e repercute no resto do corpo.

Na movimentação dos homens, o uso do quadril tem ênfase no sentido frente - atrás, o movimento do tronco por consequência é restrito. Nas mulheres, há uma forte “eloquência” do quadril que movimenta-se tanto no sentido frente - atrás, como também em movimentos laterais e em rotações, explorando-se mais de uma direção espacial. Por consequência deste uso que se faz do quadril, o impulso que vem do sapateado é totalmente transformado. Podemos perceber assim, que na parte superior do corpo se constrói uma dinâmica claramente diferenciada daquela

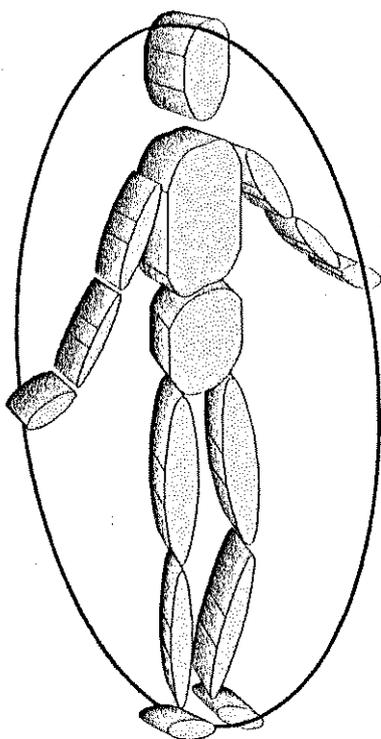
fig. 01 - Planos principais de ocupação do espaço pessoal.



plano
porta



plano
mesa



plano
roda

observada na parte inferior. Vemos então a conjunção entre o *bater*, característico do sapateado, com a *sinuosidade* desenhada no espaço envolvendo todo o tronco, braços e cabeça, de qualidade *suave* e relativamente *lenta* em relação ao sapateado.

A atenção suscitada pelo estudo musical, para a concomitância de intenção coreográfica e musical presente no trupé nos levou a considerações quanto à organização postural do corpo frente a esses dois níveis de intenções.

Analisando comparativamente grupos diferenciados de dançarinos de Coco quanto ao grau de interação entre estes dois níveis de intenção do trupé - coreográfica e percussiva - pudemos evidenciar o quanto para o grupo da mestra Hilda a intenção musical prevalece. Observamos neste grupo uma postura sedimentada do corpo; joelhos semi-flexionados, o peso do quadril cedendo para baixo e a cabeça levemente reclinada direcionada para baixo.

Poderíamos inferir com bases na observação e na experimentação do movimento junto ao grupo, que este reclinamento da cabeça indica atenção voltada para o ritmo em oposição à projeção do movimento para fora.

Para Marques (1992) a projeção espacial sugere a continuidade do movimento que pode ser expressa através do olhar ou das extremidades do corpo. Inferimos então, de modo análogo, que no caso do trupé, a projeção se daria pela propagação do som produzido por este movimento, uma vez que o olhar não possui uma orientação espacial definida e a cabeça, uma das extremidades do corpo, apresenta uma posição que sugere introspecção em oposição à projeção para fora.

As mulheres, apesar de apresentarem o reclinamento da cabeça com igual atenção para o ritmo, não apresentam o mesmo grau de

flexão dos joelhos que os homens, uma vez que o seu compromisso com a intenção percussiva do trupé não é igual a dos homens, "mulé tem a pisada fraca". É importante salientar que o atributo de pisar fraco que é colocado para as mulheres nem sempre corresponde a realidade, pois algumas delas "*pisa mais do que muito home*".

Este aspecto observado na análise comparativa entre os sexos na execução do trupé, nos levou a estabelecer analogias entre o papel atribuído ao homem e a mulher na dança e no grupo social em que se inserem. Então teríamos que, aos homens cabe pisar forte e assim ter função preponderante na produção musical, enquanto que às mulheres cabe pisar fraco, o suficiente para acompanhar o ritmo marcado pelos homens "dançando conforme a música". Analogamente, também no meio familiar, ao menos ao nível das convenções sociais, é atribuído ao homem o papel de líder e a mulher daquela que o acompanha fielmente.

Ora, ao que pudemos observar na convivência com o grupo pesquisado, esta relação de poder não passa de uma convenção, aceita pela mulher sem nenhum problema porque de fato é ela quem mantém "a rédia curta". Não é coincidência que a líder do grupo é uma mulher.

Esta interpretação foi de grande utilidade para o processo de criação, onde exploramos as várias faces desta mulher (refiro-me as mulheres com quem convivi em campo).

6.2.2. - Análise do gogó do pinto

Parâmetros eleitos para análise: relacionamentos, fator peso/força.

Na análise do gogó do pinto enfatizamos o aspecto das relações entre o par de dançarinos. Um dos níveis de relacionamento se faz através do contato dos antebraços que se entrelaçam. A partir deste contato é dado o direcionamento do deslocamento do casal pelo espaço. Em um outro nível, os dançarinos se relacionam através da combinação rítmica entre as batidas executadas por cada um. Não há relação entre eles por meio do olhar, nem tão pouco com o público. Há uma certa neutralidade no olhar, de direção indefinida no espaço.

Quanto ao entrelaçamento dos braços (ANEXO 1, p.106) pudemos sentir, experimentando o movimento junto aos integrantes do grupo pesquisado, tanto com os homens quanto com as mulheres, que o grau de intensidade da força imprimida no apoio das mãos sobre os braços do parceiro tem uma intensidade muito maior no caso dos homens ao passo que para as mulheres o apoio é mais suave. Poderíamos dizer que o homem segura com mais firmeza ao ponto de poder puxar a mulher para um lado e para o outro se assim quiser, enquanto que a mulher segura o braço do parceiro como um apoio apenas.

Consideramos que existe uma relação correspondente entre o sapateado mais firme dos homens que acentua a direção cima-baixo e a tendência destes em realizarem deslocamentos no espaço de menor amplitude que as mulheres. Estas últimas, por executarem um sapateado menos firme que o dos homens, e, com menor ênfase na direção cima baixo, estão mais susceptíveis a locomoverem-se no espaço, sendo portanto mais facilmente conduzidas pelos homens nos deslocamentos que se realizam ora para a direita, ora para a esquerda do cavalheiro.

6.2.3. - Análise da umbigada

Parâmetros eleitos para análise: partes do corpo, planos espaciais, projeção espacial, fatores do movimento e relacionamento.

Na umbigada realizada pelo grupo pesquisado não há contato de fato entre os corpos dos dançarinos (homem e mulher). O movimento caracteriza-se pela acentuação que é dada com o quadril, marcando o tempo final do compasso determinado pelo sapateado.

Observamos que o movimento do quadril é restrito ao plano da roda (direção frente - atrás) e se projeta em direção ao quadril do parceiro que está à frente.

Como visto em Marques (1992), a projeção do movimento diz respeito à indicação da direção espacial que sugere a continuidade do movimento. Embora segundo esta conceituação coreológica a projeção do movimento seja indicada através das extremidades do corpo (ver pag. 68), usamos aqui esta referência de modo análogo, lançando mão do termo projetar para nos referirmos a relação entre os casais de dançarinos do grupo “Pagode Comigo Ninguém Pode” quando realizam a umbigada. Neste caso, o casal se encontra frente à frente para executar a umbigada e projeta o quadril um em direção ao outro sem encostar.

Conforme levantado na pesquisa bibliográfica (ver cap.4 p.38,39.), a umbigada efetiva era utilizada na dança do Coco até que esta dança adentrasse os salões da alta sociedade e assimilasse os padrões morais vigentes na época quando a umbigada passou apenas a ser “indicada”, ou seja, foi substituída por apenas uma menção à este movimento.

Em nossa análise iremos considerar que a umbigada realizada pelo grupo pesquisado, por não ser “efetiva”, implica em uma intenção de movimento que não se completa. Com isto queremos dizer que a relação entre os dançarinos, que poderia ser de encostar subitamente um ventre contra outro, é substituída pela aproximação apenas; onde a ênfase no quadril limita-se à indicação da direção do movimento e à marcação do tempo final do com- passo delimitado pela frase rítmica do sapateado.

No processo de experimentação criativa procuramos explorar o relacionamento entre o casal através da efetivação da umbigada onde se estabelece o contato entre os corpos dos parceiros por meio da região pélvica.

Optamos portanto, por trabalhar em oposição à umbigada observada no grupo pesquisado uma vez que pretendíamos criar através deste movimento uma situação de conflito entre o casal, o que encontrou melhor solução na umbigada efetiva. Nesta, o contato que acontece entre os corpos se dá através de um movimento *súbito, forte e direto*, caracterizando-se pela batida de um ventre contra outro.

Por meio da acentuação da batida forte e súbita que caracteriza a umbigada efetiva, estabeleceremos uma situação de enfrentamento entre o casal em que ocorre portanto, uma relação entre homem e mulher diferente daquela observada no gogó do pinto. Enquanto neste último caso há uma tendência na relação de atividade para o homem e passividade para a mulher, na umbigada efetiva a mulher tem uma postura ativa. Realiza de forma impetuosa a batida que caracteriza a umbigada, através da qual ela enfrenta o conflito com o homem.

