

A criação espiralar de Odete de Pilar

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Guilherme Vieira Sperb
Universidade Federal da Paraíba
gvieiramusica@gmail.com

Resumo. A presente comunicação trata essencialmente sobre a produção criativa da mestra paraibana Odete de Pilar. O trabalho objetiva refletir, no universo do coco e da ciranda da Paraíba, sobre criação musical na música participativa (Turino, 2009), aspectos criativos sob a ótica da “oralitura” e das “poéticas do tempo espiralar” de Martins (2021, 2021b), possíveis relações de “autoridade” e “movência” (Zumthor, 1993), e mais brevemente sobre a participação da mestra na indústria cultural. Metodologicamente, está assentado no trabalho de campo realizado até o momento, bem como na transcrição e análise de gravações. As conclusões possíveis são de uma reivindicação da natureza criativa da mestra em um contexto de cultura tradicional, e da necessidade de enaltecimento de seu capital simbólico na participação cultural coletiva midiaticizada.

Palavras-chave. Ciranda, Criação musical, Autoralidade, Coco-de-roda; Etnomusicologia

Title. Odete de Pilar’s spiral creation

Abstract. This paper essentially addresses the creative production of *mestra* Odete de Pilar from Paraíba (Brazil). The work aims to reflect, within the world of coco and ciranda dances in Paraíba, on musical creation in participatory music (Turino, 2009), creative aspects from the perspective "oralitura" and "poetics of spiral time" (Martins, 2021, 2021b), possible relationships of "authorship" and "mouvance" (Zumthor, 1993), and, more briefly, on the *mestra's* participation in the cultural industry. Methodologically, it is based on the fieldwork conducted until the present date, as well as the transcription and analysis of recordings. The possible conclusions are a reclaiming of Odete's creative nature in a context of traditional culture, and the need to enhance her symbolic capital in mediatized collective cultural participation.

Keywords. Ciranda, Musical Creation, Authorship, Coco-de-roda, Ethnomusicology

Introdução

O presente trabalho lança seu olhar sobre a criatividade musical no universo do coco e da ciranda da Paraíba, com foco na expressão da mestra Odete de Pilar. Trata-se de um



pequeno recorte de uma pesquisa de doutorado, em andamento, que objetiva entender como se manifesta a criação musical no referido universo musical do Nordeste brasileiro. Metodologicamente, esta investigação concilia a revisão bibliográfica, a observação participante e a pesquisa documental.

O texto estrutura-se em três partes. Na primeira seção, trato das características performáticas dessas músicas, e de como esses atributos contribuem para a renovação do repertório e emergência de criadores/as originais através da transmissão musical, que engendra em si mesmo um processo criativo. Em seguida, trago exemplos da produção de *Odete de Pilar* para buscar entender suas ferramentas criativas e enaltecer seu canto criador. Na última parte, reflito, rapidamente, sobre o lugar de uma possível autoralidade presente nessas expressões musicais, com foco em *Odete* e sua participação em fonogramas. O debate busca levantar discussões sobre materialidade e patrimonialidade das vozes de mestras de coco e ciranda como um capital participativo em circuitos midiáticos de circulação.

1. Performance do coco e da ciranda – primazia da voz

Tanto o coco de roda como a ciranda são danças que se desenrolam grupalmente em círculo. Na ciranda, os brincantes giram, em sentido horário de mãos dadas marcando com os passos o toque da “marreta” (baqueta da mão direita) do bombo, direcionando-se para o centro do círculo e levantando os braços a cada ciclo de quatro pulsações.

No coco, os brincantes giram livremente sem dar as mãos, em sentido horário com movimentos, saltos e giros sobre o eixo do próprio corpo, marcando o tempo forte do bombo com um passo para frente ou para os lados. Nos cocos litorâneos, ditos praiheiros, como os grupos *Novo Quilombo* localizado no quilombo Ipiranga, no município do Conde/PB, e do *Coco de Roda e Ciranda do Mestre Benedito* em Cabedelo/PB, ocorre mais proeminentemente o movimento de umbigada entre pares no centro da roda.

