

MORAES, Peticia C. **Corponegociações: dança, contaminação e criação no coco de roda dos quilombos paraibanos Ipiranga e Gurugi**. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP). Escola Técnica Estadual (ETEC) de Artes de São Paulo; docente dos cursos Técnico em Dança e Teatro. Bailarina e diretora da Cia Mover.

RESUMO: Este resumo discorre sobre o segundo capítulo de minha dissertação de mestrado intitulada “A Festa do Coco das comunidades quilombolas paraibanas Ipiranga e Gurugi: Acontecimentos e Corponegociações”, pesquisa realizada no mestrado em Filosofia com área de concentração nos Estudos Culturais da Universidade de São Paulo. Na dissertação, busco evidenciar as transformações ocorridas na Festa do Coco, realizada todo último sábado de cada mês pelas comunidades Ipiranga e Gurugi pertencentes ao município paraibano do Conde, durante o período de minhas visitas, entre julho de 2013 e maio de 2016, a partir da análise dos acontecimentos registrados por mim em diários de campo. Em “Dança, Repetição e Criação: a novidade se estabelece pela brincadeira”, título do terceiro capítulo, percebo os movimentos da brincadeira do coco de roda como um ato criativo que se dá através da tensão entre repertório e contaminação. A pesquisa corporal gerada pelo coco de roda inicia-se com o estabelecimento de um padrão, um passo básico, que pode ou não fazer parte do repertório cotidiano dos corpos participantes, porém, ela somente se efetiva quando estes se utilizam do ritmo e do foco nos pés, provocados pela repetição, como regras que auxiliarão no surgimento de novos movimentos criados a partir da negociação entre os corpos que brincam dentro da roda. O movimento é produzido e não reproduzido, tornando as regras da brincadeira mais importantes do que a execução específica de certos movimentos. A forma não é antecipada, e há respeito com o corpo do outro, não exigindo deste mais do que ele pode oferecer; a corponegociação, ao mesmo tempo que desafia os corpos a criarem, respeita suas limitações. As duas camadas estabelecidas na brincadeira do coco de roda: dançar compondo a roda de coco, fazendo parte do coletivo, e adentrar a roda para dançar com um parceiro, me levam a refletir sobre as características da dinâmica do movimento e da contaminação estabelecida na primeira camada e as variações da brincadeira surgidas através do processo de apropriação desses movimentos na segunda camada.

PALAVRAS CHAVE: coco de roda; contaminação; corponegociação; dança.

ABSTRACT: This summary discusses the second chapter of my dissertation entitled "The *Festa do Coco* of the *quilombola* communities of Ipiranga and Gurugi: events and bodily-negotiations", a research carried out in the master's degree in Philosophy with a concentration area in the Cultural Studies of the University of São Paulo. In the dissertation, I try to highlight the transformations that took place at the Festa do Coco, held every last Saturday of each month by the Ipiranga and Gurugi communities belonging to the municipality of Conde, during the period of my visits, between July 2013 and May 2016, from of the analysis of events recorded by me in field diaries. In "Dance, Repetition and Creation: the novelty is established by the playfulness", title of the third chapter, I perceive the movements

of the game of the *coco de roda* as a creative act that occurs through the tension between repertoire and contamination. The body research generated by the *coco de roda* begins with the establishment of a standard, a basic step, which may or may not be part of the daily repertoire of the participating bodies, but it only becomes effective when they use the rhythm and the focus on the feet, caused by repetition, as rules that will aid in the emergence of new movements created from the negotiation between the bodies that play within the wheel. The movement is produced and not reproduced, making the rules of play more important than the specific execution of certain movements. The form is not anticipated, and there is respect with the body of the other, not requiring of this more than it can offer; the bodily-negotiations, while challenging the bodies to create respect its limitations. The two layers established in the game of the *coco de roda*: dancing composing the *roda de coco*, being part of the collective, and entering the wheel to dance with a partner, lead me to reflect on the characteristics of the movement dynamics and the contamination established in the first layer and the variations of the game that arose through the process of appropriation of these movements in the second layer.

KEYWORDS: *coco de roda*; contamination; bodily-negotiations; dance.

