

A MUSICALIDADE COMO AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL XAMBÁ

Ivan Rodrigo Silva Novais

Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (2013).

E-mail: digoivan@hotmail.com.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar e compreender o fenômeno da identificação cultural exercido pela juventude da Nação Xambá (Quilombo do Portão do Gelo - Olinda - Pernambuco), partindo da manifestação artística musical emanada pelo coco. Para consolidar este entendimento, o presente estudo procura elucidar as raízes da formação histórica e cultural da identidade Negra no Brasil. Junto a isso, a existência de uma comunidade quilombola em circunstâncias urbanas ganha relevância no estudo da identidade cultural na pós-modernidade. Para este estudo foi realizada uma abordagem teórica fundamentada nos pesquisadores que tratam dos conceitos de identidade étnica, cultura e musicalidade, apropriada ao método qualitativo, buscando estabelecer um discurso entre a interpretação da cultura Xambá, sua identidade cultural e uma análise crítica da realidade local comparada às tendências globais de identidade. Em vias de análise, busco agregar ao meio teórico – através de entrevistas e observações de campo – dados do ciclo atual das relações sociais vivenciadas neste local. A música manifestada pelo grupo de Coco Bongar, que reaviva personagens e as relações religiosas da Nação Xambá, é o elemento norteador de identificação e de continuidade cultural presenciada pela juventude.

PALAVRAS-CHAVE: *Identidade Cultural. Musicalidade. Nação Xambá.*

ABSTRACT

This research aims to investigate and to understand the phenomenon of cultural identification carried out by the youth of the nation Xambá (Quilombo do Portão do Gelo - Olinda - Pernambuco), starting from the musical artistic expression emanating from the Coco dancing. To enhance this understanding, the present study seeks to elucidate the roots of historical and cultural background of Black identity in Brazil. Along with this, the existence of a quilombola community in urban circumstances becomes relevant in the investigation of cultural identity in post-modernity. For this study a theoretical approach grounded in researches dealing with the concepts of ethnic identity, culture and musicianship, appropriated to the qualitative method, was performed in order to establish a discourse between Xamba interpretation of culture, cultural identity and a critical analysis of the local reality compared to global trends of identity. In the analysis process, I seek to add to the theoretical

means - through interviews and field observations - data of current social relations experienced at this location cycle. The music group manifested by Coco Bongar, which revives characters and religious affairs of the Xambá nation, is the guiding element of identification and cultural continuity attended by youth.

KEYWORDS: *Cultural Identity. Musicianship. Xambá Nation.*

RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo investigar y comprender el fenómeno de la identificación cultural ejercida por la juventud de la nación Xambá (Quilombo do Portão do Gelo - Olinda - Pernambuco), a partir de la expresión artística musical que emana de la danza del coco. Para mejorar este entendimiento, el presente estudio tiene por objeto dilucidar las raíces del contexto histórico y cultural de la identidad Negro en Brasil. Junto con esto, la existencia de una comunidad aislada en circunstancias urbanas se vuelve relevante en el estudio de la identidad cultural en la postmodernidad. Para este estudio se realizó una aproximación teórica basada en la investigación que trata con los conceptos de la identidad étnica, la cultura y la maestría musical apropiado para el método cualitativo con el fin de establecer un diálogo entre la interpretación Xambá de la cultura, la identidad cultural y el análisis crítico de la realidad local en comparación con las tendencias globales de la identidad. En el proceso de análisis, trato de añadir a los medios teóricos - a través de entrevistas y observaciones de campo - los datos de las relaciones sociales actuales experimentadas en este ciclo de ubicación. El grupo de música que se manifiesta por Coco Bongar, que revive los personajes y asuntos religiosos de la nación Xambá, es el guía de la identificación y de la continuidad cultural a que asistieron los jóvenes.

PALABRAS CLAVE: *Identidad Cultural. Musicalidad. Nación Xambá.*

INTRODUÇÃO

A comunidade do quilombo urbano do Portão do Gelo se transforma de acordo com as tendências urbanas da pós-modernidade. O fato de haver uma possível integração cultural (sentimento estável de identidade) dentro dos limites “*citadinos*” surpreende a literatura atual, que trata da identidade cultural relativa aos sujeitos urbanos. Partindo dessas considerações, abre-se caminho para reinvenção do sujeito pós-moderno em dada conjuntura. Seu envolvimento com os conceitos que estruturam a solidificação da cultura local é o foco dessa pesquisa.

Essa afirmação é minuciosamente observável nesta pesquisa conforme os estudos teóricos comparativos organizados por Stuart Hall sobre a

identidade étnica de povos tradicionais, mediante frequentes transmutações culturais decorrentes do processo de globalização. Outra importante ressalva teórica posta em diálogo aqui está na concepção de cultura pautada nos elementos simbólicos de forma interpretativa, apresentada por Clifford Geertz (1989) no seu trabalho *“A Interpretação das Culturas”*. O diálogo frequente com a historicidade africana, que fincou fortes raízes na cultura brasileira, traz uma proposta de reflexão conjuntural do processo percorrido pelos indivíduos que dele transcorreram. É o caso das pesquisas documentais e de campo atualizadas pelos pesquisadores que proponho por em entendimento. Atrelado a isso, coloco a história do culto Xambá, relatada nos importantes trabalhos de Marileide Alves (2007) e Valéria Gomes (2009), como forma discursiva das práticas culturais dessa nação; desde sua fuga na década de 1910 de Alagoas à Pernambuco, até o modelo contemporâneo de organização.

A Nação Xambá busca sua afirmação étnica em diversos elementos da sua cultura, como: religiosidade, culinária, música, dança, etc. É atribuída aqui a música como aspecto cultural em destaque; principalmente o trabalho desempenhado pelo grupo de coco Bongar, que canta o meio cotidiano e as várias personagens do quilombo em suas cantigas. Consequentemente, a juventude Xambá desperta uma atração marcada na musicalidade local; elemento fundamental para continuidade e resistência da sua cultura. Posto isto, o trabalho desempenhado por Luciane Cuevo (2009) em *“Reflexões sobre o conceito de musicalidade”* auxilia na conotação de cunho cognitivo e apreensivo, tornando a música um elemento fundamental na aprendizagem e no autoconhecimento. A cadência do coco Xambá, diferenciado por um toque mais vertiginoso que o de outras tradições, é um importante atributo que também ganha ênfase neste estudo.

Como eixo investigativo, a relação existente entre a música produzida pelo grupo Bongar e sua atração despertada pela juventude da Nação Xambá, indica a decorrência cultural de elementos simbólicos dessa nação. É possível assim avaliar como o sujeito em estudo atribui o ritmo do coco ao seu cotidiano, elencando uma provável construção da identidade Cultural Xambá, com novos atributos e significados.

MINÚCIAS DE UMA NARRATIVA NACIONAL PERVERSA

Como boa parte da história dos grupos étnicos africanos que vieram à América Portuguesa compor o modelo de trabalho escravista português

a partir do século XVI¹, os negros e as negras que atuaram e resistiram a este processo de fragilização cultural, utilizaram da oralidade como meio de transpassar seus costumes e, com isso, sua história. À vista disso, a tradição oral é a grande escola da maioria dos povos africanos. As culturas africanas não são isoladas da vida. Aprende-se observando a natureza, aprende-se ouvindo e contando histórias (MACHADO, 2000, p.13). Tentando resumir em números – mesmo sabendo que não são precisos – estima-se que, entre o século XVI e meados do século XIX, mais de 11 milhões de homens, mulheres e crianças africanos foram transportados para as Américas² (ALBUQUERQUE, 2006, p.05).