Particularmente na Paraíba, o coco e a ciranda estão entrelaçados na performance. É comum que grupos alternem cocos e cirandas na mesma festa, e há mestres/as que divergem ao cantar a mesma música tanto em ciranda como em coco. Na ciranda paraibana a voz é acompanhada, salvo raras exceções, apenas por bombo, caixa e ganzá. Neste universo tradicional, estamos em um domínio onde tudo, emana da voz. Isso quer dizer que tanto no seu



repertório, onde a voz é o veículo de transmissão em décadas, como na representação histórica, narrada em grande parte pelas vozes de fazedore/ras, a vocalidade é central. O canto responsorial alternado entre solista que “tira” a pergunta ou “tiragem” (Do Coco, 2021, p. 213), e o grupo de dançadores e tocadores, que cantam a resposta, é a relação marcante do corpo em movimento com o som poético vocalizado na performance.

Calcadas na oralidade, estas manifestações afrodiáspóricas tradicionais precisam ser refeitas a cada oportunidade de performance. Até aí, não há nada de novo, mas existe uma notável diferença entre músicas com uma memória aural, e músicas com uma memória escrita ou híbrida, registradas continuamente em fonogramas. Enquanto é impensado que o Carinhoso de Pixinguinha possua inúmeras versões com melodias e letras variantes, por estar amarrado na escrita, na ciranda e no coco a falta da certeza é a alegria da criação, a possibilidade de reinvenção desamarrada. É o desafio e a graça dessa música: sua natureza sempre variante em melodias e letras para uma “mesma música”, recriada pela memória e pela voz.

Músicas que podem ser entendidas como uma “resposta ao mundo”, uma necessidade de materializar dilemas éticos, vivências de discriminação racial, suas práticas de trabalho, expressões afetivas, a surpresa dos dias. Na perspectiva responsorial aos fenômenos da vida, o ato de cantar ou compor é descrito com o verbo “tirar”, análogo ao coco que é tirado, colhido do “pau” (árvore - coqueiro) ou com a raiz ibérica do verbo tirar, que no espanhol significa “lançar”, “jogar”. No contexto da poesia oral europeia medieval, (Zumthor, 1993, p. 143) entende a tradição como “série aberta, indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo”. O autor avança sobre a natureza variante da arte performática oral:

Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação - e da recepção que ela se assegura. Veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular - origem de suas variações. (Zumthor, 1993, p. 143)

O domínio do que varia é conceituado pelo autor como a “movência dos textos” (Zumthor, 1993, p. 144). No presente universo, tal movência está retratada na ocorrência de cocos e cirandas com melodias similares e versos divergentes, em pontos geográficos distintos. Está também, na transitoriedade concreta de territórios e autoridades explicitadas no corpo das letras: “Meu sabiá que cantou no olho da jaqueira / Essa ciranda eu trouxe do Cariri” (Penha



Cirandeira), ou ainda “Essa ciranda quem me deu foi Lia que mora na ilha de Itamaracá” (Lia de Itamaracá), “Essa ciranda quem me deu foi Loura que mora na vila lá de Nazaré” (Odete de Pilar).

Tal transitoriedade de músicas do passado para o presente é possível de ser verificada, também, em alguns cotejos com músicas gravadas pelas “Missões” de 1938. “Meu barco é veleiro” está registrada na seção dos “carregadores de piano” em Recife¹ e pode ser escutado atualmente cantado pelo Coco de Mestre Benedito (Cabedelo-PB). Aqui mais uma vez, a transitoriedade oportunizada pela transmissão oral rende versões com uma sensação auditiva bastante distinta. Enquanto a versão dos carregadores está em um andamento mais rápido, e se transcrita ao mundo da “tonalidade”, poderia ser anotada em um tom maior, a versão de Cabedelo é em andamento mais lento e “em modo menor”, traz um tom mais plangente e romântico, com letra distinta².

Por sua vez, “Serenos de Amor” no arquivo das “Missões” aparece em Taracatu-PE³ interpretada com acordeom, e é cantada atualmente pelos grupos do quilombo Caiana dos Crioulos, além de possuir registro fonográfico do grupo⁴. O mesmo ocorre com “Veado tá na mata”⁵, colhida em Baía da Traição-PB nas “Missões”, aparece remanescentemente transcrito em Pimentel (1978), mais uma vez cantado pelo grupo de Cabedelo⁶.