1. Uma possível estrutura da brincadeira de coco de roda

*“Para entrar na brincadeira de Coco de Roda o participante deve **se juntar a roda e executar um passo básico** onde o pé direito se movimenta e o esquerdo serve de base. **A roda gira sempre em sentido anti-horário. Fazer parte da roda é um ato de assumir estar na brincadeira, mas ainda em um local de espera desta,** pois o jogo acontece dentro da roda. **Este local de espera coloca todas as pessoas, de diferentes idades, num movimento único.** A intensidade deste movimento varia em relação a idade do participante e o tempo em que se está no jogo. **Os olhos voltam-se para o centro,** pois todos se fazem participantes e contempladores, artistas e público, ávidos por entrar no centro da roda, mas também interessados em admirar os que estão em jogo. Fora da roda encontram-se: pessoas que querem descansar por um tempo, pessoas que estão esperando a roda esvaziar um pouco – pois o espaço é pequeno para tanta gente – e pessoas que não querem jogar. **Fazendo parte da roda deve-se estar preparado para ser tirado por alguém para dançar no meio da roda. Neste meio, duplas brincam juntas de improvisar a partir do passo básico. Não se pode perder o ritmo, mas devem-se criar outras possibilidades de movimentação.** Percebi muitos giros, ações de ataque e defesa e ao mesmo tempo muita cumplicidade. Era comum, homens tirarem moças, mas não parecia regra. As jovens moças possuíam uma movimentação sutil de certa sensualidade. As crianças se desafiavam a manter o ritmo. As características de cada pessoa evidenciavam-se em sua movimentação, porém todos jogavam o mesmo jogo.” (Diário de Campo 1, 27 de julho de 2013)*

A Festa do Coco das comunidades Ipiranga e Gurugi, realizada na comunidade Ipiranga, tem como acontecimento principal a brincadeira do coco de roda e, sua efetivação, afirma a existência da festa. A maior parte dos

participantes vão à festa para brincar, colocar o corpo em movimento e interagir com outros brincantes. Normalmente, os primeiros a comporem a roda são os integrantes do Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo, tanto para encorajar os visitantes a iniciar a brincadeira quanto para possibilitar a apreciação da brincadeira aos novatos da festa. Para jogar, é necessário que o participante se coloque na roda, que vai se formando ao tocar as primeiras músicas de coco. O passo básico, realizado na roda da brincadeira, é um movimento de deslocamento para a direita com transferência de peso. O foco do movimento está no pé direito que desloca alternando-se do centro para frente e do centro para trás, com movimentos rápidos que acompanham o ritmo da música. O peso empregado no movimento varia conforme a intensidade da música, a entrega do corpo que dança ao jogo e o envolvimento coletivo, porém, em roda, este peso tende a ser mais leve. Algumas pessoas executam o movimento com uma dinâmica espacial mais retilínea, e outros, de forma mais curvilínea. As ações realizadas na roda variam entre pontuar um movimento rápido (tempo), leve (peso) e direto (espaço), e sacudir um movimento rápido, leve e flexível (LABAN, 1978). A execução de uma dessas ações: pontuar ou sacudir, realizada com o foco nos pés, o deslocamento para a direita e o uso do pé esquerdo de base enquanto o direito se desloca pelo espaço, poderia ser chamada de passo básico do coco de roda das comunidades Ipiranga e Gurugi. Mas também é possível perceber muitas outras variações na execução deste movimento entre os participantes:

- o deslocamento frente-trás pode se alterar para um deslocamento nas diagonais, do centro para a diagonal esquerda baixa e do centro para a diagonal direita baixa;
- pode haver uma mudança de peso, transformando o pontuar em socar, e o sacudir em chicotear;
- pode-se também, manter a acentuação do movimento no pé direito, mantendo a mesma relação direita-esquerda ao executar o ritmo da música no pé, porém, fazer com que o pé esquerdo se desloque pra frente e para trás, enquanto o pé direito permanece elevando-se e baixando-se no mesmo lugar.