7 - O PROCESSO CRIATIVO

Os estudos desenvolvidos a partir do material levantado nas várias etapas deste trabalho, que envolveu pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo, análise da dança do Coco e estudo musical, forneceram a base necessária para darmos início às primeiras experimentações do processo criativo.

O processo criativo foi composto de quatro fases. Na primeira delas foram levantados três núcleos de estudo coreográfico os quais denominamos: “o cantador”, onde buscamos a concomitância das ações de tocar, cantar e movimentar-se; “mulé macho”, em que exploramos o trupé, e “o casal”, cujo ponto de partida foi o gogó do pinto e onde exploramos também a umbigada. O levantamento de cada um destes núcleos se deu a partir das fontes de inspiração poética escolhidas, sendo elas provenientes do universo simbólico do Coco e de seus elementos estruturais constitutivos (movimento, música, figurino e os próprios dançarinos). Nesta primeira fase, os três núcleos levantados apontaram questões e problemáticas conforme explicitaremos a seguir, cujas respostas e soluções buscamos encontrar nas duas fases seguintes. Estas se constituíram na instrumentalização (segunda fase) e no desenvolvimento e composição (terceira fase). A quarta fase correspondeu à integração dos três núcleos para a construção de uma unidade coreográfica final.

7.1 - Primeira fase - levantamento dos núcleos de estudo coreográficos

7.1.1- Primeiro núcleo de estudo coreográfico

Este primeiro núcleo surgiu a partir do estudo musical desenvolvido. Inicialmente instigou-nos a idéia de experienciar todas as formas de expressão inerentes ao Coco. Assim, além de dominar os movimentos que compõem sua coreografia procuramos também aprender a tocar o pandeiro, bem como cantar. A partir da experiência com estas formas de expressão - tocar e cantar - nos veio a motivação de adquirir a habilidade de realizá-las simultaneamente, como fazem os cantadores de Coco. Como se nos impuséssemos a cada momento um novo desafio, passamos então ao exercício da conquista da habilidade de cantar tocar e movimentar-se ao mesmo tempo. Este exercício foi paulatinamente apontando para a possibilidade de desenvolvimento de um núcleo de estudo coreográfico inspirado nos cantadores de Coco levando à necessidade de um maior aprofundamento técnico para o domínio do pandeiro.

7.1.2 - Segundo núcleo de estudo coreográfico

Das observações desenvolvidas durante o estudo musical e a análise da dança do Coco, interessou-nos explorar no processo de criação a concomitância das intenções percussiva e coreográfica do trupé.

Começamos então pelo estudo dos diversos tipos de trupé. Os resultados da análise e o estudo musical foram de fundamental importância para o domínio deste movimento nas variações encontradas,

assim como permitiu a criação de novas frases rítmicas a partir da base binária que identifica o ritmo do Coco. A exploração rítmica do movimento, no entanto, concentrou-se nos membros inferiores e, assim como na movimentação realizada pelos dançarinos de Coco do grupo observado, conforme detectado na análise desenvolvida, não havia uma ação dinâmica definida na parte superior do corpo, o que comprometia a projeção do movimento. Tal projeção foi considerada fundamental para a dança cênica que intentamos construir, através da qual pretendemos estabelecer uma relação de comunicação com o espectador cuja premissa principal que a diferencia da comunicação que se dá na dança do Coco é a separação intencional e não circunstancial, entre palco e platéia.

Desta feita, para o desenvolvimento deste segundo núcleo coreográfico foi necessário buscarmos uma resolução para encontrarmos este envolvimento da parte superior do corpo de modo integrado com a execução do trupé.

7.1.3 - Terceiro núcleo de estudo coreográfico

A idéia de explorar o gogó do pinto surgiu a partir das observações feitas em vídeo durante o processo de análise da dança do Coco.

Logo de início nos chamou a atenção o direcionamento do olhar dos dançarinos durante a execução desta movimentação. Tanto entre o par dançante quanto entre os dançarinos e o público não se estabelecia relação por meio do olhar, que parecia vagar no espaço sugerindo introspecção ou neutralidade.

A idéia de neutralidade inspirou-nos a experimentar dançar o gogó do pinto com uma máscara neutra, inicialmente apenas com o intuito de observar o efeito plástico da máscara na variação da frente, ou seja, o movimento realizado sempre no mesmo lugar girando sobre um mesmo ponto de modo que à cada rotação de 180 graus um dos dançarinos mostrava a máscara ao público.

Um segundo ponto observado no vídeo foi a relação de condutor e conduzido, isto é, observamos que através do apoio dos braços, característico do gogó do pinto, o homem conduzia a mulher nos deslocamentos. Esta atitude de passividade por parte da mulher (que parecia condizer com o atributo de pisar fraco na execução do sapateado como lhe é atribuído na dança do Coco), parecia-nos contraditória com o papel social exercido pelas mulheres que conhecemos em campo, muitas delas como a própria mestra Hilda, líderes dos grupos de Coco e pessoas extremamente atuantes em suas comunidades e no meio familiar.

A partir desta observação, passamos a atribuir um outro sentido a neutralidade observada no olhar dos dançarinos. Para nós a neutralidade do olhar significava indiferença a realidade, ou seja, a aceitação da mulher e do homem da submissão feminina, ainda que ambos estivessem conscientes que esta submissão não passa de uma convenção. A neutralidade diante desta situação torna-se portanto confortável para ambos. Interpretamos, ou seja, optamos pela leitura de que a passividade atribuída à mulher na dança não passava de uma mascaramento do papel social extremamente ativo por ela exercido. Através desta leitura é que optamos então por explorar a própria qualidade do movimento - na relação ativo/passivo - para o desenvolvimento do terceiro núcleo coreográfico, utilizando o apoio dos braços e o uso da força/peso imprimida nos impulsos geradores das locomoções pelo espaço.

Optamos por não utilizar a máscara e trabalhar através do olhar a neutralidade da mulher diante da posição passiva a ela colocada, bem como as situações de conflito quando esta neutralidade é descartada. Além disto, partimos também para a pesquisa da relação entre o casal por meio da umbigada e do sapateado. Neste caso fez-se necessário um maior aprofundamento no estudo do repertório dos tipos de trupé e de sua execução em parceria com outra pessoa para a construção de um diálogo rítmico.

As primeiras experimentações para o levantamento deste terceiro núcleo coreográfico foram realizadas com o grupo de alunos que integraram a pesquisa didática “Utilização das Danças Populares Brasileiras no Processo Didático e Criativo em Dança” que executamos em conjunto com a bailarina Elizabeth Menezes. Só posteriormente definimos o bailarino que iria participar da fase de desenvolvimento deste terceiro núcleo.

7.2 - Segunda fase - instrumentalização

Os três núcleos levantados apontaram para a necessidade de desenvolvermos estudos de aperfeiçoamento técnico corporal, vocal e de habilidade com o instrumento musical - pandeiro - que possibilitassem o aprofundamento na exploração do material emergido e nas idéias apontadas durante a primeira fase de experimentação. Verificamos aqui, que apesar da idéia inicial de desenvolvimento desta pesquisa já haver indicado a necessidade de ampliação do universo de conhecimentos técnicos adquiridos no nosso processo de formação como dançarina, só a experiência da prática criativa propriamente dita pôde delimitar com maior

especificidade qual o instrumental técnico que poderia dar vazão às necessidades expressivas do “espírito criativo”.

Desta feita, a segunda fase do processo criativo constou da busca de aperfeiçoamento técnico para o qual procuramos a orientação de profissionais como a percussionista Valquíria Rosa, com quem aprimoramos a técnica no pandeiro e com Antônio Carlos Nóbrega com quem aperfeiçoamos a técnica corporal e vocal enfocando a articulação entre voz e corpo para o desenvolvimento do núcleo “o cantador”.

7.3 - Terceira fase - desenvolvimento e composição

Na terceira fase retomamos o processo de experimentação iniciado na primeira fase, partindo para o aprofundamento e desenvolvimento de cada um dos três núcleos levantados, utilizando-se agora do instrumental adquirido na segunda fase.

7.3.1-Desenvolvimento do primeiro núcleo coreográfico -

“o cantador”

Tomando por base a experiência adquirida no estudo musical para o domínio do pandeiro aliado ao aprendizado das canções, partimos para a experimentação de possibilidades combinatórias entre o ato de tocar o instrumento musical e deslocar-se pelo espaço em diferentes direções e em andamentos variados. Experimentamos várias formas de contraposição entre a pulsação básica marcada no pandeiro e a pulsação básica marcada pelos passos ao nos deslocarmos. Ora andando lento e tocando rápido, ora ao contrário, ora marcando no pandeiro a mesma marcação do andar, as vezes progredindo do lento para o rápido no pandeiro

e, concomitantemente, regredindo do rápido para o lento no andar e vice-versa.