Tais afirmações acima dão uma pequena amostra do terreno posteriormente estabelecido pela sociedade escravista colonial, austeramente vivenciado por diversas etnias africanas; escravizadas durante um longo período da história brasileira. Conforme exposto por Prandi (2000, p.23):

[...] os negros e as negras obrigados a virem ao Brasil eram formadas por inúmeros grupos linguísticos e culturais que compuseram diversas etnias, [...] localizadas na região do Golfo da Guiné e que, no Brasil, ficaram conhecidos pelos nomes genéricos de nagôs ou iorubás (mas que compreendem vários povos de língua e cultura iorubá, entre os quais os oyó, ijexá, ketu, ijebu, egbá, ifé, oxogbô, etc.), os fon-jejes (que agregam os fon-je jes-daomeanos e os mahi, entre outros), os haussás, famosos, mesmo na Bahia, por sua civilização islamizada, mais outros grupos que tiveram importância menor na formação de nossa cultura, como os grúncis, tapas, mandingos, fântis, achântis e outros não significativos para nossa história.

Porém, durante o duro percurso de estrangulamento cultural sofrido por estas etnias, relata Prandi (2000) que inúmeras variantes culturais locais, tanto no caso dos bantos como dos iorubás ou nagôs, não sobreviveram como unidades autônomas e muitas foram totalmente perdidas no Brasil. Diferenças específicas foram apagadas, amalgamando-se em grupos genéricos conhecidos como jejes, nagôs, angola, etc.

-
1. É escusado discutir sobre a data precisa em que começou a introdução de escravos negros no Brasil. De quase meio século antes do seu descobrimento datava o comércio de escravos africanos na Europa, e Portugal era a sua sede. A escravidão negra no Brasil é, pois, contemporânea da sua colonização (RODRIGUES, 2010).
 2. É válido destacar que nenhuma outra região americana esteve tão ligada ao continente africano por meio do tráfico como o Brasil (ALBUQUERQUE, 2006).

Em meio a perseguições e subjugações intensivas proferidas por um regime de economia patriarcal ferrenho³, estes indivíduos deram continuidade – mesmo se agregando a outros grupos, e por vezes perdendo a designação de sua verdadeira etnia no momento de desembarque nos portos (PRANDI, 2000, p.45) –, a sua formação étnica. Tanto nas grandes propriedades rurais, quanto nas minas e cidades, os escravos buscaram fazer do trabalho um momento especial para forjar laços de solidariedade (ALBUQUERQUE, 2006). Em algumas narrativas, como cita Albuquerque,

[...] os escravos de ganho se reuniam em torno dos “cantos” de trabalho. O canto era como se denominava em Salvador o grupo de trabalho reunido em determinado local. Organizações semelhantes existiram em outras cidades movimentadas pelo trabalho escravo, como Recife, São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Geralmente os negros se reuniam em largos, praças ou esquinas próximas à zona portuária, estradas ou ferrovias. Os cantos chegavam a reunir dezenas de escravos da mesma etnia ou nação (ALBUQUERQUE, 2006, p. 61).

A partir deste momento de vínculo e agrupamento é que vai se estabelecendo entre os escravos as suas lutas pela liberdade (desde os primeiros focos de resistência dos africanos ao escravismo colonial, até a organização de grupos autônomos fugidos – os chamados Quilombos⁴) (LEITE, 2000). Por conseguinte, novos rumos na configuração do destino destes grupos e, conseqüentemente, na sociedade brasileira irão se estabelecer. Para tanto, entusiasmados pelos movimentos abolicionistas europeus (entoados mais asperamente na segunda metade do século XIX) que reivindicavam o fim do tráfico e a extinção do trabalho escravo (ALBUQUERQUE, 2006), os intelectuais brasileiros atuaram ativamente no desembocar do processo de promulgação da Lei Áurea (Lei Imperial n.º 3.353), sancionada em 13 de maio de 1888, que extinguiu por definitivo a escravidão no Brasil⁵.

-
3. É importante ressaltar que tal modelo dinamizou a divisão social do trabalho escravista em diferentes polos da sociedade, não se limitando apenas ao meio rural, como também ao urbano.
 4. Quilombo é aqui retratado como uma questão persistente, tendo na atualidade importante dimensão na luta dos afrodescendentes.
 5. Este procedimento se deu por várias e insistentes sucessões de atos mostrando

XAMBÁ: O CONTEXTO HISTÓRICO (DE ALAGOAS À PERNAMBUCO)

Mediante ao transcurso nacional de amarguras e resistências, algumas nações sobreviveram e deram assiduidade às suas manifestações culturais⁶. Sistemáticamente, certas condutas, no que diz respeito à formação original africana, se transmutaram, atribuindo uma diferente “roupagem” para suas antigas concepções.

Reportando-se para Alagoas, mais especificamente à cidade de Maceió, o primeiro toque ou terreiro que constituiria a identidade de uma “nação africana” seria o de Tia Marcelina⁷ (DUARTE, 1952). Contudo, Rosas (1959) afirma que:

[...] não devemos somente dar à Tia Marcelina a representação dos fundamentos do Xangô em Maceió, e sim a vários outros fundadores e chefes de “toques”, como Chico Foguinho, Pai Adolfo, Mestre Roque, Manoel de Loló, Inácio (provável babalorixá de Artur Rosendo⁸), e outros (ROSAS, 1959, p. 10).

Por volta de 1912, por serem considerados como baixas práticas de feitiçaria, os cultos afro-alagoanos se tornaram vítimas de diversas perseguições (DUARTE, 1952). Com isso, todos os “toques” que, talvez, pudessem vir a nos dar a origem da identidade dos terreiros da cidade de Maceió foram destruídos, restando algumas poucas peças que se encontram no Instituto Histórico e Geográfico da cidade (ROGÉRIO, 2006, p. 78).

Na busca pelas origens africanas da Nação Xambá, diversos autores apontam o povo Xambá ou Tchambá como povos que habitavam a região ao norte dos Ashanti e limites da Nigéria com Camarões, nos montes Adamaua, vale do rio Benué. Existem várias famílias com esse nome no

repúdio e indignação pela situação deflagrante de destrato com a vida dos afrodescendentes, acumulados por diversos cidadãos (intelectuais, jornalistas, advogados e estudantes), e não caberia aqui citar todos e todas.

6. Floresceu na Bahia, Pernambuco, Alagoas, Maranhão, Rio Grande do Sul e, secundariamente, no Rio de Janeiro, os principais cultos da Nação Nagô ou Iorubá, especialmente os de tradição de Oyó, Lagos, Ketu, Ijexá e Egbá, e os das nações Jeje, sobretudo os Mahis e os Daomeanos (Prandi, 2000).