Os braços ficam livres para improvisar e bater palmas. Durante a realização da movimentação em roda, é comum simplesmente mantê-los relaxados nas laterais do corpo, ou, levados pelos pés e pelo olhar, projetar-se espacialmente, brincando de encontrar com os parceiros que dançam ao lado esquerdo e direito. Para o brincante, a brincadeira do coco de roda se inicia no momento em que a pessoa decide se colocar em roda. Entretanto, a roda é ainda a espera para o jogo que acontece no centro desta; é uma espera ativa para um convite que pode acontecer a qualquer momento. Em roda, o espectador ativo percebe-se um apreciador das negociações e dinâmicas geradas pelos corpos que se relacionam com seus parceiros no centro do jogo.

Estar em roda mobiliza uma atenção multifoco do participante: atenção ao movimento que está executando, a canção que está sendo cantada e que ele deve repetir um de seus versos, atenção ao jogo das duplas estabelecido no centro da roda e atenção aos companheiros da roda, pois, a qualquer momento, os olhares podem se cruzar, e provocar um convite a outro participante para formar uma nova dupla no centro da roda. Quando se está na roda é possível ser tirado por alguém ou ir em sua direção e tirá-lo para dançar. Este caminhar em direção ao outro, mantendo o passo básico, com variações de deslocamento para as diagonais e para a frente, é realizado por dentro da roda. Para tirar alguém é necessário bater o pé direito na frente da pessoa, cuja batida acontece na acentuação do ritmo, e já se encontra presente no próprio passo básico. As mudanças na qualidade do movimento geradas pela entrada do participante no centro da brincadeira ocorrem devido à ampliação do espaço e a nova relação estabelecida por meio das duplas de participantes. “As mudanças de velocidade, a amplitude do espaço percorrido e a abertura simultânea em todas as direções possíveis libertam (os brincantes) dos itinerários fechados da vida quotidiana.” (LOUPPE, 2012, p.189). Com a ampliação do espaço, o deslocamento se torna possível para todas as direções, produzindo giros, que parecem ser um dos grandes desafios do centro da roda: girar mantendo o ritmo da música. A relação em dupla e não mais em roda, com um único parceiro em frente e não mais parceiros nas laterais, provoca

movimentações de aproximação e afastamento, deslocamentos para uma mesma lateral, causando um espelhamento do movimento ou ainda deslocamento em diferentes laterais, criando oposições. Também é possível se deslocar enquanto o parceiro gira ou girar conjuntamente.

Descrever a movimentação realizada no coco de roda pode parecer fácil e simples, porém, essa descrição não dá conta da complexidade de estar em jogo, que muitas vezes escapa à linguagem. A reprodução de um passo básico, realizado em roda, é o que gera acolhimento, a possibilidade de qualquer pessoa se sentir pertencente ao jogo, mas o desejo que move o participante a entrar no centro da roda é outro, não é o de pertencimento, mas o de ser desafiado, o de experimentar e até mesmo criar. Percebo, então, que, apesar da característica de estar em jogo ser pautada pela reprodução do passo básico – que em si já possui muitas variações, de pessoa para pessoa –, o ápice da brincadeira está em não reproduzir, está no momento em que se amplia o espaço, ganhando visibilidade e liberdade para criar.

2. Corponegociação: aspecto criativo da brincadeira

*“Nesta festa, durante a brincadeira, pude dançar diversas vezes com o senhor João. Ele é um senhorzinho já bem idoso e integrante do Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo. Dançar com ele é uma experiência impar. Primeiramente, pois, caso ele inicie uma brincadeira com você, inicio esse que se dá pelo olhar, **a brincadeira já começa na própria roda. Além do olhar, o que inicia a brincadeira na roda é o encontro dos pés direitos de duas pessoas, uma pessoa com as pernas cruzadas e outra com as pernas abertas, formando assim, parceiros com quem está na lateral esquerda e direita da roda em relação a cada brincante.** A criação desses parceiros na roda não é tão comum, mas acontece com algumas pessoas durante a brincadeira. Entretanto, **dançando com o senhor João, essa parceria formada, ainda compo a roda, adquiriu uma intensidade tão grande quanto estar no centro da roda.** Ao virar-se para meu parceiro, meu corpo agora se virava totalmente para a lateral e o centro dos nossos corpos quase se encontravam, como se fossemos dar uma **“umbigada”** (termo usado pela cultura popular para definir o movimento onde os quadris de duas pessoas se encontram através da inclinação da coluna vertebral). Essa relação de encontros e desencontros durou muito tempo e adquiriu muita intensidade. **Na maior parte das vezes, o desenrolar da brincadeira terminou***