Estes exercícios promoveram um certo tipo de destreza e de independência entre as ações de tocar e se locomover. Conquistada esta habilidade, passamos a acrescentar o canto, e para tanto escolhemos uma das músicas coletadas em campo. Na medida em que fomos adquirindo uma liberdade de movimentos cada vez maior, foi possível então ir aos poucos acrescentando variações nas formas de deslocamento. Assim, do simples andar passamos a girar em torno do próprio eixo, tanto no nível alto como no médio, e realizar transferências de peso com oscilação das posições do tronco.

A complementariedade entre as ações de tocar, cantar e dançar passou a acontecer a partir desta ampliação do repertório de movimentos. Mantendo-se uma relação de correspondência entre o movimento corporal, o conteúdo poético que estava sendo cantado e o ritmo musical tocado no pandeiro, foi possível a construção de um contexto coreográfico .

A partir daí passamos para a definição do desenho espacial dos deslocamentos realizados, relacionando-os com a estrutura poético-musical escolhida, por exemplo: no momento final deste primeiro núcleo, realizamos vários giros continuamente, na medida em que cantamos o refrão do coco escolhido que diz: “o nosso deus corrige o mundo pelo seu domínio, seio que a terra gira com o seu grande poder”. Procuramos também, desta forma, estabelecer relação com o desenho coreográfico da dança do Coco realizada pelo grupo “Pagode Comigo Ninguém Pode” onde é característico o giro contínuo da roda em sentido anti-horário. Assim compomos este primeiro núcleo coreográfico.

7.3.2. -Desenvolvimento do segundo núcleo coreográfico - “mulé macho”

Para o desenvolvimento do segundo núcleo de estudo coreográfico buscamos a integração da parte superior do corpo durante a execução do sapateado de modo a conquistarmos a projeção espacial do movimento. Paralelamente a resolução desta questão apontada na primeira fase, procuramos avançar na elaboração rítmica e espacial da coreografia.

A análise do sapateado e o aprofundamento na prática corporal nos permitiu o domínio sobre o repertório escolhido (“trupé arrebatado”, “amassêra” e “cavalo manco”), dando-nos a possibilidade de decupar as partes de cada um dos tipos de trupé favorecendo a criação de novas combinações sobre a base binária essencial que identifica o ritmo do Coco. A partir dos parâmetros utilizados na análise do sapateado - ênfase em partes do corpo, fatores do movimento/dinâmica, planos espaciais projeção espacial - foi possível explorar coreograficamente a conjunção das intenções percussiva e coreográfica deste movimento.

Tomando a análise das qualidades específicas dos fatores do movimento que compõem o trupé (em relação à parte inferior do corpo), vemos que a urgência do movimento e a intensidade da força/peso a ele imprimida dão-lhe características de decisão e precisão, características estas que dão qualidade e intenção ao sapateado.

Como observado na análise do trupé realizado pelos homens, o movimento da parte superior do corpo apresenta-se como uma

reverberação do impulso gerado pelo movimento da parte inferior do corpo, reverberando também os acentos rítmicos deste movimento.

Para chegarmos a uma movimentação da parte superior do corpo que pudesse estar integrada ao sapateado, procuramos trabalhar em correspondência com a acentuação rítmica dada pelo sapateado, extrapolando entretanto o nível da reverberação e, em oposição à contenção observada na movimentação dos homens, procuramos explorar movimentos amplos utilizando várias direções do espaço. Tal como analisado na movimentação das mulheres ao executarem o trupé, procuramos explorar o uso da bacia impulsionando o movimento em várias direções, utilizando os três planos espaciais.

Para elaborarmos esta movimentação, somamos ao referencial fornecido pela análise do movimento, a inspiração encontrada na gestualidade de dona Josefa, uma das integrantes do grupo pesquisado, quando esta se encontra em situação de discussão com outras pessoas, na qual está defendendo um ponto de vista ou relatando uma situação importante ocorrida em sua vida, onde tenha sido necessário que ela tomasse atitudes corajosas para se auto defender. Fizemos ainda um paralelo com os cantadores de coco quando, em duplas, realizam seus desafios defendendo em versos, com grande veemência, suas idéias e pontos de vista diante das mais diversas situações da vida.

Todo o processo de criação coreográfica esteve guiado pela musicalidade do movimento, ou seja, o encadeamento das frases de movimento criadas foi organizado, sobretudo, pela coerência rítmica. A isto aliamos a definição do “desenho” no chão delimitado pelos deslocamentos que foi demarcado em função da intenção do movimento.

A organização rítmica da coreografia também foi auxiliada pelo uso de palmas que por vezes complementava a frase rítmica liberando os membros inferiores para a execução de outros movimentos que não o bater característico do sapateado.

As direções das trajetórias dos deslocamentos no espaço foram definidas em função da intenção de discussão que foi imprimida ao movimento a partir da qual estabelecemos um ou vários interlocutores imaginários para os quais estariam sendo direcionadas a “fala”/movimento da personagem.

Teríamos então chegado a uma possível solução para a questão da projeção do movimento (apontada na primeira fase de levantamento deste núcleo de estudo coreográfico) através do envolvimento da parte superior do corpo, da direção espacial e da definição da intenção do movimento.

7.3.3 -Desenvolvimento do terceiro núcleo coreográfico - “o casal”

Este núcleo coreográfico teve como característica peculiar a inclusão de um outro intérprete no trabalho criativo. Desta feita, a primeira etapa de desenvolvimento deste núcleo esteve relacionada à adaptação deste intérprete convidado, ao universo de inspiração poética com o qual iríamos trabalhar, de modo a levá-lo a apreender os significados dos movimentos, tanto da dança do Coco quanto da coreografia em desenvolvimento.

Segundo Preston-Duñlop (1979), para desenvolver seu potencial para o significado do movimento, o dançarino poderá guiar-se através da sensação, da observação, da imaginação, e ainda ouvindo e

respondendo aos apelos do coreógrafo. Para tanto, é necessário que cada canal da sua percepção - articular, muscular, cutâneo, auricular, visual e auditivo - esteja acionado.

Assim, inicialmente fizemos sessões de vídeo onde foram passadas as gravações feitas em campo com imagens de dançarinos de Coco em que chamamos a atenção para a observação do gogó do pinto, sobretudo para o contato dos braços e para o direcionamento do olhar. Além disto, foram passadas ao intérprete convidado, fitas de áudio com gravações de Cocos coletados em campo para que ele pudesse gradativamente ir se familiarizando com o ritmo. Em seguida passamos para o aprendizado do trupé, inclusive associado ao gogó do pinto. Após estes procedimentos iniciamos as sessões de improvisações.

A improvisação é um meio de exercitar a criatividade. Além do que, acreditamos que ela “...revela o desenvolvimento orgânico, o trajeto natural e intrínseco do movimento que jaz nas profundezas dos músculos ” (Murray, 1992: 140). Assim, optamos pela improvisação apostando que todo o estudo prático/teórico desenvolvido no decorrer desta pesquisa tenha servido para acionar os canais da percepção (articular, muscular, cutâneo, auricular, visual e auditivo - relembrando as colocações de Preston-Dunlop citadas anteriormente), tanto os meus quanto os do intérprete convidado, levando a uma determinada *compreensão* do movimento (“jaz nas profundezas dos músculos”), capaz de fornecer uma base sólida para a realização dos improvisos, permitindo a determinação de pontos de partida claros para a sua execução.

Deste modo, exploramos locomoções a dois pelo espaço, com enfoque na relação de condutor e conduzido. Esta condução se definiu pelo toque sutil de uma palma da mão contra a outra. A condução do direcionamento se alternava, ora o homem assumia o comando, ora a

mulher. Este trabalho, ao mesmo tempo em que introduziu a proposta de criação serviu também como um exercício de adaptação entre os parceiros.

Em um segundo momento definiu-se o comando do homem no direcionamento. A isto acrescentamos a mudança da região de apoio entre os corpos. Do toque das mãos passamos para o apoio dos punhos (cada uma das mãos apreendendo o punho do outro -). Este apoio permitiu a ampliação das possibilidades de movimentação, acentuando a intenção de atividade por parte do homem e passividade por parte da mulher, tal como analisado no gogó do pinto, ao mesmo tempo em que levou ao enriquecimento do repertório de movimentos a ser utilizado na etapa posterior de composição onde as frases de movimentos selecionadas seriam organizadas coreograficamente.

Foram realizadas várias sessões de improvisação sempre ambientadas por músicas variadas que proporcionavam um clima fecundo para a criação dos movimentos. Por meio da música definia-se uma pulsação básica que levava a sintonia rítmica entre o casal favorecendo a fluidez dos movimentos realizados a dois.

Ao término de cada sessão eram repetidos os movimentos que considerávamos significativos, como um modo de gravar, ou melhor, de incorporar o repertório criado para ser retrabalhado posteriormente. Além disto, todas as improvisações foram gravadas em vídeo o que facilitou bastante a seleção dos movimentos.