7. Segundo Janecléia Rogério (2006) Terreiro de Nação Nagô.

8. Segundo Motta (1991) atribui-se a Artur Rosendo a origem da Nação Xambá nos terreiros de Pernambuco.

Camarões, tendo inclusive participado nas lutas pela independência daquele país⁹. Para Mota,

O Xambá está entre os cultos afro-pernambucanos de que se tem registro no Estado de Pernambuco e, junto com outras tradições religiosas como Nagô, Jêje, Ketu e Congo-angolenses é considerado pertencente à vertente ortodoxa. Em Pernambuco, a primeira referencia reconhecida da Xambá vem do estado de Alagoas onde o Babalorixá Artur Rosendo Pereira, originário de Maceió, se erigiu como seu principal disseminador. Fugindo de perseguição policial aos terreiros, Artur Rosendo vai para Recife no início da década de 20 e em 1923 abre seu terreiro (MOTA, 1991, p. 37).

Todavia, Arthur Rosendo não foi o introdutor do culto no Brasil (MOTA, 1991, p. 45). Em sua pesquisa, Alves (2007) revela que de acordo com relatos de babalorixás de alagoas, o culto Xambá já existia no Estado antes mesmo da iniciação de Arthur Rosendo. Para o historiador Raymundo Rodrigues (2002), o culto Xambá veio da África e, devido à necessidade de união para resistência contra a escravidão, sua manifestação religiosa foi se misturando com outras. Isso mostra o caráter incidente de ocultação por vários momentos e circunstâncias históricas que este culto obrigatoriamente teve que se adaptar. Não é um culto próprio. Ele tem, em sua matriz, em sua essência, influências do Nagô, do Banto e do Angola. Só que em Alagoas o que prevaleceu, em muitas casas Xambá, foi a mistura entre caboclos (culto da Jurema¹⁰) e Orixás (Alves, 2007, p. 55).

Dessa forma, o estudo sobre a origem do culto religioso Xambá fica mais complexo devido, principalmente, ao sincretismo permanente que esse precisou para garantir sua continuidade. E é partindo desse conjunto de elementos que Arthur Rosendo traz para Pernambuco sua crença Xambá. Isso ocorreu por volta de 1923, quando ainda existia o processo de perseguições das práticas afro-religiosas em Alagoas. Guerra (2011, p. 65) cita que se instalando no bairro de Água Fria, onde fundou o terreiro batizado de Seita Africana São João, (Artur Rosendo) formou inúmeros filhos e filhas de santo, dentro das práticas rituais da Nação Xambá, entre elas Mãe Lídia e Maria das Dores da Silva, mais conhecida como Maria Oyá.

9. <http://www.xamba.com.br>.

10. Denominação aos cultos afro-indígenas em Pernambuco e na Paraíba (Marcena, 2011).

Não obstante, estas filhas de santo posteriormente abriram seus próprios terreiros. É assim que Maria Oyá começa a cultuar os Orixás em sua própria casa, localizada na Rua Limão, no bairro de Campo Grande, no Recife, abrindo seu próprio terreiro em 7 de junho de 1930, tendo Arthur Rosendo como babalorixá e Iracema, mais conhecida como “Cema”, como Yalorixá (ALVES, 2007).

Após a iniciação de Maria das Dores da Silva (1900-1939), que se encerra em 13 de Dezembro de 1932, o culto é guiado pela mesma, que posteriormente será intitulada a fundadora do Terreiro Santa Barbara. No entanto, por volta do mês de maio de 1938, pelo fato da intensificação dos atos contra as religiões de origem africana em Pernambuco, a polícia chega à porta da casa de Maria Oyá, invade seu terreiro e recolhe vários objetos usados nas festas religiosas, como instrumentos musicais, vestimentas, bijuterias, imagens, entre outros (ALVES, 2007). Tamanha foi a humilhação, pois Maria Oyá chegou a ser levada de camburão para delegacia, onde já se encontravam alguns pais e mães de santo. Após a passagem deste infeliz evento, a Yalorixá não suportou o trauma e decepção sofridos e veio a falecer no dia 9 de maio de 1939 (ALVES, 2007, p. 68). E por isso, sabe-se que o terreiro ficou fechado durante doze anos, coincidindo com um período de forte repressão às religiões afro-brasileiras em Pernambuco (COSTA, 2009, p. 89).

Todavia, este período vem a se converter quando em 1950, uma de suas filhas de santo, Severina Paraíso da Silva (1914-1993), Mãe Biu, conseguiu reabrir o terreiro e assumiu a liderança da casa, continuando a cultuar os orixás com base nos ensinamentos de sua antecessora, mantendo, na medida do possível, as mesmas práticas rituais (COSTA, 2009, p. 35). Nesta etapa, Mãe Biu – no decorrer de seu transcurso como líder do Terreiro Santa Bárbara – se torna uma das personalidades mais significativas na luta pela afirmação da identidade e continuidade do culto religioso Xambá, não apenas para os seus adeptos, mas também para o estado de Pernambuco como um todo. De acordo com Valeria Costa (2006, p. 33), Mãe Biu era uma mulher de fibra, de personalidade forte e cativante. Conseguiu tecer uma grande teia política para organizar e consolidar o seu terreiro, dentro de um espaço físico e no campo religioso, juntando os seus familiares consanguíneos e filhos de santo.

Este momento confere uma mudança, tanto no que diz respeito ao espaço físico, como na solidificação da doutrina Xambá. Como explica Costa (2009, p. 36), a partir dos anos 1950, os adeptos das religiões afro-brasileiras conquistaram com a constituição de 1946 e suas negociações,

mobilidade em alguns espaços citadinos, o que lhes garantiu negociarem a reabertura de suas casas de cultos, a devolução de seus objetos rituais, legitimidade de suas práticas religiosas.

Marileide Alves (2007) conclui em sua pesquisa que o único terreiro Xambá em funcionamento é mesmo o de Maria Oyá, conservado por Mãe Biu e seus descendentes, no Portão do Gelo¹¹ em Olinda. Com a morte de Mãe Biu, em 1993, o seu filho biológico, Adeildo Paraíso da Silva, o Ivo de Oxum, assumiu como babalorixá da casa de culto (COSTA, 2007, p. 65). A continuidade cultural, atrelada ao processo de resistência desempenhado pelos seus membros, faz da Xambá uma nação autoafirmativa, com teor claro de pujança, expresso no pulsar do cotidiano intrínseco nas relações coletivas.

QUEM É XAMBÁ? IDENTIDADE E RECONHECIMENTO

De acordo com Geertz (1989, p. 26) a cultura consiste em estruturas de significado socialmente estabelecidas. Isto demonstra que os indivíduos durante suas ações cotidianas asseguram certos símbolos e significados (grande parte impositivos, como no caso dos cativos africanos), assim dando manutenção a cadeia de interpretações estabelecidas durante este processo. Não obstante, Clifford Geertz busca compreender a cultura revelando os valores sagrados de um povo:

Símbolos sagrados relacionam uma ontologia e uma cosmologia com uma estética e uma moralidade: seu poder peculiar provém de sua suposta capacidade de identificar o fato com o valor no seu nível mais fundamental, de dar um sentido normativo abrangente àquilo que, de outra forma, seria apenas real (GEERTZ, 1989, p. 28).