indo para o centro da roda, onde a aproximação e distanciamento se tornaram maiores, mas permaneceu o encontro do centro dos corpos a todo momento. A relação lado-lado estabelecida pela maioria dos brincantes do centro da roda, modificou-se para frente e trás ou lado e frente. O quadril era levemente projetado para frente nos quase-encontros entre os dois corpos e isso fazia com que todo o corpo fosse envolvido no movimento.” (Diário de Campo 6, 28 de março de 2015)

Escrever sobre o acontecimento relatado no trecho acima é falar de uma das experiências mais intensas que vivi na Festa do Coco através do jogo e de suas corponegociações. Esta experiência pareceu romper com várias das regras do jogo explicitadas no subcapítulo acima e me envolveu em um estado de intensa brincadeira. A sensação deixada no corpo após a experiência, quer dizer, a memória corporal do vivido, é a de que é impossível descrever o jogo, pois parece ser no “não saber como jogar” que a experiência com o outro se intensifica. Parece-me que somente é possível falar sobre a Festa do Coco partindo de uma experiência particular, singular, jamais vivida por outra pessoa.

A experiência de dançar com o senhor João foi a de romper todas as regras que se estabelecem ao apreciador da festa por meio da aparência e da visualidade. A atração entre os corpos fez com que a repetição da movimentação assumisse linhas instáveis e flexíveis, fazendo com que o movimento ganhasse novas formas, gerassem novos diálogos (ROLNIK, 2011). Brincar no centro da roda se transformou em um processo de simulação (idem), ou seja, da criação de linhas de vida, de caminhos, de ida e volta (\rightleftarrows) entre a intensidade e a expressão, entre a produção dos afetos e a organização do espaço do jogo. Uma vez que era posta no mundo, qualquer ideia (proposta de movimento) adentrava um fluxo inestancável de contaminações em todas as direções (SETENTA, 2008). O corpo atingiu uma percepção múltipla e íntima, preocupando-se mais com as sensações hápticas do que com seguir regras e padrões estéticos. O acontecimento buscou a todo momento desestabilizar o outro, gerar o invivido (PELBART, 2013), experiências não vividas pelos corpos em questão: a criação da dupla ainda fazendo parte da roda; a quase-umbigada realizada nas acentuações da música; as mudanças de direções de lado-lado para frente-trás no centro da roda, enfatizando o avançar e recuar ou o ataque e a intimidade.

Neste acontecimento, o peso, principal fator do movimento no coco de roda, foi experimentado em toda sua intensidade. Existia uma força do vetor para baixo que foi tão intensa quanto o vetor que leva o quadril para a frente na quase-umbigada. A acentuação-peso foi de tamanha intensidade que o fluxo liberado e contínuo adquiriu a fluência de um martelo ao afundar um prego em dois vetores: baixo e frente. Criou-se um corpo que insiste, que luta, que resiste. Os giros no centro da roda, que normalmente são executados com as pernas flexionadas, formavam uma espiral que continuava invisivelmente para baixo. Na dança que se estabeleceu pela corponegociação entre o senhor João e eu, a poética do peso se articulou pelo controle e pelo abandono (LUOPPE, 2012).

Somente depois de refletir sobre o acontecimento é que pude perceber que o relato do diário acima não fala sobre a dança do coco feita pelo senhor João, mas a dança que se construiu através da corponegociação entre eu, pesquisadora, e o senhor João. Era a nossa dança, o nosso jogo. Entendi que no coco de roda o outro está sempre implicado em minha dança, e minha dança nunca é somente minha, pois ela é resultado de contaminações, impregnações e aprendizados. Esta é a complexidade do coco de roda: o ato de dançar é sempre singular nas características do movimento e este singular é resultado de muitas negociações com o outro. “Dançar sozinho na roda é impensável!” (Ana Rodrigues¹), e este sozinho, não quer somente se referir a adentrar a roda sozinho para dançar, mas também, ao fato de dançar ignorando a presença do outro, ignorando a interferência do outro na minha dança.