À medida em que íamos desenvolvendo as improvisações, tanto eram criados novos movimentos, quanto ia reaparecendo o repertório surgido em sessões anteriores. Estes iam se afirmando, ganhando intenção e intercalando-se em sequências de frases de movimentos.

A partir daí, passamos para a composição, na qual o material levantado nas improvisações foi disposto numa sequência definida espacialmente.

A composição deste núcleo coreográfico obedeceu a três critérios básicos:

- ao encadeamento das frases de movimento em que fosse obedecido um caminho orgânico de direção do movimento de modo a proporcionar um fluxo contínuo nas mudanças de posições dos corpos e nos deslocamentos e, por outro lado, a oscilação constante da alternância entre momentos de fluxo contínuo e quebras bruscas por meio de mudanças de direção dos deslocamentos ou pausas.

- a delimitação de um padrão de desenho espacial dos deslocamentos predominantemente em círculos, sempre no sentido anti-horário e realizados no centro do palco (de modo similar ao desenho coreográfico da dança do Coco).

- a definição de três momentos específicos da coreografia: o primeiro, considerado uma espécie de prólogo, onde apresentaríamos a problemática; no segundo, esta problemática seria evidenciada de maneira acentuada e no qual iniciariamos retomando a mesma movimentação apresentada no primeiro momento, acentuando o grau de força e aumentando a velocidade do movimento, porém mantendo basicamente as mesmas soluções espaciais; ainda neste segundo momento, evoluiríamos para a acentuação da problemática apresentada no prólogo, desta vez, não apenas alterando as qualidades de força e tempo do movimento, mas explorando um outro repertório; o terceiro e último momento, abordariamos a mesma questão da relação homem/mulher apresentada desde o início, agora sobre a ótica da relação com o tempo no sentido da “eternidade” desta questão que passa

de geração a geração (assim como passa a dança do Coco) e só muda sua forma de representação nas sociedades. O eterno conflito e ao mesmo tempo a solidadriedade entre homem e mulher, entretanto, continuam a existir e parecem fazer parte de um ciclo, “infinito enquanto dure” como é o amor que habita nossos corações.

A última etapa do desenvolvimento deste terceiro núcleo coreográfico correspondeu à escolha das músicas a serem utilizadas. Optamos pela escolha de duas músicas anteriormente utilizadas nas improvisações. A primeira delas Coco dub (Afrocibeidelia) de autoria de Chico Science e Nação Zumbi² foi utilizada no primeiro momento da coreografia e parte do segundo, e a outra música, um Coco cantado por Chico Antônio³ foi utilizada no último momento da coreografia. Entre as duas músicas tínhamos um momento sem acompanhamento musical, onde o casal de dançarinos explora o diálogo rítmico através do sapateado.

Ao escolhermos estas duas músicas, a primeira uma versão musical contemporânea do Coco, onde há uma fusão do ritmo básico do Coco com rock, em que são utilizados instrumentos eletrônicos, e a segunda um Coco antigo, cantado por um velho representante da tradição da cantoria popular nordestina, procuramos estabelecer relações entre a visão da velha questão da relação homem/mulher que perdura através dos tempos sobre novas roupagens e, ao mesmo tempo, fazer uma alusão sobre a questão da tradição e da renovação desta tradição através do processo dinâmico da criação artística.

² - Chico Science e Nação Zumbi é uma banda pernambucana que integra o movimento mangue beat. Este movimento lançado na cidade de Recife, capital do estado de Pernambuco, tem congregado em torno de si a aparição no cenário musical de vários grupos que realizam uma espécie de leitura particular das tradições musicais populares locais com a estética contemporânea do rock numa fusão bastante original e com grande aceitação de crítica e público.

³ - Chico Antônio era um cantador de Coco do Rio Grande do Norte muito pesquisado e admirado por Mário de Andrade. O selo tacape realizou uma gravação em vinil com Chico Antônio (da qual não foi possível localizarmos qualquer referência em termos de data e local) de onde retiramos a música para utilizarmos em nossa coreografia.

A relação com a música, assim como ocorreu em todo o processo de improvisação, se deu apenas sob o caráter de ambientação, salvo alguns momentos em que os movimentos foram colocados intencionalmente dentro da métrica musical. Por caráter de ambientação entendemos a relação entre dança e música em que o ritmo do movimento não corresponde necessariamente ao ritmo musical. A música aparece como um componente que constrói, conjuntamente com o movimento, o contexto cênico, cuja relação entre ambos (música e movimento) é complementar, porém não necessariamente correspondente ritmicamente.

7.4 - Quarta fase - construção coreográfica final

A análise desenvolvida sobre a dança do Coco contribuiu para a consciência das possibilidades criativas a partir do nosso objeto de estudo uma vez que proporcionou a manipulação dos elementos coreológicos que nada mais são que o material ou meio da dança (movimento, som, dançarino, espaço geral). A ação de coreografar está relacionada com o impacto da idéia no meio, em que se processa a experimentação, manipulação e organização do material de dança de modo criativo.

Na composição de cada um dos três núcleos, os elementos estruturais do movimento (corpo, espaço, dinâmicas, ações e relacionamentos (ver p.57) foram utilizados, enfatizados e organizados de maneiras diferentes. Sobre outro ângulo ainda, devemos considerar a relação do movimento com os outros componentes da dança (som, espaço geral, dançarino).

Assim, podemos dizer que no primeiro núcleo foi enfatizado a relação do som com o movimento no sentido da concomitância de ações (cantar, tocar, movimentar-se) e da correspondência entre o conteúdo da poesia cantada e o movimento.

No segundo núcleo também foi enfatizada a relação do som com o movimento através do sapateado onde, a ação de bater, a qualidade dinâmica desta ação e sua relação com a sonoridade produzida, assim como sua colocação no espaço, construíram a intenção do movimento.

No terceiro núcleo foi valorizado o aspecto do relacionamento entre o casal de dançarinos, a dinâmica das ações executadas entre os corpos, sobretudo pela ênfase na força e no ritmo do movimento, e ainda o desenho espacial dos deslocamentos.

Embora tenhamos desenvolvido cada um dos três núcleos de estudo coreográfico em separado, ao nos aproximarmos da fase final da elaboração de cada um, sentimos a necessidade de criar um encadeamento entre os três. Esta necessidade surgiu desde o momento em que passamos a identificar um elo de ligação entre eles. Este elo foi encontrado a partir do personagem feminino que em cada um dos núcleos demonstra facetas diferenciadas no seu “modo de existir no mundo”, tal qual encontramos nas mulheres que convivemos em campo. A partir daí foram surgindo as idéias para as transições ou passagens de um núcleo a outro construindo uma unidade coreográfica.

A idéia de focar as várias “faces” da mulher, que tomamos como fonte de inspiração, definiu portanto, um fio condutor para o trabalho a partir do qual foi possível se estabelecer um roteiro. Não nos referimos ao estabelecimento de qualquer tipo de narrativa, mas no sentido

de encontrar uma coerência cênica para a definição clara de um começo, meio e fim para a construção de uma estrutura coreográfica única.

No primeiro núcleo, o aspecto feminino do personagem não é ressaltado, começa a se delinear exatamente no momento da transição para o segundo núcleo quando a personagem vai paulatinamente alterando sua intenção de um estado languido e pensativo para um estado de alerta.

No segundo núcleo, o personagem feminino apresenta-se como uma mulher guerreira, de personalidade forte, uma “mulé macho” como costuma-se chamar no linguajar popular uma mulher com estas características.

No terceiro núcleo, o personagem feminino transita de uma atitude passiva a uma atitude de confronto em relação ao homem finalizando numa relação de “igualdade-solidária” homem/mulher.

O perfil multifacetado do personagem feminino é ressaltado no figurino pelo uso de uma calça masculina por baixo da saia. Para compormos o figurino, tanto da mulher quanto do homem, tomamos como referencial o próprio figurino utilizado pelos dançarinos de Coco do grupo pesquisado - saia e blusa para as mulheres, calça, blusa de mangas compridas, sapato e chapéu para os homens. Acrescentamos apenas a calça por baixo da saia para a mulher e um sapato masculino, que proporciona uma melhor produção sonora ao sapateado. A calça comprida por baixo da saia é muito utilizada pelas mulheres que trabalham na lavoura, como é o caso de muitas das integrantes do “Pagode Comigo Ninguém Pode”.

O figurino é um componente que junto com a música e o movimento constroi o contexto cênico. A utilização de adereços e de cenários também deve ser considerada na construção deste contexto. Em

nosso estudo coreográfico deixamos a definição do cenário em aberto. Voltamos nossa atenção para outros aspectos da construção coreográfica, levando em consideração, inclusive, que a composição que apresentamos ao final desta pesquisa não deve ser encarada como uma obra finalizada.

7.5 - Outros aspectos do processo de criação

Ao escrevermos sobre o processo de criação, enfocamos os aspectos da construção coreográfica relacionando-os com os procedimentos preparatórios adotados no decorrer de toda a pesquisa.