Justificando o poder que a cultura envolve o indivíduo, a afirmação acima revela a condição de predominância e hegemonia dos grupos (ou subgrupos) que possuem certas posições favoráveis na sociedade. De imediato torna-se necessário examinar a pujança estabelecida pela ideologia dominante em relação à ideologia subalterna negra. Segundo Stuart Hall (2003), Gramsci vem contribuir para este embate quando ele chama atenção para o caráter determinado desse terreno (da cultura) e a

11. Localidade atual do Quilombo Urbano da Xambá (Bairro de São Benedito), concedido pela Fundação Palmares em 2006 (ALVES, 2007, p.72).

complexidade dos processos de desconstrução e reconstrução, pelos quais os velhos alinhamentos são derrubados e novos alinhamentos podem ser efetuados entre os elementos dos distintos discursos entre as ideias e as forças sociais. Ainda assim, para Hall, Gramsci pensa que as ideologias orgânicas¹² tocam o senso prático comum e cotidiano e organizam as massas e criam terreno sobre o qual os homens se movem, adquirem consciência de sua posição, luta etc. (HALL, 2003, p. 309). Portanto, a possibilidade de adaptação das tendências africanas fincadas no Brasil ganha uma particularidade de resistência mais ampla, mostrando o grau de complexidade cultural ajustada nestes trópicos, elucidada por Darcy Ribeiro (1995) como uma cultura feita de retalhos do que o africano guardara no peito nos longos anos de escravidão, como sentimentos musicais, ritmos, sabores e religiosidades.

Nesse compasso, evidencia-se a força pela qual os nativos africanos constituíram sua marca na cultura popular brasileira, conduzindo novos elementos, como explica Prandi (2000, p. 54):

A cultura africana que assim vai se diluindo na formação da cultura nacional corresponde a um vastíssimo elenco de itens que abrangem a língua, a culinária, a música e artes diversas, além de valores sociais, representações míticas e concepções religiosas.

Incorporada a esta gama de componentes, destaca-se o papel da religião como conduta de integração e solidificação da cultura e da identidade africana no Brasil. Como esclarece Geertz (1989, p.89), a força de uma religião ao apoiar os valores sociais repousa, pois, na capacidade dos seus símbolos de formularem o mundo no qual esses valores, bem como as forças que se opõem à sua compreensão, são ingredientes fundamentais. É neste ponto onde provém o poder significativo de resistência cultural das raízes afro-brasileiras.

Entretanto, abordando as adversidades encontradas pelos diferentes grupos negros na luta pela construção de suas identidades, Reginaldo Prandi (2000) complementa que com a formação da sociedade de classes, cada vez mais as organizações de corte estamental e étnico foram perdendo o sentido e aspectos das culturas africanas foram igualmente sendo mais e

12. Ou “ideologias populares”.

mais absorvidos pela cultura nacional, que é branca e europeia (PRANDI, 2000, p.31).

Essa afirmação realça o lapso ideológico da construção retalhada e indefnida de uma identidade negra. O que ocorre é um desmembramento da condição de interpretação do mundo por parte de um curso cultural hegemônico, que subjuga qualquer tendência adjacente que venha tentar substituir as mudanças políticas da ornamentação e jurisprudência estatal. Consequentemente, tem-se a multiplicação e a proliferação das várias frentes políticas e a diferenciação dos tipos de antagonismo social (HALL, 2003, p. 320.).

Como descrito anteriormente, Marileide Alves (2007) revela que atualmente os descendentes do culto Xambá em Pernambuco se autoafirmam como pertencentes a este grupo. Mas, qual seria a motivação permanente que leva estes indivíduos ao consenso em relação a sua origem e formação sociocultural?

Partindo das experiências históricas de formação dos grupos afro-brasileiros, deve-se identificar que suas concepções de mundo estão definitivamente atreladas a religião. Ainda assim, existem aspectos culturais desses povos que conseguiram manter algumas características devido à mistura com o polo cultural hegemônico daquela época. Embora em muitos aspectos, sobretudo no campo das artes, possamos identificar no final do século XIX e no início do século XX manifestações culturais caracteristicamente negras, sua sobrevivência dependia de sua capacidade de ser absorvida pela cultura branca (PRANDI, 2000, p. 67).

Desse modo, várias tendências da cultura africana aportadas ao Brasil, entraram em constante simbiose com as demais disposições comportamentais, não mais apenas estando em constante conflito; agora, se colocando como forma autêntica de identidade nacional. Assim é para a música, para a poesia, como até para a dança, onde o nexos com a linguagem falada se traduz no movimento, no ritmo, na sucessão (RODRIGUES, 2010, p. 163). Este legado é transpassado num ritmo descontínuo de intensas transformações. É o caso exemplar da música popular brasileira, em que os ritmos e estruturas melódicas de origem africana sobreviveram na medida em que passaram a interessar os compositores brancos ou consumidores da cultura branca (PRANDI, 2000, p. 45).

Entretanto, no culto Xambá se encontram todas essas aparências, mas com uma particularidade local muito distinta das demais realidades afro-brasileiras até aqui relatadas. Dessa maneira, como fim elucidativo,

é imprescindível atribuir o tratado conceitual elaborado por Stuart Hall (2003) no que confere a identidade cultural:

A cultura é uma produção. Tem sua matéria prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2003, p. 308).

A afirmação de Hall transmite que a identidade cultural é o presente significado que os sujeitos dão a sua tradição, modificando ou não alguns comportamentos; acordados em sociedade. Implicando estas considerações ao quilombo do Portão do Gelo, Marileide Alves (2007) mostra que existe uma preocupação dos dirigentes do terreiro em manter e preservar o culto como ele foi (re)passado. Porém, ao longo de todos esses anos foi preciso mudar comportamentos, proibições e normas para uma adequação aos avanços dos tempos atuais (ALVES, 2007, p. 70).

Tomando como base o estudo sobre a possibilidade contrastante entre realidades diferentes para exprimir a identidade étnica, Roberto Cardoso de Oliveira (1976, p. 22) destaca que isto implica na afirmação do *nós* diante dos *outros*. Este enunciado deriva da oposição e resistência, muito encontrada nos povos ditos tradicionais, que buscam a contínua luta pela preservação de seus costumes e ritos.

Comparar e questionar os signos e significados que permeiam a fronteira da sua cultura é uma reflexão comum, no que confere a afirmação do indivíduo pertencente a um grupo. Esta especificação tem um valor bastante regular, como refere Oliveira (1976, p. 34) quando uma pessoa ou um grupo se afirma como tal, o fazem como meio de diferenciação em relação a alguma pessoa ou grupo com que se defrontam. É uma identidade que surge por oposição. Ela não se afirma isoladamente.

Neste sentido, a identidade étnica supõe uma autoapreensão de si em situação (OLIVEIRA, 1976, p. 25). Reportando-nos ao caso da Xambá, o núcleo familiar de Mãe Bui foi de fundamental importância para a formação de identificação, como é confirmado por Valéria Gomes Costa

(2009), em sua investigação sobre o fortalecimento dos laços de união entre os membros do terreiro para a construção da nova sede (COSTA, 2009, p.70.). Os laços gerados entre as famílias Silva, Paraíso e Batista, apresentados por Valéria como marcantes para o estabelecimento de relações mais estreitas de amizade, de negociações e de hierarquias, constituíram as bases para o processo atual de identificação desta nação.