1.2 Música participativa e criação

Em meu processo de pesquisa, tive de retroceder alguns passos e discernir diferentes modalidades de criação. Uma delas é a capacidade que os “tiradores/as” tem de renovar a lírica com variações de versos, criados premeditadamente ou improvisados no momento. Também há a capacidade de criar novos contornos melódicos enunciados pela sua própria característica

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=zRtH4zIT3G4>

² <https://www.youtube.com/watch?v=9QnUO4Hh2ks&t=299s>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=qXlcCVaaNmk>

⁴ Com

<https://www.youtube.com/watch?v=VkXcgqFlChk&list=PLrPs3HJG4pVgMXiagZs46DErRIpocsy-T&index=11>

<https://www.youtube.com/watch?v=k4NoTPATuSA&list=PLrPs3HJG4pVgMXiagZs46DErRIpocsy-T&index=24>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=UHrbpMAMw3w>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=On44-58lVXQ>

rabeca:

capela”



vocal, a partir de uma melodia típica ou apenas por gestos identitários. Um tirador de coco é, por assim dizer, sua própria voz e o modo como ela se comporta. Mario de Andrade (1975) já identificava a prática de construir musicalmente usando melodias idiomáticas como artefato cultural, quando estudou o samba rural paulista na década de 1930:

São comuns essas melodias-tipo, fixadas mais ou menos inconscientemente entre os nossos cantadores desta zona central. Variam o texto e imaginam que estão cantando outra melodia também. Quando a gente pede que cantem música nova, tiram frequentemente um texto novo sobre a mesma melodia utilizada pouco antes. (Andrade, 1975, p. 117)

O relato de Andrade traz um olhar um pouco paternalista ao afirmar que esses cantadores não sabiam bem o que cantavam, mas o reconhecimento de uma ferramenta pelo pesquisador nos é útil como testemunho da época. A propósito, uma das ferramentas possíveis de identificação de um criador original, no contexto atual, vem sendo a de discernir alguma melodia ou mote que escape à proximidade sensorial com essas “melodia-tipo” mais declaradamente reconhecíveis.

Na Paraíba, por exemplo, Rita de Caiana, Dona Nevinha, Ana do Coco, Odete de Pilar, Luiz Cirandeiro, Mestre Tina e os já falecidos Cícero Cirandeiro (Travassos, 2006), Mané Baixinho (Ribeiro, 2017), por diferentes razões, são alguns exemplos de criadores e criadoras com músicas próprias reconhecíveis nos contextos já pesquisados até agora. A vastidão do repertório e a característica oral das narrativas impedem afirmações terminantemente categóricas sobre autoria individual em alguns casos, mas os caminhos para identificá-las parecem mais abertos que no começo da pesquisa.

Os referidos exemplos de variação tanto em letras como em melodias abundam, mas não poderão ser tratados detidamente dada a natureza expressa desta comunicação de Congresso. No entanto, na seção destinada especificamente a Odete de Pilar, busco mostrar como a variação ou mesmo a improvisação na chamada “música participativa” podem ser elementos constitutivos e decisivos na manutenção da prática, e como expressões de composição, a posteriori.

Turino (2009) distingue perfis de improvisação em diferentes contextos por ele conceituados: música “participativa” e música “apresentacional”. No primeiro caso, a “variação formulaica” e a improvisação tendem a ser mais intensivas (dentro ou sutilmente



construídas sobre pequenas formas de repetição) do que extensivas (alterando a forma em si). A música apresentacional manifestaria uma outra ética de improvisação mais focada na exacerbação do virtuosismo individual, e menos na noção de coesão grupal entre os participantes e suas interações corporais. Por “variação formulaica”, o autor as conceitua como “substituições paradigmáticas melódicas, rítmicas ou harmônicas que já realizei antes, em relação ao modelo básico que estou executando. (Turino, 2009, p. 104)

Não é possível saber com clareza qual a abrangência de manifestações musicais a que o autor se refere, fazendo menção apenas a “música de bandas antigas de corda, cajun e zydeco, e música para mbira” (Turino, 2009, p. 104), mas o conceito de performance formulaica e a compreensão de seu código interno podem, de certa forma, plasmarem-se no ambiente da “brincadeira” do coco e da ciranda:

Na performance formulaica, uma "peça" é considerada uma plataforma para a execução individual e em grupo, em vez de um objeto de arte a ser reproduzido fielmente. Essa distinção é fácil de articular e compreender intelectualmente, mas tem consequências profundas para a forma como as pessoas fazem e pensam sobre música. Para pessoas que operam principalmente no modo de performance formulaica, a peça e o gênero associado são como o design e as regras de um jogo, e as fórmulas são como os movimentos e hábitos que se desenvolveu para tocar com sucesso (Turino, 2009, p. 104).