Neste momento, queremos ressaltar que, além de todo interesse que recaiu sobre os elementos estruturais constitutivos da dança também fomos despertados para o fascínio que as pessoas que realizam esta dança exerceu sobre nós, quão valioso foi o aprendizado na convivência com elas e quanta inspiração elas nos deram.

Na pesquisa de campo, quanto mais as questionávamos sobre o Coco, tanto mais elas nos ensinavam sobre a vida. Sobre o mundo das relações do homem com a natureza, com o seu meio, com seu semelhante, com sua arte e sua história.

A partir daí passamos a estabelecer uma relação afetiva com a dança do Coco, com estas pessoas, com o projeto em si.

A medida em que fui me aprofundando na convivência com o grupo foi se tornando cada vez mais claro meus propósitos enquanto

criadora. Se por um lado interessava-me indicar no meu trabalho aspectos específicos da cultura daquelas pessoas, referenciados através dos elementos estruturais do Coco, por outro lado, interessava descobrir dentro desta especificidade e discutir através dela, questões universais da existência humana, como a relação entre homem e mulher.

Neste sentido, podemos dizer que junto ao vasto universo de inspiração poética que nos foi trazido através do Coco extraímos o aprendizado sobre:

- A clareza de que, o que faz parte da nossa tradição pessoal e que por vezes pode nos parecer tão óbvio que nem nos damos conta de sua beleza e riqueza poética, pode ser algo de grande importância em nossas vidas enquanto homens, enquanto artistas, enquanto cidadãos de um lugar e do mundo. Nossas raízes são nossas bases de sustentação - o **PÉ** do nosso corpo.

- A noção de que cada objeto criado é fruto de atitudes compartilhadas e que devemos “olhar para o próprio **UMBIGO**” como um símbolo do elo vital entre os homens que gera a vida, a criação.

- A relação que os mestres populares estabelecem com a arte que eles fazem
- uma relação de **CORAÇÃO**.

8 - CONCLUSÃO

A opção por realizar uma pesquisa de criação em dança dentro da universidade significa, antes de mais nada, optar por uma poética onde o artista identifica-se na descoberta e no entendimento de como se dá o seu fazer artístico. Neste contexto, toma parte de seu programa operativo o domínio e conhecimento do seu objeto de estudo, a escolha de métodos e parâmetros que subsidiem seu entendimento sobre o trânsito que se efetua entre a idéia inicial (que gerou o projeto) e a sua realização (o objeto criado).

O ponto de partida deste estudo coreográfico - o Coco de Alagoas e mais especificamente aquele realizado pelo grupo "Pagode Comigo Ninguém Pode" - apresenta um universo temático extremamente amplo para ser explorado num trabalho de criação em dança. Ao depararmos com a amplitude de possibilidades criativas mergulhamos num processo necessário de efetuações de escolhas.

No início tínhamos apenas uma idéia geral e um tanto vaga de como proceder. À medida em que fomos nos aprofundando sobre o objeto de estudo, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, paulatinamente fomos definindo focos de interesse que cada vez mais foi nos aproximando da concretização dos objetivos do nosso projeto.

O aprofundamento do ponto de vista teórico, seja por meio da pesquisa bibliográfica, da orientação metodológica para a realização da pesquisa de campo ou da análise da dança do Coco, e

sobretudo a interrelação constante entre teoria e prática, ofereceu o suporte para que chegássemos a sistematização do processo criativo.

Ainda que não consideremos o resultado final deste processo de criação uma obra de arte “acabada”, o estudo coreográfico a que nos propomos, sem dúvidas apontou caminhos claros para a transposição do percurso entre a idéia/inspiração e a realização de uma obra.

Neste percurso efetuam-se descobertas tanto de natureza estritamente peculiar à especificidade do processo de criação em questão, quanto de âmbito mais geral, o que permite a aplicabilidade referencial de procedimentos adotados nesta pesquisa a processos diversificados de criação em dança. Aí reside a importância social desta pesquisa.

A passagem por este caminho, tão imprescindível para a realização poética do intérprete/criador, não faz parte do seu processo de formação artística (ao menos fora de instituições acadêmicas onde se dá a formação da grande maioria dos dançarinos brasileiros), estando ele submetido a passar por esta experiência a base de tentativas e erros e, na maioria das vezes, de modo muito solitário. Neste sentido, é louvável a iniciativa do Instituto de Artes da Unicamp em abrir espaço para que estes artistas venham desenvolver seus processos de criação dentro de uma perspectiva da pesquisa acadêmica com abertura para experimentar, descobrir e abrir portas às especificidades da pesquisa em artes da qual faz parte o processo de criação do próprio pesquisador.

Nosso trabalho vem, de certo modo, inaugurar, no âmbito da pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp, a pesquisa de criação que toma como ponto de partida uma manifestação artística da cultura popular nordestina. Podemos dizer que o incentivo a pesquisas nesta área tem sido amplamente difundido pelo curso de graduação em dança

desta universidade e que encontramos nesta instituição um terreno propício e receptivo aos intentos da nossa pesquisa. Receptivo à idéia do nosso projeto por representar um somatório às pesquisas já existentes sobre as manifestações da cultura popular brasileira e propício, sobretudo, pela abertura as novas perspectivas metodológicas para a pesquisa em artes onde o significado da necessidade de entendimento sobre o fazer artístico é encontrado no processo reflexivo sobre as interrelações entre procedimentos práticos e teóricos.

Esperamos que a realização do nosso trabalho colabore como mais um incentivo à pesquisa sobre as danças populares brasileiras e que a reflexão sobre as interrelações entre teoria e prática que permeou toda a realização desta pesquisa funcione como um referencial para outros processos de criação em dança, sejam eles realizados dentro das instituições acadêmicas de ensino superior ou fora delas.

9 - BIBLIOGRAFIA

- ADSHEAD, Janet - *Dance Analysis: Theory and Practice*; by Janet Adshead, Valerie Briguinshawn, Pauline Hadgens and Michael Huxley. London, edited by Janet Adshead, Dance Books Ltd, 1988.
- ANDRADE, Mario de - *Os Cocos*, Brasília. Duas Cidades, INL, Fundação Pró -Memória, 1984.
- _____ *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo, Martins Fontes, 1959. 3V.
- ARANTES, A.A. - *O que é Cultura Popular*. São Paulo. Brasiliense. 1982.
- BARBA, Eugênio - *A Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1994.
- BENSE, Max - *Pequena Estética*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- BOURCIER, Paul - *História da Dança no Ocidente*. SP. Martins Fontes Ed., 1987.
- BRANDÃO, Carlos R. - *O que é Folclore*. SP. Brasiliense, 1982.
- BRANDÃO, Théo - *Folclore de Alagoas II*. Maceió. Museu Théo Brandão - CEC - UFAL, 1982.
- CANO, Valéria - *Resumo da História da Dança Teatral no Ocidente*. (Ex. Mimeo.). 1990.
- _____ *-O Evento - A Sagração da Primavera*. Monografia apresentada na disciplina Seminários Temáticos. Programa de Pós-Graduação - Antropologia-USP, 1994 (Ex. Mimeo.).
- CARDOSO, Haydée D.de F. - *O Gesto, O Canto, O Riso: História Viva na Memória*. SP, ECA - USP, 1990.(EX. Mimeo.).

- CARNEIRO, Edison - *Samba de Umbigada*. Brasília. MEC, 1961
- _____ - *Folgedos Tradicionais*, Rio de Janeiro. Zahar Editores. 1978.
- _____ - *O Quilombo dos Palmares*, Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 3º edição, 1966.
- CASCUDO, Câmara - *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro. Ediouro S.A.
- _____ *História dos nossos gestos*. São Paulo. Edições Melhoramentos, 1976.
- CHENG, Wu Jyh - *Tai Chi Chuan - a alquimia do movimento*. Rio de Janeiro. Editora Objetiva LTDA.
- CORDEIRO, Ana Livia e outros - *Método Laban - Nível Básico*. SP, publicação 1 - Laban Art, 1989.
- CUNHA, Salles E. - *Aspectos do Folclore de Alagoas e outros assuntos*. RJ, Ed. Spiker, 1956.
- DUARTE, Abelardo - *Folclore Negro da Alagoas*. Maceió, Imprensa Universitária- UFAL. 1975.
- ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL V.14 - Verbete Método p. 7530- 7544. SP.
- ENCYCLOPÉDIA BRITÂNICA DO BRASIL LTDA. 1975.
- EPSTEIN, Isaac. - *O Signo*. SP., Ática, 1985.
- FARO, A.J. *A Dança no Brasil e seus construtores*. RJ.FUNDACEN, 1988.
- FREITAS, Décio - *Palmares - A Guerra dos Escravos*. Porto Alegre. Ed. Movimento. 1973.
- GANDARA, Mari - *Consciência Rítmica: ter ou não ser*. Campinas: Palmeiras, 1988.
- GEERTZ, C. - *Local knowledge: Further Essay in Interpretive*

Anthropology, Basic Books, NY, 1983.