O COCO PISADO MARCANDO O RITMO DA IDENTIDADE XAMBÁ

Relacionar a musicalidade ao fenômeno de identificação cultural exige um aparato conceitual a respeito da produção musical, e do critério em que os participantes se inserem. De acordo com Maffioletti (*apud* CUERVO, 2009, p. 89), a musicalidade não passa somente por apreciação estética ou treinamento e repetição, mas sim, é permeada por um conjunto de elementos inter-relacionados, os quais resultarão em uma performance musical expressiva. Esta alegação abre caminho para a interpretação da manifestação musical expressa no Coco da Xambá, dando ênfase a assimilação dos seus membros aos símbolos culturais atrelados nas cantigas.

Consentido como ritmo tipicamente pernambucano, o coco tem suas origens designadas pela afrodescendência, assim transcritas por Adriano Marcena:

Conta-se que eles (afrodescendentes do Quilombo dos Palmares) saíam à procura de cocos (frutos do coqueiro) e ao encontrarem, sentavam-se ao chão para tentar quebrá-los, utilizando uma pedra como apoio e outra para batê-los até que estes se abrissem. Como eram muitos afrodescendentes quebrando o coco e ao mesmo tempo conversando, acredita-se que alguns se levantaram e começaram a dançar (MARCENA, 2011, p. 302).

Esta exibição começou a dar sentido a um estilo sonoro e coreográfico bastante particular. De início, uma coreografia simples, todos iguais, ao som dos primeiros cantos de improvisos – *loas* – misturando a marcação das batidas dos próprios cocos a quebrar nas pedras (MARCENA, 2011, p. 303). Tal espontaneidade foi incorporada a outras tendências culturais contra hegemônicas. Adriano Marcena aponta que existe uma influência direta da Jurema¹³, ou seja, o coco, canto e dança ritualística, estava atre-

13. *O culto da Jurema se enquadra, no esquema geral, em um conjunto de símbolos emprestados do catolicismo popular e traços culturais de origem africana e indígena.*

lado à religiosidade de alguns povos indígenas do litoral¹⁴. Essa observação revela a intensidade do processo no qual o Coco foi se formando e se transformando. Não é a toa que existem diversos arquétipos que dão diferentes denominações ao Coco, como: coco de roda, samba de coco ou coco pisado, coco de tebei, coco de usina, coco de embolada, entre outros¹⁵.

A relevância desta construção artística está na modalidade de “ficção étnica”, descrita por Roberto Cardoso de Oliveira em seu ensaio sobre *Modalidades de Identificação Étnica*. De acordo com o autor, no alto Xingu (...) os diferentes grupos indígenas em interação afirmam suas respectivas identidades por meio de um sistema de referências ou de categorias construído como uma ideologia de relações intertribais (OLIVEIRA, 1976, p. 09). Esta colocação pode ser atribuída ao contexto de identificação musical que deu origem ao coco, já que tal manifestação também tem sua concepção na interconexão entre fronteiras culturais diversas.

Por conseguinte, cabe agora reconhecer o coco como uma atividade artística musical que denota uma passagem histórica vivenciada por diferentes grupos étnicos, mostrando a capacidade que cada grupo teve em caracterizá-lo à sua necessidade. Em seu estudo, Marileide Alves remonta a dificuldade que os pesquisadores encontram sobre a origem do coco:

Alguns (pesquisadores) afirmam que o coco nasceu nos engenhos. Outros dizem que teria nascido espontaneamente dos negros de Palmares. Existe um grupo de folcloristas que acredita que o coco teve origem no canto dos tiradores de coco, e que só depois se transformou em ritmo dançado. Outros acreditam que o coco nasceu nos últimos períodos da escravidão entre os negros quilombolas. (ALVES, 2007, p. 92).

Esta querela de informações dissociadas é rebatida quando se recorre à origem Bantu da manifestação. Os habitantes de Angola – região Congo-Angola –, segundo Marileide, também trouxeram a tradição da dança de umbigada. Ainda assim, a autora revela que fica entre os estados de

Apropriados e de novo relacionados, estes símbolos são utilizados em combinações sempre novas e originais. Arco e flecha, rosário, pretos-velhos e pombas giras convivem, de forma harmônica, no mesmo espaço físico e no imaginário popular. (PINTO, 1995, p. 30-31).

14. A alteridade entre estes povos tendeu para o enriquecimento das demandas culturais em Pernambuco.

15. Ver, MARCENA, Dicionário da Diversidade Cultural Pernambucana, 2011.

Alagoas, Paraíba e Pernambuco o fato do surgimento da manifestação, tendo em vista o seu alastramento, que posteriormente passa a ser realizada por trabalhadores rurais e moradores de pontas-de-rua das cidades, tendo marcado presença ainda nas regiões praieiras (ALVES, 2007, p. 93).

Na Nação Xambá do Portão do Gelo, o coco tem uma forma particular de experimentação. Como folguedo popular típico do ciclo junino, o coco da Xambá tem sua história rodeada de segredos e peculiaridades, transformando seu interesse pelos participantes ainda mais contagioso¹⁶. A versão mais afirmada pelos xambazeiros a respeito da formação do coco é relatada por Marileide (2007, p. 96):

[...] Mãe Biu resolveu fazer uma festa de aniversário em comemoração aos seus 50 anos, no dia 29 de junho de 1964. Por gostar muito da cor verde, Mãe Biu pediu para que as pessoas comparecessem vestidas com roupas nessa tonalidade. Contam os xambazeiros que o bolo foi confeitado nessa cor e os enfeites também eram verdes. Nessa festa havia duas crianças de vestido azul. Uma era Glória, sobrinha da yalorixá e a outra era uma menina que foi à festa, trazida por uma filha de santo de Mãe Biu, conhecida como dona Nininha. Essa menina junto com outra criança, de 12 anos, foi brincar nos sítios pelos arredores do terreiro. Durante a brincadeira foram observar uma cacimba (poço), num dos sítios. Foi quando a menina de vestido azul se inclinou para olhar o que tinha na cacimba e caiu dentro dela. A acompanhante assustada correu para avisar à comunidade. Assim contam os xambazeiros. “ela chegou dizendo que a menina tinha caído no poço”. Houve um alvoroço no terreiro. Alguns entraram em desespero, inclusive dona Luíza que chegou a pensar que tinha sido sua filha Glória, que também trajava vestido azul. Quando a polícia e os bombeiros chegaram a criança já tinha sido retirada do poço sem vida. Com receio da repercussão, Mãe Biu fez uma promessa (ninguém sabe ao certo se a promessa foi para o seu mestre, Major do Dia, para o mestre de dona Marta ou ainda para os mestres da Jurema), pedindo para o fato não repercutir. A atitude da yalorixá refletia o medo, fruto da repressão de que seu terreiro fosse fechado novamente. Mãe Biu prometeu que se nada acontecesse à sua casa ela realizaria uma festa de coco todos os anos, no dia 29 de junho, data do seu aniversário. Como não houve repercussão, no ano seguinte Mãe Biu faz a primeira festa do Coco da

16. Convém aqui apenas relatar a passagem histórica da sua festividade como data marcante para a Nação Xambá, não que os outros acontecimentos sejam inverídicos ou desprezíveis, mas pelo fato do recorte histórico e documental ser proporcional ao tempo de excussão para esta pesquisa.