Se pensamos a prática da embolada, o jogo e a vinculação ao enunciador/criador está entendido pelo ouvinte, no entanto no coco de roda e na ciranda percebe-se um sentido comum que, em geral, não associa a ideia de autorialidade aos criadores originais, vinculando-os a uma categoria, por vezes controversa, conhecida por “domínio público”.

Apesar de endereçar-se a questões coletivas de produção musical e sua ética particular de relações, o artigo de Turino (2009), por momentos, tende a focar-se nas necessidades individuais de músicos mais ou menos experientes e na funcionalidade desses contextos de música participativa para seu próprio desenvolvimento musical. Não há presença de reflexão sobre a ancestralidade dos movimentos musicais corporais ou qualquer tipo de menção a identidades étnico-raciais afirmadas pela produção de música e dança nos contextos. A seguir, busco entrelaçar a produção criativa de Odete de Pilar com leituras que possam aproximar a poética da coquista com essas identidades e preencher os espaços em uma construção que aspira ser epistemologicamente mais diversa.



2. “Eu sei que eu achei nesse mundo” – Odete de Pilar

Odete Josefa da Conceição Souza nasceu no dia 15 de Abril de 1953, no sítio Lagoa do Gonçalves (Muccillo & Marins, 2023, p. 53) na zona rural entre as cidades de Pilar e Itabaiana. Pilar é uma pequena cidade na região conhecida como Zona da Mata paraibana, onde até hoje se estabelece a economia da cana-de-açúcar, associada a um longo período de escravização de mão de obra africana e originária. É preciso evidenciar que o plantio e a colheita da cana são até hoje realizados de maneira bastante arcaica e brutal para os trabalhadores (chamados tiququeiros), com a queima do canavial antes da colheita e com emprego de muita força física para o corte da cana próximo ao chão, com o uso de lâminas muito afiadas, e no carregamento dos pés colhidos.

As populações afro-originárias que resistiram a esse ciclo de violência, o fizeram edificando muitas expressões musicais, como o cavalo marinho, o maracatu rural, além da ciranda e do coco, que até hoje, no território paraibano e pernambucano são praticados, reiteradamente por trabalhadores rurais de pequenos centros urbanos, quilombolas e indígenas aldeados.

As gravações de Odete, excetuando as participações em discos alheios, são três. A primeira no disco “Cocos: alegria e devoção”, resultado da pesquisa homônima de Ayala & Ayala (2000). Um segundo registro foi feito pelo grupo paulista “A Barca” realizado em 08 de janeiro de 2005, com a gravação de 19 cirandas e 16 cocos cantados e tocados em parceria com seu irmão, José Manoel. (Monte, 2023, p. 53). Este registro encontra-se inteiramente disponibilizado no canal do Youtube do grupo⁷, e algumas faixas selecionadas passaram a integrar o disco “Trilha, toada e Trupé” – A Barca (2007). Um terceiro lançamento “Serena, Serená – Cocos e Cirandas de Odete”, lançado em 2008 (Programa BNB de Cultura 2008), é uma reunião seletiva desses registros anteriores com a inclusão de novos registros realizados pelo Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo de cirandas e cocos criados por Odete,

⁷https://www.youtube.com/watch?v=i-hGUDR9JDs&list=RDihGUDR9JDs&start_radio=1&t=1447s&pp=oAcB



seu irmão José Manoel e seu primo, Antônio Messias. Este último registro está disponível no canal “Cultura Paraibana”⁸