_____ - *A interpretação das Culturas*. RJ. Zahar Ed. , 1978.

HALBWACHS, M. - *A Memória Coletiva*. SP.: Vértice, Ed. Revista dos Tribunais, 1990.

JUNIOR, B. J. - *O Espírito Popular Através do Coco*, in: *O Centenário da Emancipação Política de Alagoas*. Instituto Archeológico e Geográfico Alagoano. Linotypo/Casa Ramalho. Maceió, 1919.

JUNIOR, Diéguas M. - *Danças Negras no Nordeste in: O Negro no Brasil 2º Congresso Afro-Brasileiro (Bahia-1937)* Ed. Civilização Brasileira, RJ. 1940.

JUNIOR, Lima F. - *Maceió de Outrora*. Maceió, Arquivo Público de Alagoas - SERGASA. 1976.

KATZ, Helena. - *A Onça e o Sentido, Uma questão científica*. Monografia apresentada no curso de Semiótica do Teatro no Programa de Semiótica e Comunicação , PUC-SP, 1989. (Ex. Mímeo).

_____ - *O Brasil Descobre a Dança Descobre o Brasil*. SP. Dórea Books and Art, 1994.

_____ *Um, Dois, Três, A Dança é o Pensamento do Corpo*.

Tese de doutorado - Programa de Semiótica e Comunicação, PUC-SP, 1994. (Ex. Mímeo).

_____ *Danças Populares do Brasil*. São Paulo. Rhodia - Grupo Rhône-Poulenc. 1989.

KI-ZERBO, J. (org.) - *História Geral da África I - Metodologia e Pré-História da África*. SP/Paris, Ática/UNESCO, 1982.

LABAN, Rudolf. - *Choreutics. Annotated and Edited by Lisa Ullman*, London, MacDonald and Evans, 1966.

_____ - *Domínio do Movimento*. SP., Summus, 1978.

- LANGER, Suzanne - *Sentimento e Forma* -.SP, Perspectiva,1980.
- LOPES, J. R. - *A Cultura Como Crença* - SP. Cabral Editora e Robel Editorial 1995.
- MANTOVANI, Anna - *Cenografia*.- Série Princípios. SP, Ática, 1989.
- MARQUES, I.A. - Educação Artística, Visão de Área - Dança (Movimento de Reorientação Curricular). São Paulo - Secretaria Municipal de Educação - Documento 5 CO - D.O.T. - P.S.G. - Sa - 002 /92. 1992.
- MAUSS, Marcel - *Sociologia e Antropologia*. SP: EPU/EDUSP, 1974. vol. 2.
- MOLES, A. - *Teoria da Informação e Percepção Estética*. RJ, Tempo Brasileiro,1969.
- MURRAY, Louis - *Dentro da Dança*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira,1992.
- NAVAS, Cássia - *Dança Moderna*. SP, SMC,1992.
- _____ - *Duncan, Graham e Cunningham*.
Monografia apresentada no curso de Semiótica Peirceana, PUC-SP, 1993.
- OLIVEIRA, M.G.Rocha de - *Danças Populares como espetáculo público no Recife, de 1979 a 1988*. Recife, 1991.
- PAREYSON, Luigi - *Os problemas da estética*. SP., Ed. Martins Fontes, 1989.
- PLAZA, Júlio - *Tradução Intersemiótica*, Perspectiva, SP. , 1987.
- _____ - *Preliminares sobre o "Criativo" em Arte*. (apostila mimeo.)
- _____ - *Fases Lógicas do Processo Criativo em Arte/Ciência*. (apostila mimeo.)
- _____ - *Três Grupos de Métodos* (apostilas - mimeo)
- PIMENTEL, A.A. - *O Coco Praieiro, uma Dança de Umbigada*. Ed.

- Universitária - UFPB, 1978.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie - *Dance is a language, isn't it?* Londres, Laban Center for movement and Dance, 1981.
- _____ *Choreology: a Discussion Paper*. Laban Center for Movement and Dance, 1989.
- QUEIROZ, M.I.PEREIRA de - *Variações Sobre a Técnica de Gravador no Registro da Informação Viva*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1991. Biblioteca Básica de Ciências Sociais. Série 2. Textos; v.7.
- ROCHA, T.M.J. - *Folgedos e Danças de Alagoas: Sistematização e Classificação*. Editado pela SEC do Estado de Alagoas, 1984.
- SODRÉ, Muniz - *Samba o Dono do Corpo*. RJ:CODECRI, 1979. col. Alternativa, V.1.
- SOUTO MAIOR, Mário - *Riqueza, Alimentação e Folclore do Coco*. Recife, 20-20 Comunicação e Editora Ltda, 1994.
- STEINMAN, Lousie. *The knowing Body. Elements of Contemporary Performance & Dance*. Boston, Massachusetts, 1986.
- SUCENA, Eduardo - *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura - FUNDACEN, 1989.
- VERAS FILHO, Luis - *História do Turismo em Alagoas*. Maceió: SERGASA. 1991.
- VIANNA, Klauss - *A Dança*. São Paulo. Ed. Siciliano, 1990.
- VILELA, Aluísio - *O Coco de Alagoas: origem, evolução, dança e modalidades*. Editora da UFAL - Museu Théo Brandão, 1980.
- ZUMTHOR, Paul - *A Letra e a Voz - A "literatura" medieval*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.
- WISNIK, J.M. - *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. SP., Companhia das Letras, 1989.

ANEXOS

1 - Fotografias



foto 1 - Mestra Hilda tocando seu ganzá - Maceió-AL, 1996



foto 2 - Mestra Virgínia Moraes - Maceió-AL, 1996



foto 3 - Casa de pau-a-pique - Marechal Deodoro - AL, 1996



foto 4 - Mestra Hilda com o ganzá e são Pedro com o pandeiro - Maceió, 1996

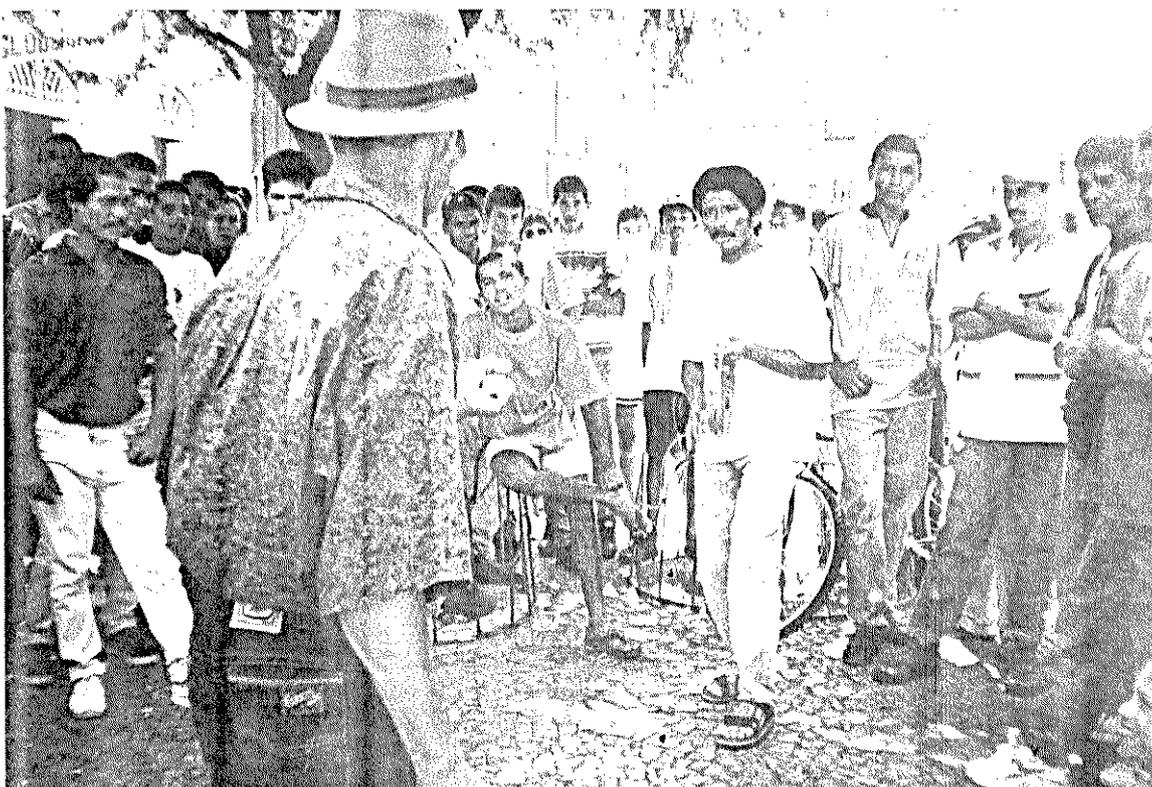


foto 5 - Dupla de emboladores - Centro da cidade de Maceió - AL 1995.