Xambá. É a partir daí (1965) que os xambazeiros consideram que começou de fato o Coco. Por isso, no dia 29 de junho de 2005 a festa completou, oficialmente, 40 anos de tradição, porque é a partir deste episódio que o Coco passa a ter data fixa.

Esta passagem histórica dá origem ao Coco da Xambá como festejo realizado anualmente na casa. A festa reúne várias pessoas de diversas localidades, não havendo restrições para entrada. É fielmente mantido o horário de início e término (8 horas até às 20 horas), administrado com vigor pelos xambazeiros, que também buscam atenciosamente receber os visitantes e os amigos. Como resultado disso, vê-se o interesse e a ação direta de várias gerações que juntas consolidam uma festa dinâmica e contagiante, trazendo admiração externa e transmitindo sua cultura musical para a juventude.

Analisando o ponto de criatividade musical do Coco da Xambá, principalmente com a criação do grupo Bongar em agosto de 2001 (ALVES, 2007, p.109), percebe-se uma maior interação entre os jovens da localidade. Neste sentido a abordagem ressaltada por Cuervo (2008) sobre o conhecimento da musicalidade abre caminho imediato para ligação entre música e identidade cultural:

Musicalidade é um termo que possui muitos significados na literatura, mas a tendência atual, conforme estudos nas áreas de educação musical, filosofia e psicologia da música, é considerar que o contexto sociocultural é indissociável à sua definição. Também parece estar consolidada a ideia de que a musicalidade é uma característica humana, ou seja, todos possuem a capacidade de construir esse conhecimento, e esta construção é pautada por valores de normas culturais, das quais o sujeito depende (CUERVO, 2008, p. 46).

Ressoando a ideia exposta acima à manifestação de identidade transpassada pelo Coco da Xambá, tem-se então uma configuração de atributos musicais entoando a existência dos sujeitos locais, e vice-versa. Isso reafirma a condição dos indivíduos como seres baseados em redes de símbolos culturais, destacado por Geertz (1989, p.97):

[...] os símbolos são estratégias para englobar situações, então precisamos dar mais atenção a como as pessoas definem as situações e como fazem para chegar a termos com a mesma. Tal pressão não implica a remoção das crenças e valores dos seus contextos psicobiológicos e sociais para o reino do “significado puro”, mas sim dar maior ênfase à análise de tais crenças

e valores em termos de contextos destinados explicitamente a lidar com o material simbólico.

Durante a pesquisa de campo, as observações e entrevista coletadas deram disponibilidade suficiente para exprimir tais condições simbólicas que o Coco da Xambá transmite como identidade cultural. Nessa perspectiva, dialogar com os conceitos sugeridos pelos participantes da Xambá transparece a gama de significados entoados pelos “puxadores¹⁷” de coco durante as apresentações, e o sentido atribuído a esse universo musical. Referindo-se a Xambá como um “celeiro musical”, Iranildo¹⁸ relata que:

A Xambá é um conservatório nato, um conservatório popular. Foi através da Xambá que eu aprendi a tocar o Coco da Xambá, tocar para o Orixá. Na casa da minha avó eu aprendi a tocar pra Jurema, tocar pra essa linhagem de caboclos e mestres. E ai, lá em casa também tinha um coco, que era a Farra dos Mestres, mas ai também no dia 29 de junho, como era tradição do aniversário de Mãe Biu, minha avó me trazia pra cá pra festa do Coco da Xambá.¹⁹ (informação verbal).

Analisando esse relato, percebe-se a influência direta da religião do Portão do Gelo na música e dessa no processo de aprendizagem daqueles que estão presentes nas rodas de coco da Nação Xambá. Na condição citada por Iranildo, sua proximidade com o Coco da Xambá foi através da sua avó, que também era adepta da manifestação e a respeitava pelo culto a entidades da Jurema. Ainda assim, é perceptível a presença do elemento diferenciador de identidade quando o entrevistado realça a importância do conjunto da gênese musical elaborada nas redomas da Xambá, classificando-a de “*conservatório nato e popular*”. Isso revela um quadro de identificação e satisfação cultural avançado, salientando um sentimento próprio de participação ativa na construção ideológica de uma realidade Xambá.

17. Cantador de coco.

18. Músico do grupo Bongar.

19. Entrevista concedida por Iranildo. **Entrevista III** [Junho 2012]. Entrevistador: Ivan Rodrigo Novais. Olinda, 2012. 1 arquivo .avi (12min.).

Ao apontar elementos notáveis de formação histórica do coco, Gledson José²⁰ declara que ele tem um cunho eminentemente particular, aonde ela (Mãe Biu) comemorava junto com seus filhos de santo e fazia um coco²¹. Tal episódio ganha destaque no que confere a apropriação dos espaços coletivos pelos xambazeiros.

Sabendo que a construção da festa é conduzida por todos e todas da comunidade, ela invoca um ingrediente agregador aos seus membros, envolvidos pelo êxtase das lembranças memoráveis da figura de Mãe Biu. Em outro momento da entrevista, Gledson José afirma que os relatos sobre a origem do coco estão cercados de divergências, e por isso, este é um fator bastante comentado entre os xambazeiros²². Surge então um elemento intrigante na pesquisa; como algo que não tem uma definição precisa pode causar proximidade entre os sujeitos? Essa imprecisão é mais um elemento do “jogo dialético”, citado por Roberto Cardoso, que espelha um mecanismo crucial para o entendimento da identidade social (OLIVEIRA, 1976, p. 37).

Contudo, a solidificação da identidade em debate está aqui atrelada à musicalidade. No que tange esse contexto, Luciane Cuervo (2008) afirma que é fundamental conhecer a origem e a cultura na qual a música se insere, para que se possa realizar uma atividade que gere sentido para os indivíduos envolvidos. Mesmo com informações indefinidas a respeito da origem do coco e da festa da Xambá, seus adeptos dão sentido a essa manifestação, que é fundamental para o contexto de identificação. Numa passagem da mesma entrevista, Gleidson José afirma que na Jurema²³ talvez se vivencie mais o cotidiano associado a algumas toadas de fatos [...] que aconteceram”. Neste momento ele distingue o toque do terreiro (para os Orixás) e o toque do coco (para a Jurema); este último como sendo mais aproximado da realidade cotidiana por ter mais flexibilidade para montagem das melodias.

Esta nova conjuntura deu ânimo à juventude local, visando mais as atividades artísticas voltadas para forma de ser Xambá. O Bongar levantou

20. Morador do Quilombo e filho de santo da casa Xambá.

21. Entrevista concedida por Gledson José. **Entrevista II** [Junho 2012]. Entrevistador: Ivan Rodrigo Novais. Olinda, 2012. 1 arquivo .avi (12min.).

22. Entrevista concedida por Gledson José. **Entrevista II** [Julho 2013]. Entrevistador: Ivan Rodrigo Novais. Olinda, 2012. 1 arquivo .amr (34 min.).