Essas negociações e impregnações fazem da brincadeira do coco de roda um ato criativo, assumido inclusive pela contramestra Ana em seu discurso de boas vindas em uma das festas que participei:

“Ana deu boa noite a todos no microfone e logo falou que a festa do coco não é uma festa para ser assistida, que a brincadeira do coco de roda é uma brincadeira

¹ Frase escrita por Ana Rodrigues, contramestra do coco de roda, como ato de intervenção em minha dissertação, ao fazer apontamentos e correções neste trabalho.

para todos. Ela afirmou que não há jeito certo ou errado de dançar, que o que importa é entrar na brincadeira e deixar o corpo se mover. A fala de Ana moveu algumas pessoas para compor a roda, que foi crescendo aos poucos até não caber mais gente.” (Diário de Campo 8, 31 de outubro de 2015)

O misto de afetos gerados pelos encontros estabelecidos no local, com o jogo, com as pessoas e com o espaço, define atitudes, ainda internas, que produzem intensidade e sentido (ROLNIK, 2011). Esses afetos geram os primeiros desejos de fazer ou não parte do jogo e também as primeiras leituras sobre o que seria a Festa do Coco. A experiência corporal, a sensibilidade e a percepção são responsáveis pela compreensão do visitante sobre os acontecimentos da festa, assim como sua maneira de agir e interagir também influenciam nos acontecimentos. A poética da brincadeira está na intensidade da experiência gerada. O ato de repetir, ao ser assumido com intensidade e desejo, não o torna um ato realizado pela segunda ou terceira vez, mas um festejar da primeira vez (DELEUZE, 2000). O corpo festeja a apropriação do movimento e sua interiorização, ao mesmo tempo que singulariza o movimento e cria uma expressão nova. A variação é gerada pela repetição, como se corpo optasse por repetir o movimento pelo seu sinônimo. O corpo está fadado a falar pelos sinônimos, pois nada nele se repete sem alterar aquilo que o produziu anteriormente, e assim o é durante a brincadeira do coco de roda.

A roda de coco alimenta-se do movimento, fica forte com a produção de novos movimentos (TAVARES, 2013). Essa movimentação tem um fim na própria brincadeira, não aponta para nada fora dela, não busca nada para além do jogo ou para depois deste; o coco de roda é o mundo em si mesmo. Um mundo que se fabrica a partir do pleno funcionamento do desejo (ROLNIK, 2011), ou seja, para exercer este pleno funcionamento, ao observar o início do jogo, o participante deve entender algumas de suas regras, mas não a sua finalidade, pois o excesso de pensamento sobre o jogo e sobre o que fazer a seguir pode gerar imobilidade, afastar o participante de sua relação com o exterior, com o acontecimento e com o outro (TAVARES, 2013). Pensar como irei agir ao entrar na roda, como irei me aproximar do outro ou como será jogar com o outro pode se tornar um obstáculo

ao próprio jogo. Compreender o coco de roda antes de jogar é não se dispor a ele. Jogar é compreender durante o movimento.

3. Brincar brincando e dançar dançando: o aprendizado pela improvisação

*“Ana me tirou para dançar algumas vezes (o que em si já me pareceu uma conquista, pois ser tirado para dançar por um dos adultos, e até mesmo pelos adolescentes é um grande desafio) e **pude aprender outra regra do jogo: quando se quer sair do centro da roda, pode-se convidar alguém para entrar na roda dançar com quem era seu parceiro, ou, até mesmo para que esta pessoa possa escolher outro alguém como parceiro, para isso o código é o mesmo de tirar alguém para dançar, bate-se o pé direito na acentuação da música em frente a pessoa que se quer que entre na roda.***