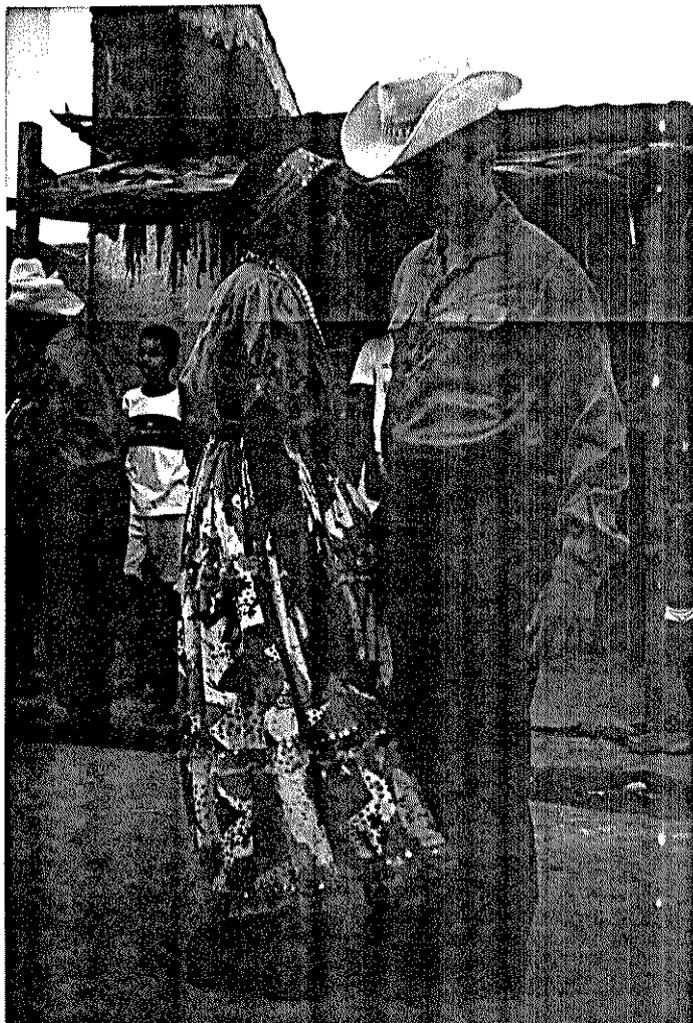


foto 6 - Umbigada realizada por integrantes do grupo "Pagode Comigo Ninguém Pode" - Maceió - AL, 1996

foto 7 - Umbigada realizada por grupo de estudantes - Maceió -AL, 1996.





foto 8 - Mestra Hilda e seu neto tocando pandeiro - Maceió - AL, 1996.



foto 9 - Dona Josefa da Soledade - Maceió-AL, 1996.



foto 10 - Coreografia da " aráuina " - Maceió-AL, 1993.



foto 11 - Idem

foto 12 - Duarte e *sêo*
Pedro dançando o
"gogó do pinto" -
Maceió-AL, 1996.

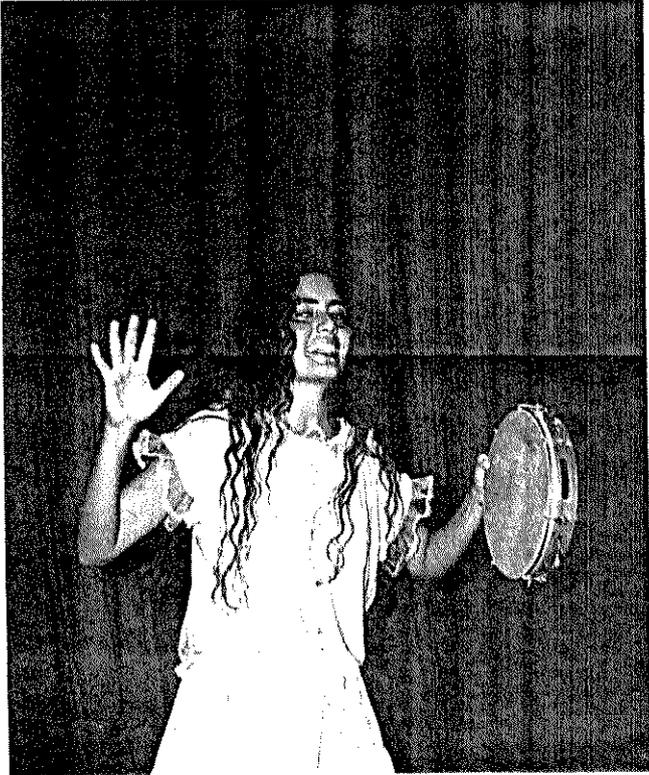


13 - Organização do grupo em roda.



foto 14 - Integrantes do "Pagode Comigo Ninguém Pode" - Maceió-AL, 1993.

1º núcleo coreográfico " o cantador "



Transição para o 2º núcleo

2º núcleo coreográfico
" mulé macho "

3º núcleo coreográfico " o casal "





2 - Notação musical do sapateado

- Legendas:
-  = batida de pé efetiva
 -  = apoio do pé no chão (que não produz som)
 -  = movimento de arrastar o pé
 -  = acentuação

2.1 - “Cavalo manco”



2.2 - “Travessão”



2.3 - “Trupé arrebatado”



2.4 - “Xipapá”



3 - Exemplos de formas da poesia do Coco

3.1 - “Coco solto” (fonte: Mestra Hilda Maria da Silva)

- Meu vapô apitou
pediu mala,
- Que é que tem este povo
que não fala.

3.2 - “Coco de dez pés” ou “amarrado nos dez pés de gloza” (fonte: Vilela,op.cit.,p.58)

- Viva o mestre Catuaba,
- Viva os campos de Anadia

Viva a rua de Viçosa,
Viva o homem que é valente,
Viva o pagode da gente,
Viva a moça que é formosa,
Viva meus dez pés de gloza,
Viva a serra da Maraba,
Viva o duro que se gaba,
Viva a minha cantoria,
- Viva o mestre Catuaba
- Viva os campos de Anadia.

3.3 - “Pagode de entrega” (fonte: Vilela, ibdem, p.37-38)

- Do talo fiz um vapô,
- Me embarquei pra Tabaiana

“amarração”

“Lá vai madeira pra lá,
Torna a vortá,

No meu rojão
 Cantadô morre e não vai,
 Balana e cai,
 Faço explosão,
 Hoje aqui bato o mourão
 No meio da sala,
 Cantadô arrasta a mala
 E não vai não”. (Xico Paesinho)

“entrega”

Aprantei um pé de abobra
 No meio de um canaviá
 O pé de abobra botou tanto
 Que me fêz admirá,
 Tinha um jerimun grande
 Nunma touceira de cana,
 - Do talo fiz um vapô
 - Me embarquei pra Tabaiana.

3.4 - “Balamentos” (fonte: Vilela, ibdem, p.33)

“Lá no inferno
 Tem um cão chamado Cola,
 Se encaixa na minha bola,
 Tudo que eu peço êle dá,
 Volto pra trás,
 Vou falar com o Padre Eterno,
 Pra me livrar do inferno,
 Das unhas do maiorá,
 Torno a vortá,
 E sigo pra as Alagoa,
 Eu vou remando de canoa
 Em direção do Pilá,
 Tamaracá,
 Vila da Santa Maria,
 Caixeiro da freguesia,
 Despache quando eu mandá”. (Joaquim Pueirame).

3.5 - “Coco de embolada” (fonte: Mestra Hilda Maria da Silva)

- A Usina Brasileiro é de ouro
- Vale um tesouro *bis*
seu Coutinho tem dinheiro

Seu Agenor
 conversou com seu Barbosa
 para abrir rodagem nova
 naquela mesma baixada
 Chove mangueira
 para aguar o canaviá
 para dar vida ao pessuá
 da Usina Brasileiro

- A Usina Brasileiro é de ouro
- Vale um tesouro
seu Coutinho tem dinheiro

4 - Outros Cocos coletados em campo

4.1 - Cocos fornecidos por Mestra Hilda Maria da Silva

4.1.1- Eu te adoro menina
 por que seio te adorá *bis*

Mas você diz que preto é feio
 preto é um preto dengoso

Eu te adoro menina
 por que seio te adorá

Pimenta do reino é preta
 mas faz um pirão gostoso

Eu te adoro menina
 por que seio te adorá

Em Maceió
 tava de fogo cerrado
 eu também fui baleiar e sai todo baleado
 peguei o rifle sai com ele de lado
 quando eu olhei prá trás
 meu sangue estava derramado

Ô Ceicinho
 Ô Ceição *bis*
 amei sete minina e ferí sete coração

4.1.2- Cajuêro abalô
 Quem me dera, dera, dera
 Cajuêro abalô
 Quem medera prá mim só
 Cajuêro abalô
 Me deitá na tua cama
 Cajuêro abalô
 Me cobrir com teu lenço
 Cajuêro abalô

Minha cumade mariquinha
 fale baixo fale sero
 que o meu nome é Julião
 o apelhido é lunduzêro
 bate com pé
 bate com a mão
 três pancada
 Minha cumade Mariquinha
 cumpade o sinhô compreenda
 eu tomo o trem em catende
 desembarco em guilicero
 tomo o trem em catenda
 desembarco em guilicero
 minha cumade Maria
 cumpade e você
 cumpade o sinhô compreenda