Uma dessas mencionadas melodias de perfil único que não se replicam nas chamadas “melodias-tipo” ou “sofras” é justamente a ciranda que dá nome a esse último trabalho: “Serena Serená”. Em minha consideração, uma verdadeira pérola musical da tradição musical paraibana, plasmada na voz de Odete de Pilar. Em entrevista feita a seu produtor Joan Saulo do Monte, em seu canal do Youtube⁹, a cirandeira é perguntada sobre a existência de Serena e sobre o momento e a essência do processo criativo da ciranda. Transcrevo a seguir um resumo de trechos do relato de Odete:

Existiu, que eu tirei essa ciranda por ela. Aí ela tava numa beira de cacimba, apanhando água. Aí eu vi ela cantando essa ciranda, eu ia passando. Aí eu digo, que coisa mais linda, eu vou cantar. Quer dizer, eu aprendi, quer dizer que foi de mim, né? Aí eu digo, eu vou cantar. Aí peguei cantar, nananá nananá nananá. Aí depois eu fui atirando, atirando e aprendi ela. Aí fiquei, foi eu que fiz. (...) - O que eu vi aí, eu tirei, eu fiz. A ciranda foi feita por mim. E ela banhando água, aí eu era muito uma menina besta. Aí eu digo, eu vou pegar uma cuia, que nem ela, pra apanhar água e ir cantando. Aí só não tinha ninguém pra filmar. (Pilar, Odete de, 2020)

Na entrevista, Odete também enaltece sua memória e a capacidade de ter esperança e de cantar, a despeito de não saber ler ou escrever, remarcando o que talvez exista de mais “decolonial” no reconhecimento da capacidade criacional dessas músicas: uma suposta falta de instrução ou letramento não determina a capacidade de ser musical ou de criar música originalmente, ter uma voz pode bastar. Nesse sentido, me parece fundamental reverberar a criação de Odete com trabalho de Leda Maria Martins (2021), fundamentado em uma natureza de temporalidade espiralar presente na maneira como as vozes do chamado “Atlântico negro” representam a musicalidade afrodiáspórica em voz, e na expressão de sua própria história.

Meu primeiro contato presencial com a voz de Odete foi no dia 24 de Agosto de 2022 em uma palestra no NUPPO (Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular) organizada por seu produtor Joan Saulo do Monte, então aluno do Programa de Mestrado Profissional em Letras da UFPB. Durante a apresentação, Odete canta majoritariamente

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=TZDSLnMI2Zk>

⁹ <https://www.youtube.com/@odetedepilar1040>



desacompanhada (*a capella*) e inicia os cocos e cirandas na palestra com a frase “só sei que peguei cantar...” e termina com “vocês gostaram?”. Gostaria de trazer dois exemplos (Figuras 1 e 2) transcritos dessa ocasião, que evidenciam sua capacidade melódica variacional em pequenas estrofes iguais em letra, mas com resultados melódicos apartados:



Figura 1 – “E canto esse” – Melodia “maior”

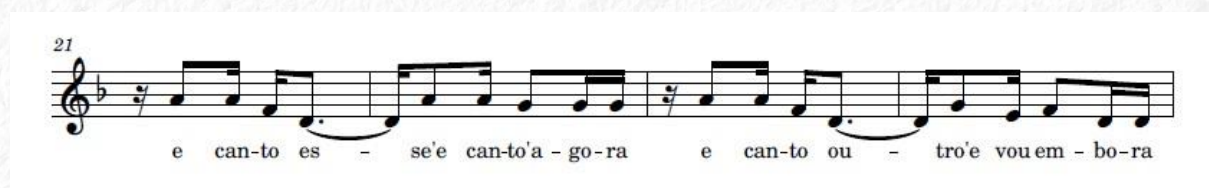


Figura 2 – “E canto esse” – Melodia “menor”

Turino (2009) considera improvável para o ouvinte externo a capacidade de discernir entre a improvisação e “variação formulaica”, uma vez que o mesmo não conhece a coleção interna de formulas que o músico detém. Mesmo que não podamos saber se Odete está improvisando ou “variando”, através da gravação (que decido manter em uso privado, por questões éticas) é possível identificar uma “perseguição” melódica em tempo real, em um cantar que lembra o cantar aboiado, com suas chegadas e saídas de nota tão característicos, em uma reconhecível “oralitura”¹⁰ onde “o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes”.