*Sobre as relações de convidar alguém para ser seu parceiro ou ser “tirado” por outra pessoa para dançar no centro da roda, percebi com o tempo que as **meninas adolescentes são bem tímidas, e só dançam entre si** e com menos frequência com senhores e senhoras. Os **mais velhos também possuem o costume de tirar sempre os mais velhos, sobrando então às crianças, pré-adolescentes e pessoas menos experientes na brincadeira tirar os visitantes.** Por isso, ser tirada por uma pessoa mais velha é um grande desafio. **Existe um misto de receio do que o outro vai fazer e se o outro vai se dispor a brincar. É o risco do jogo, de não saber lidar com o improvisado, com o desconhecido.**” (Diário de Campo 3, 28 de junho de 2014)*

As diferentes variações geradas pelo jogo e permitidas pelos brincantes, parecem construir na festa um mito coletivo sobre o surgimento deste jogo. Um mito de que o coco de roda tenha surgido através da ação e não da sua enunciação, como se nunca alguém tivesse explicado como se joga, e como se fosse impossível explicá-lo. Não existe na festa um momento para aprender a jogar, pois a ação é, em si, seu próprio aprendizado. A não explicação verbal acaba por não fixar o que deve ser feito. O primeiro movimento de aprendizado se dá ao observar o outro ou os outros, mas os corpos são diversos, assim como os movimentos, e o que se observa é uma variação constante. Os participantes realizam em festa um saber-fazer-dizer o jogo (LABAN, 1978; PESSOA, 2007; SETENTA, 2008), porque o ato de jogar mobiliza o aprendizado, o gesto e a necessidade de comunicar-se com outras pessoas. Por isso, é impossível negar a potência educativa e política gerada pelo corpo e pelos movimentos da Festa do

Coco: o conhecimento e a atuação sobre o mundo se dão no momento da prática e com o corpo em estado de agenciamento, de relação e simpatia com os outros e o espaço. O jogo leva o brincante a uma ação corporal que mobiliza saberes anteriores referentes à memória corporal e visual, para produzir um novo saber, saber este que, logo ao ser produzido já contamina outro brincante que está passando pelo mesmo processo.

Por isso é preciso pensar os movimentos realizados no coco de roda não como um arquivo de passos criados em algum momento no passado, mas como um repertório (TAYLOR, 2013), por meio do qual movimentos criados no passado são incorporados a um contexto e também ao momento único em que é executado. Nenhum repertório pode ser simplesmente reproduzido, pois seu momento de acontecimento será sempre particular. Cada corpo brincante abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. “Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das limitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para ampliá-lo em direções novas” (OSTROWER, 2014, p.32).

Durante a brincadeira, não há importância em saber se o jogo está sendo jogado de forma certa ou errada, “a única pergunta que caberia é se os afetos estão ou não podendo passar; e como.” (ROLNIK, 2011, p.36). Isso porque é através dos afetos que estabelecemos diálogo e relação com o jogo, é através dos afetos que o jogo continua, pois o corpo afetado deseja sempre se desafiar a descobrir o novo a partir do afeto recebido. As regras também são mantidas através do afeto. Aquele que não é contaminado pelos afetos não consegue jogar, seu movimento não se sustenta por muito tempo. Alguns dos exemplos mais simples para esta discussão são os poucos casos em que pude perceber pessoas sendo tiradas da roda por estarem bêbadas e seus corpos não conseguirem negociar com outros corpos ou por não estarem dispostas a negociar, pois haviam aprendido a brincar de coco de roda por uma via que não era a da improvisação. No primeiro caso, o excesso de álcool ingerido não impede necessariamente o

corpo de dançar, mas o impede de ser afetado. O corpo, sob a ação do álcool em grandes quantidades, se torna um corpo que se exhibe, que quer se mostrar, mas que não quer ver o outro, dar espaço ao outro, se relacionar com o outro. Já para falar sobre o segundo caso, daqueles que não estão dispostos a negociar, seria interessante se debruçar em mais um relato:

“Durante a brincadeira fui tirada para dançar diversas vezes por uma criança, de aproximadamente onze anos. Diferente das outras pessoas, essa menina ficava a todo tempo no centro da roda escolhendo quem ela chamaria para dançar. Quando ela tirava alguém para dançar ela começava a dançar com essa pessoa e se ela percebia que não estava dando certo ela parava a pessoa e explicava como se dançava: - “Vai pro lado, pro centro, pro lado, pro centro, a hora que eu olhar pra você, você gira.”. Assim, ela tentava mais algumas vezes e caso não desse certo ela simplesmente parava a brincadeira e levada a pessoa de volta para a roda, puxando pela mão mesmo. Colocava a pessoa na roda e ainda dizia que a pessoa não sabia brincar.” (Diário de Campo 6, 28 de março de 2015)