4.1.3- Vamo assubi a serra moreninha
 lá pelo arto da corana *bis*

Vô me embora, vô me embora
 moreninha
 tão cedo não venho cá
 só venho dia de ano
 moreninha
 nas oitava de natá

Nois vamo assubi a serra
 moreninha
 lá pelo arto da corana

Oi lá no arto da corana
 tem cipó, rabo de rato
 tem catenga tem macaco
 inrolado nas imbaúba
 cobra surucujuba
 lá no pé do cruapé
 na tocêra do imbé
 e a cobra surucurana
 moreninha
 lá pelo arto da corana

4.1.4- Ô Amaro, ô Amaro
 quem quer bem dorme na rua
 Ô Amaro, ô Amaro
 na porta do seu amor
 Ô Amaro, ô Amaro
 da calçada faz a cama
 Ô Amaro, ô Amaro
 do sereno o cobertô
 Ô Amaro, ô Amaro

Mulé de Mané Amaro
 mora no arto do bode
 deixô de dançar pagode
 tudo isso ele deixou
 tumaro meu amor
 deixaro no desamparo
 mulé de Mané Amaro
 Mariano carregô
 Mariano carregô
 Mariano carregô

4.1.5- O ditado bom é morena
 morena que chiado bom *bis*

Da tua casa prá minha
 o capim não nasce mais

O ditado bom é morena
 morena que chiado bom

A caçada que tu destes
 se era por mim não dê mais

O ditado bom é morena
 morena que chiado bom

Oi que chiado bom
 oi que chiado bom
 oi que chiado bom
 oi que chiado bem bonzinho

Oi que chiado bom
 oi que chiado bom
 oi que chiado bom
 é o chiado da butina

4.1.6- Tem pena morena
 tem pena e sabe amar *bis*
 Menina se quere vamo
 eu vou te passá no rio
 Tem pena morena
 tem pena e sabe amar
 Da jangada eu faço um remo
 do remo eu faço um navio
 Tem pena morena
 tem pena e sabe amar

Eu avistei a morena
 em cima do sobrado
 a janela fechada
 eu olhei tive pena
 Noite de novena
 avistei dois rapaiz
 moça prá onde vai

eu vou olhar o cinema
 Ô meu mestre
 a minha namorada
 parece uma rosa
 quando vem abrindo
 e o cabelo caindo
 todo para um lado
 quando ela me viu
 ficou alegre sorrindo

Tem pena morena
 tem pena e sabe amar
 em cima daquela serra
 corre água sem chover
 tem pena

bem assim tá meu benzinho
 com vontade de me ver
 tem pena.....

4.1.7-Amando a quem não me ama
 e sofrendo sem merecer *bis*

O meu coração é a chama
 do fogo da falsidade
 rompi toda a mocidade
 amando a quem não me ama
 por isso eu fui a cama
 e andei perto de morrer
 amando a quem não me ama
 e sofrendo sem merecer

4.1.8- Olha o cabo da vassoura cai
 dixei cair *bis*
 Olha o cabo da vassoura
 deixe cair *bis*
 E essa casa num se varre mais
 dixei cair

No tempo que eu era moça
 deixei cair
 cantava que arritimia
 deixei cair
 cantava em Pernambuco

deixe cair
da Bahia se ouvia
deixe cair

Mas olhe o cabo da vassôra cai
deixe cair *bis*
olhe o cabo da vassôra cai
deixe cair *bis*
e essa casa num se varre mais
deixe cair

Vou mimbora
Vou mimbora
deixe cair
tão cedo não venho cá
deixe cair
só venho de avião
deixe cair
nas oitava de natá
deixe cair

Mas olhe o cabo da vassôra cai
deixe cair *bis*
olhe o cabo da vassôra cai
deixe cair *bis*

4.1.9- Eu vou tumá banho
eu vou tumá banho *bis*

No tempo que eu era moça

Eu vou tumá banho
eu vou tumá banho

Cantava que arritimia

Eu vou tumá banho
eu vou tumá banho

Cantava em Pernambuco

Eu vou tumá banho
eu vou tumá banho

Da Bahia se ouvia

Eu vou tumá banho
eu vou tumá banho

Vou tumá banho
lá no poço da maraba
fala mané catuaba
grita José tio Antonho
Sonhei um sonho
no caminho de Murici
se o patrão não quiser ir
tá arrenegado do demônio

4.2 - Cocos fornecidos por Moisés da Silva

4.2.1 - Ô pisa barro, barrelêro
Ô pisa barro, barrelêro

4.2.2 - Uma casinha de sapé
ô mulé
Uma casinha de sapé
ô mulé
Uma casinha de sapé
ô mulé
É prá nois dois morá

4.2.3 - Ô mulé que vida é essa
deixa teu marido andar *bis*
deixa teu marido andar

Mulé tem conta com o serviço da cozinha
panela, prato, farinha, pimenta, tempero e sá
Home tem conta com o serviço do roçado
enxada, foice, machado, quando ele vai trabalhá

4.2.4 - Pisa no chão
muito bonito e bem feito

prá dançar precisa o jeito
no chiado da botina

4.3- Cocos fornecidos por Mário Francisco de Assis (Mestre Verdilinho)

4.3.1- O nosso Deus corrige o mundo
pelo seu domínio
seio que a terra gira
com o seu grande poder
grande poder
com o seu grande poder

A terra deu a terra dá a terra cria
home a terra cria a terra deu a terra há
e a terra voga, a terra dá o que tirá
a terra acaba com toda mau alegria
a terra acaba com o inseto que a terra cria
nascendo em cima da terra nessa terra há de viver
vivendo na terra que essa terra há de comer
tudo que vive nessa terra pressa terra é alimento
Deus corrige o mundo pelo seu domínio
a terra gira com o seu grande poder
grande poder, com o seu grande poder

O home apranta um rebolinho de maniva
aquela maniva com dez dias tá inchada
começa a nascer aquela folha orvalhada
ali vai se criando aquela obra positiva
muito esverdeada muito linda e muito viva
embaixo cria uma batata que engorda e faz crescer
aquilo dá farinha prá todo mundo comer
para toda criatura vai servir de alimento
Deus corrige o mundo pelo seu domínio
a terra gira com o seu grande poder
grande poder com o seu grande poder

Porque do céu a gente vê uma estrelinha
aquela estrela nasce e se põe as seis horas
quando é de manhã aquela estrela vai embora
tem uma maior e tem outra mais miudinha
tem uma acesa e outra mais apagadinha
seis hora da noite ela torna a aparecer
quando é de manhanzinha ela pega a se esconder

de noite ela brilha em cima do firmamento
 porque Deus corrige o mundo pelo seu domínio
 a terra gira com o seu grande poder
 grande poder com o seu grande poder

4.3.2- Não dou valor a mulher sem mulher não sou ninguém

A mulher é uma santa
 do jardim da natureza
 é a verdadeira beleza
 pela vontade ser tanta
 a mulher é uma planta
 e é o sol que convém
 é quem eu adoro e quero bem
 e eu sofro a vida inteira
 nessa vida passageira
 sem mulher não sou ninguém

e a mulher tem um costume
 de botar home no reio
 todo dia é um paleio
 e só por causa de ciúme
 não há home que se acostume
 com a vida que ela quer
 se dá-lhe sapato dá-lhe ané
 e de mim nunca passa
 isso é uma desgraça
 não dou valor a mulher

Quem não dá valor a mulher
 é uma falsa palmeira
 já perdeu sua carreira
 não merece meu café
 é um cabra sem mister
 todo cheio de porém
 um cabra desse não convém
 não podia se casar
 e nem pode se amigar
 eu sem mulher não sou ninguém

Eu tenho visto mulher casada

deixar em casa o marido
 sair com outro escondido
 e ir prá rua toda pintada
 dança até de madrugada
 só chega quando bem quer
 e o besta que quiser
 que leva nome de gaiudo
 calado aguenta tudo
 não dou valor a mulher

Sem mulher home não veve
 sem mulher home não passa
 sem mulher nada me engraça
 e sem mulher home não escreve
 sem mulher não tem breve
 sem mulher não convém
 sem mulher não vive bem
 sem mulher chora a vida inteira
 nessa vida passageira
 sem mulher não sou ninguém

4.4- Cocos fornecidos por mestra Virginia Moraes

4.4.1- Meu beija flor

menina se quere vamo
 meu beija flor
 não olhe pra mim chorando
 meu beija flor
 que a rua já tá cheia
 meu beija flor
 que nós tamo namorando
 meu beija flor

Ai meu cavalo
 aparelhadin de prata
 a pisar no chão mulata
 assustenta esse rojão
 cavalo é lazão
 calçado nos quatro pé

APROVADO EM 09 DE DEZEMBRO DE 1996

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Marília Oswald de Andrade _____

Prof. Dr. Luiz Sávio de Almeida _____

Orientadora: Profa. Dra. Regina Polo Müller