23. A Jurema, neste sentido, é a representação do Coco da Xambá, já que boa parte das cantigas faz alusão às personagens “encantados” da Jurema.

a autoestima dos jovens da Xambá, que não acreditavam na possibilidade de se verem nos palcos, relata Marileide (2007, p. 79). Para Gleidson José, é imprescindível colocar em discussão entre a juventude local as mudanças que podem levá-la a novos caminhos. Não obstante, observa-se no discurso de Cleyton José²⁴ (Guitinho) a afirmação dos elementos de identificação próprios do Coco da Xambá, quando ele se refere a poética das loas cantadas, (como) elas falam do cotidiano das pessoas numa relação de amor.

Mencionando o contexto no qual faz a juventude Xambá se despertar para o coco, ele afirma:

O coco, de certa forma abre a possibilidade pra coisas que é atribuído a juventude e boemia. O coco é uma festa, uma manifestação, que traz no seu bojo a libido. Então, a expressividade sexual dentro dele é muito forte. Ele dá possibilidade de você interagir com a bebida e com o fumo. E o espaço dele fica sempre no limiar entre o religioso e o profano, então isso dá as pessoas essa liberdade.

Fechando a analogia sobre identidade, ele ainda considera que as pessoas têm que partir do seu local com o seu local, mostrando também a relevância da autoafirmação no contexto do universo simbólico externo.

UM QUILOMBO DE CONCRETO

O desafio de estar nos arrabaldes da cidade de Olinda (Região Metropolitana de Recife) faz do Portão do Gelo um ambiente incomum, no que confere a lógica da formação de identidades urbanas. Em sua pesquisa, Valeria Gomes denota a estabilização dos primeiros habitantes do espaço que viria a ser o local de fixação da Nação Xambá atualmente:

O terreno, antes baldio, passou a ser não só espaço físico de moradia, mas também cultural, onde as práticas religiosas das pessoas estavam sendo (re) construídas, quando começou a ser erguido o terreiro. [...] Além de espaço construído de moradia de taipa, irregular, cuja a arquitetura não combinava com as novas estruturas urbanas da modernização, o terreiro simbolizava para alguns grupos sociais um lugar sagrado, de desenvolvimento de suas práticas religiosas (COSTA, 2009, p.88).

24. Entrevista concedida por Cleyton José. *Entrevista III* [Julho 2013]. Entrevistador: Ivan Rodrigo Novais. Olinda, 2012. 1 arquivo .amr (73 min.).

Considerando esta passagem, exprime-se a ideia de que os primeiros habitantes da Xambá vieram aos poucos, conduzidos pela fé religiosa num espaço que ali se desenvolvia. Com o processo de consolidação habitacional mais avançado, Valeria Gomes relaciona as transformações simbólicas adotadas por Mãe Biu e seus filhos de santo conforme suas necessidades cotidianas:

Ao estruturar os lugares em torno de seu terreiro, Mãe Biu ia nomeando-os de acordo com suas características físicas ou funcionais, ou seja, atribuindo aos espaços significados que tinham, para seus filhos de santo ou para ela própria, relação com o seu cotidiano, que era ligado ao âmbito religioso e até mesmo festivo-profano (COSTA, 2009, p. 112).

Esta atitude de Mãe Biu dá abertura para discussão sobre a identidade cultural Xambá num cenário aonde há uma interação intensa com diversas possibilidades éticas, na medida em que a nação se estabelece no momento presente, num mesmo local geográfico. Tais possibilidades éticas demonstram o hibridismo cultural que a globalização trouxe com a implantação de novas tecnologias de informação. Com referência ao indivíduo e sua identificação com a estrutura grupal, em meio à pós-modernidade, Stuart Hall (2009, p. 33) implica que o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.

A questão que envolve o aspecto da globalização e a marcha da mudança para modernidade tardia é um tema relevante no qual o quilombo do Portão do Gelo está relacionado. Nas palavras de Karl Marx, sobre a modernidade:

É o permanente revolucionar da produção, o abalar ininterrupto de todas as condições sociais, a incerteza e o movimento eterno... Todas as relações fixas e congeladas, com seu cortejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar. (HALL *apud* MARX; ENGELS, 1973, p. 70)

Anthony Giddens cita, em particular, o ritmo e o alcance da mudança – à medida que áreas diferentes do globo são postas em interconexão uma

com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra – e a natureza das instituições modernas (HALL *apud* GIDDENS, 1990, p.26). Aprofundando mais a questão da fragmentação do indivíduo em relação a sua identidade, Hall trata do conceito de “deslocamento” aplicado por Ernest Laclau (1990):

Uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma pluralidade de poder. As sociedades modernas, [...] não tem nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único e não se desenvolvem de acordo com o desdobramento de uma única “causa” ou “lei” (HALL *apud* LACLAU, 1990, p. 187).

Contudo, em outro texto, Hall (2003) coloca a situação da proliferação subalterna da diferença, tratando o modelo da ideologia econômica global como proposta única:

Trata-se de um paradoxo da globalização contemporânea o fato de que, culturalmente, as coisas parecem mais ou menos semelhantes entre si (um tipo de americanização da cultura, por exemplo). [...] Entretanto, [...] o eixo vertical do poder cultural, econômico e tecnológico parece estar sempre marcado e compensado por conexões laterais, o que produz uma visão de mundo composta de muitas diferenças “locais”, as quais o “global vertical” é obrigatório a considerar (HALL *apud* HALL, 1997, p. 143).

Finalmente, há uma possível compreensão do que gira entorno da identidade cultural Xambá, refletindo seus elementos de identificação através da música e sua condição de contraste e resistência cultural perante os obstáculos colocados pelo fator “globalização”.

Pensar o transcurso que torna o indivíduo atrelado ao seu grupo, mesmo com rupturas frequentes em sua cultura, é pensar sua identidade. Nas palavras do idealizador do grupo Bongar (Guitinho), quando o outro reconhece a nossa diferença e nós a dele, assim, eu me legítimo e o legítimo enquanto ser existente e capaz de transformar o mundo com suas diferenças (ALVES, 2007, p. 138). Essa mensagem engloba uma conquista que a Nação Xambá adquiriu durante os anos; admite que o espaço de reprodução da sua cultura merece respeito, assim como os demais espaços á fora.

Se reportando ao cenário musical do coco explorado pelo grupo Bongar, Cleyton José menciona a referência que esse grupo obtém em relação à juventude:

(...) Um dos maiores efeitos do Bongar foi ter conseguido o respeito da própria casa, e esse respeito eu sabia que ele poderia vir pelo reconhecimento externo. [...] Partindo desse processo, essa nova geração (que compõe o Bongar) são os ídolos e isso faz com que venha um Gabriel, um Henrique, um Yuri, uma Laura²⁵, todo mundo hoje se iniciando num grupo de música de coco.

Esse relato remonta uma situação inversa que os jovens iniciantes do grupo Bongar tiveram que passar. Eles desfrutaram primeiramente do reconhecimento de outros grupos para, enfim, terem suas aptidões musicais assentidas pelos xambazeiros. Em uma surpreendente afirmação, Iranildo ainda revela a intensidade como esta manifestação estava aflorando na comunidade, quando diz que [...] “o Bongar tinha que acontecer. Se não fosse com a gente, com certeza seria em outra (geração). Mas a gente sabia que era o momento que se tava pedindo um grupo dessa forma”²⁶.