A menina em questão havia tido alguma experiência de aprendizado da brincadeira do coco de roda por outros meios que não a própria brincadeira. Esta outra experiência fez com que ela entendesse que, não somente ela deveria dançar como havia aprendido, mas que as pessoas que ela tirava para dançar no centro da roda deveriam se comportar da mesma maneira, quer dizer, realizar exatamente os mesmos movimentos. Ela assumiu, então, um papel de detentora do conhecimento na festa citada e sentiu-se interpelada a ensinar outras pessoas durante a experiência da brincadeira. Primeiramente, ela eliminou sua relação com a roda ou com o *deixar ser tirada*, pois havia compreendido que o jogo, de fato, se estabelecia no centro, permanecendo nele o tempo todo. Também não tirava as pessoas com o pé direito batendo em frente a pessoa, mas com um apontar do dedo: “escolhi você, venha”, era o que dizia em um movimento gestual com os dedos da mão e, às vezes, com a voz também. Ela experimentava dançar com a pessoa por alguns segundos e depois parava a pessoa no centro da roda para explicar verbalmente como se dançava. Depois da explicação ela experimentava novamente por mais alguns segundos, e caso julgasse que a pessoa não havia entendido, a devolvia na roda, empurrando com seus braços. Esta menina parecia haver aprendido a brincar o coco de roda através de sequências de movimento a serem reproduzidas e de explicações verbais. Para sua brincadeira, não era

necessário negociação, improvisação e afetação mútua. Ela desejava afetar, mas não ser afetada. Sob seu ponto de vista, ela brincava de maneira correta e os outros, participantes-visitantes, de maneira errada.

Tirar o outro para dançar é um desafio para todos que brincam de coco de roda, inclusive para as pessoas que compõe o Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo. O mesmo processo de afetação que permite que as regras sejam apreendidas e que o corpo crie a partir delas também produz certa censura e pode gerar uma acomodação através da padronização dos movimentos. “No trato com o movimento, o corpo que dança experimenta a censura a partir da escolha de ações corpóreas que emergem e/ou se repetem no processo de produção da fala” (SETENTA, 2008, p.34), ou seja, as escolhas realizadas pelo corpo evidenciam como este lida com as informações externas e internas: com os outros, o jogo, as negociações e com sua memória corporal e repertório de movimento.

4. O Coco de Roda da Comunidade Quilombola Ipiranga

“Quanto ao ato de dançar, algo muito importante também aconteceu nessa festa. Durante muitas festas e durante todo o tempo de minha pesquisa, venho conversando com muita gente que já vivenciou a Festa do Coco do Ipiranga e Gurugi sobre a dificuldade de se dançar coco como as pessoas da comunidade dançam (principalmente os integrantes do Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo). É como se existisse uma versão “coco universitário”, que é dançada pelas pessoas que não são da comunidade, e que inclusive é muito parecida com como se dança coco aqui na cidade de São Paulo. Já os moradores das comunidades parecem dançar com outras qualidades de movimento. Mesmo tentando diversas vezes, nunca consegui me aproximar do que parecia ser suas qualidades de movimento: mais arredondada e menos pontuada. Nesta noite, meu marido, fez uma observação sobre a movimentação de uma das meninas, que me fez acessar no corpo essas qualidades. Passei a noite dançando coco como nunca havia dançado. Pela primeira vez senti realmente a proximidade do coco com o samba. Senti meu corpo variar entre o chacoalhar o chicotear, e não mais entre o pontuar e o socar. Com o tempo, experimentando essas qualidades, meu marido e eu também percebemos que não eram essas as qualidades empregadas pelos homens da comunidade. E lá foi ele se arriscar em uma nova pesquisa de movimentos. Fiquei muito impressionada ao sair da festa pela primeira vez sem dores no joelho. As qualidades de movimento empregadas pelas mulheres da festa do coco geram economia de energia e menos desgaste devido aos impactos

causados pelo contado dos pés com o chão.” (Diário de Campo 8, 31 de outubro de 2015)

Existem diversas comunidades, grupos e cidades no Brasil que possuem o coco de roda como prática coletiva. O formato da brincadeira, os movimentos utilizados e as qualidades empregadas são tão diversos quanto as características de seus praticantes e as geografias de suas comunidades. Nessa pesquisa me propus dialogar, refletir e expor experiências que vivi nas visitas realizadas à Festa do Coco das comunidades Ipiranga e Gurugi, e não abordar o coco de roda como cultura popular brasileira ou como folclore. Esta escolha não foi somente realizada pela necessidade de delimitar um recorte para a pesquisa, mas também como escolha política. Uma escolha de não olhar para o coco de roda ou para a Festa do Coco como um acontecimento autônomo, um acontecimento independente do contexto em que é realizado, suas relações de poder e seus sujeitos. Escolha também, de não uniformizar a prática do coco de roda, coletando características de diferentes grupos e comunidades e assumindo como verdadeiras àquelas que se repetem. Estou mais interessada no que não se repete, nas singularidades, nos acontecimentos particulares de cada prática de coco de roda existente no Brasil, de cada Festa do Coco realizada pelo Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo, de cada brincadeira de coco de roda e, também, de cada experiência vivida pela corponegociação durante o jogo.

As características e aspectos levantados nesse capítulo também são particulares das festas visitadas por mim e da minha relação com esta experiência. As diferentes qualidades de movimento empregadas para dançar o coco de roda ficam evidentes na Festa do Coco, pois muitos dos visitantes são professores universitários e alunos de graduações como Dança, Teatro ou Música, e possuem o aprendizado do coco de roda como conteúdo de disciplinas nas universidades ou como prática coletiva realizada em grupos de pesquisa, encontros, festivais etc. Também pude perceber que o coco de roda é muito comum na capital, João Pessoa, onde presenciei sua prática entre uma apresentação e outra, sejam estas

de rock, música clássica ou MPB, as pessoas se juntam em roda e começam a cantar, tocar e brincar o coco.

“Brincar o coco” é um termo característico da Festa do Coco da comunidade Ipiranga. Em outros grupos de coco de roda aos quais tive contato, o termo utilizado era “dançar o coco” ou “sambar o coco”. A singularidade do gesto e do corpo é valorizada na Festa do Coco e se fortalece pelo fato da festa ser aberta a qualquer visitante. O movimento é produzido e não reproduzido, tornando as regras da brincadeira mais importantes do que a execução específica de certos movimentos, a forma não é antecipada, e ademais, há respeito com o corpo do outro, não exigindo deste mais do que ele pode oferecer. A corponegociação, ao mesmo tempo que desafia os corpos a criarem respeita suas limitações.

A Festa do Coco pode ser sempre nova, sempre diferente, pois está alicerçada na brincadeira do coco de roda, e as características do jogo, da improvisação e da criação são valorizadas na produção da festa da comunidade Ipiranga. O corpo se recria em festa, recria seus movimentos e vive experiências ímpares.

Referências Bibliográficas

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

LABAN, Rudolf. O domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978.

LOUPPE, Laurence. Poética da dança contemporânea. Tradução Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MORAES, Peticia Carvalho de. A Festa do Coco das comunidades quilombolas paraibanas Ipiranga e Gurugi: acontecimentos e corponegociações. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.100.2017.tde-15122016-200643. Acesso em:2018-10-25.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 21ª.ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

PELBART, Peter Pál. O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

PESSOA, Jadir M. Saberes em festa: gestos de ensinar e aprender na cultura popular. Goiânia: Editora da UCG e Kelps, 2005.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SETENTA, Jussara S. O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

TAVARES, Gonçalo M. Atlas do corpo e da imaginação: teorias, fragmentos e imagens. Portugal: Caminho, 2013.

TAYLOR, Diana. A memória como prática cultural: mestiçagem, hibridismo, transculturação. In.: TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas américas. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.