Por conseguinte, evidencia-se a força com que o grupo Bongar conseguiu divulgar a cultura Xambá – além das fronteiras objetivas e subjetivas talhadas pelo avanço da globalização –, dando uma resignificação cultural ao coco de Mãe Biu, acrescentado pelo discurso de Gledson com referência ao Bongar e seu estabelecimento como componente cultural do Portão do Gelo: “Ele retoma, vem junto com essa nova cena cultural que Pernambuco vive que o Brasil em si vive. E Pernambuco por sempre ser um celeiro de vanguarda naquilo que se reporta a tradição, o Coco da Xambá pode se dizer que sim”²⁷.

Com esse pronunciado explícito sobre aquilo que representa o Bongar na atualidade, evidencia-se o destemido alcance que uma cultura local pode proporcionar aos seus adeptos a partir da sua musicalidade. Não é por menos que Iranildo conclui sua entrevista citando que o Bongar surgiu pra mostrar ao mundo que a Xambá continua viva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Relatar fragmentos da passagem histórica vivenciada pelos africanos no Brasil, e dialogar com a teoria mais recente no tocando à identidade

25. Crianças da comunidade que formaram um grupo de coco infantil - “Coco do Miudinho”.

26. Entrevista concedida por Iranildo. **Entrevista III** [Junho 2012]. Entrevistador: Ivan Rodrigo Novais. Olinda, 2012. 1 arquivo .avi (12min.)

27. Entrevista concedida por Gledson José. **Entrevista II** [Julho 2013]. Entrevistador: Ivan Rodrigo Novais. Olinda, 2012. 1 arquivo .amr (34 min.).

cultural e musicalidade, foi o principal propósito deste artigo. Conseqüentemente, as relações entre teoria e objeto (Coco da Xambá), estão aptas as mais longas discussões, já que aqui se expôs uma situação nova para estas teorias; tratar da musicalidade como fenômeno de afirmação e identificação cultural, remontando alguns caminhos que podem contribuir à teoria social focada nesse fenômeno. Tal elucidação assegurou as alocações teóricas e as experiências de campo no qual vivenciei, propiciando uma dinâmica mais sofisticada no momento de atribuição dos dados à ordem metodológica estabelecida. Dessa maneira, busquei a certificação dos objetivos da pesquisa, mesmo sabendo que há aberturas para infundáveis argumentações a respeito desta temática. À medida que fui dialogando *Teoria e Campo*, consegui exprimir condições da realidade Xambá na qual esta pesquisa tinha por objetivo.

Penso que a reflexão sobre tais inquietudes deixadas nesta pesquisa é a sua principal conclusão. O diálogo permanente entre o *Tradicional* e o *Moderno* e as transmutações culturais que se tem como resultado dessa interação, ainda é um fato social que requer bastante investigação. No caso da Nação Xambá, o convívio direto com a realidade urbana nos faz cogitar novas especulações sobre sua identidade. Porém, é preciso ser enfático na constatação de que o coco da Xambá, atualmente, proporciona uma imensa gama de expressão particular da sua cultura.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Wlamyra. (2006). *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares.
- ALVES, Marileide. (2007). *Nação Xambá: do terreiro aos palcos*. Olinda: Ed. Do autor.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. (2007). *O Trabalho do Antropólogo*. São Paulo: Editora Unesp. 222p.
- _____. (1976). *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo: Pioneira.
- COSTA, Valéria Gomes. (2009). *É do Dendê! História e memórias urbanas da Nação Xambá no Recife (1950-1992)*. São Paulo: Annablume.
- _____. (2008). *Nação Xambá: um universo de domínio feminino*. Disponível em: <http://pe.anpuh.org/resources/pe/anais/encontro5/06-hist-cultural/Artigo%20de%20Val%20Costa.pdf>
- CUERVO, Luciane. (2008). *Reflexões sobre o conceito de musicalidade*. In: ABEMSUL - Encontro da Associação Brasileira de Ed Musical da Região Sul, Santa Maria. Anais do ABEMSUL.
- DESLANDES, S.; GOMES, R.; MINAYO, M (Org.). (2011). *Pesquisa Social: Teoria, Método e Criatividade*. 30ª Ed. Petrópolis: Vozes.

- DUARTE, Abelardo. (1952). **Sobre o Panteão Afro-Brasileiro** in Revista do Instituto Histórico de Alagoas. Maceió: Comissão Estadual da Abolição.
- GEERTZ, Clifford. (1989). **A Religião como Sistema Cultural**. In: A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC, p. 101-142.
- _____. (1989). **Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**. In: A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC.
- GUERRA, Lúcia Helena. (2011). **Os usos da memória num terreiro que virou quilombo**. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. Universidade Federal de Bahia (UFBA). Salvador. Disponível em: http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1305854059_ARQUIVO_artigoCompleto.pdf
- HALL, Stuart. (2011). **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª Ed, 1ª reimp. Rio de Janeiro: DP&A.
- _____. (2003). **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização: Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- IRANILDO. **Entrevista II** [Junho 2012]. Entrevistador: Ivan Rodrigo Novais. Olinda, 2012. 1 arquivo .avi (12min.).
- JOSÉ, C. **Entrevista III** [Julho 2013]. Entrevistador: Ivan Rodrigo Novais. Olinda, 2012. 1 arquivo .amr (73 min.).
- JOSÉ, G. **Entrevista I** [Julho 2013]. Entrevistador: Ivan Rodrigo Novais. Olinda, 2012. 1 arquivo .amr (34 min.).
- MACHADO, Vanda. (2000). **Tradição oral e vida africana e afro-brasileira**. Etnográfica, Vol. IV (2), pp. 333-354.
- MARCENA, Adriano. (2011). **Dicionário da diversidade cultural Pernambuco**. 2ª Ed. rev. E ampl. Recife.
- MOTA, Mário. (1991). **Bê-a-bá de Pernambuco ou apontamos para uma biografia do Estado**. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana.
- MOTTA, Roberto. (1991). **Edjé Balé: Alguns aspectos do Sacrifício no Xangô**. Tese de concurso para professor titular de Antropologia no Departamento de Ciências Sociais do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco. Recife.
- O QUILOMBO QUE [EN]CANTA SUA FESTA**. Produção Ivan Rodrigo Novais, 2012. Vídeo HD (12 min.), .AVI.
- PRANDI, Reginaldo. (2000). **De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião**. Revista USP, São Paulo, n.46, p. 52-65, junho/agosto.
- RIBEIRO, Darcy. (1995). **O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras.
- ROCHA, José Geraldo. (2010). **Historia da África e cultura afro-brasileira**. Revista Magistro. Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO, Vol. 1, Num. 1.
- RODRIGUES, Raymundo Nina. (2002). **Os africanos no Brasil**. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.centroedelstein.org.br>.

ROSA, Laila Cavalcante. (2009). **As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada**. Tese submetida ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador.

ROSAS, Oséas. (1959). **Dois Palavras Sobre o Candomblé em Alagoas** in *Jornal de Alagoas* de 31 de maio, p.10.

SOUZA, Ana Lúcia. (2005). **De olho na cultura: pontos de vista afro-brasileiros**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares.