¹⁰ Em Martins (2021, p. 25), a autora conceitua oralitura como “os atos de fala e performance dos congadeiros (...), matizando nesse termo a singular inscrição do registro oral, que como *littera*, ‘letra’, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, ‘rasura’ da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e alteridade dos sujeitos, da cultura e de suas representações simbólicas.” Segundo a mesma, o termo descende de “orature”, cunhado por Mineke Schipper ao denominar a “presença de registros e soluções formais próprias da oralidade em textos da literatura africana escrita.” Apesar de inicialmente voltada para os reinados e congadas de MG, o conceito expande-se em Martins (2021b): “No âmbito da oralitura gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes, o *logos* e as *gnoses* afroinspirados, assim como diversas possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários.” (Martins, 2021b, p. 41-42)

(Martins, 2021, p. 41) Nesse afinar aboiado pela busca melódica da garganta dos cantadores e cantadoras, temos um gesto identitário que escapa à colonialidade da voz cantada:

Típico de culturas orais tradicionais, o gesto interacional não participa da divisão “algébrica” do universo característica da cultura escrita ocidental, mas ao ser “concreto”, tem a capacidade de reter ao mesmo tempo os aspectos anatômicos e imateriais da voz. (Duarte, 2008, p. 142)

Ressalvo que as partituras são apenas para situar o leitor na visualidade e materialidade escrita da melodia, reconhecendo a natureza colonial dessa interface, bem como a imprecisão na representação das melodias, uma vez que a voz desenha contornos sempre muito maleáveis, como no caso de Odete. Em “Olê olá”¹¹ presente no trabalho de Ayala & Ayala (2000), a capacidade de variação e construção estabelecida por sua voz é como uma usina de significados e perfis melódicos. Transcrevo o trecho inicial, de uma gravação com total de 3 minutos onde Odete desfila sua capacidade de criação melódica e perseguição de novos sentidos semânticos:



The image shows a musical score for the song "Olê Olá" in G major and 2/4 time. The lyrics are: "quan-to rei no céuda tri-be se-nhorvais to - mara con-ta o - lê - ê o - lá on-de vei - o co - quis-ta o - lê - ê o - lá on-de vei - o co - quis-ta no pé da ser - ra tem mi-nei - ro pa - ra can - tar a mais eu se - ráem - bo - la - dor de co - co vai a te'a - ju - dar a - qui". The first two lines of the score have yellow boxes highlighting the melodic phrases for "o - lê - ê o - lá".

Figura 3: Transcrição de trecho inicial de “Olê Olá”, presente em Ayala & Ayala (2000)

¹¹https://www.youtube.com/watch?v=9KBjgx4CfTE&list=PLnTq16lj6hhaGqY4SONYxHgd_pCBKajW0



Martins (2021b), a partir de uma plêiade de pensadores, dos quais destaco Fu-kiau e Munir Sodré, desfaz a noção temporal cronológica e exacerba a ancestralidade inscrita no corpo em performance, conceituando o tempo espiralar como:

um tempo ontologicamente experimentado com movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de passado, presente e futuro. (Martins, 2021b, p. 63)

Ao ouvir a ciranda “Eu sei o que achei comigo”¹², presente no disco “Trilha, toada e Trupé” – A Barca (2007), o ouvinte se depara com uma gravação bastante transparente com a voz de Odete acompanhada por seu irmão José Manoel Souza (Monte, 2024) ao bombo, onde visualizo uma manifesta demonstração múltipla do espiralar: na presença da voz afrodiáspórica de Odete, e nos sentidos do próprio texto que se multiplicam à medida que a ação se desenrola, a cada novo início de estrofe:

Já o que eu achei foi comigo
Foi assim que eu farreei
Eu sei o que achei comigo
E foi assim que eu farreei

No balanço da cachoeira
Vai atrás que eu vou também
(2x)

Eu sei que eu achei nesse mundo
Eu sei que achei com você
No balanço da cachoeira
Eu sei que eu vou dançar

Eu sei que eu achei nesse mundo
No balanço da cachoeira
Eu sei quando eu vou vai comigo
No balanço da cachoeira

Eu sei que você achou comigo
No balanço da beira-mar
Eu sei que achou comigo
No balanço da beira-mar

Eu sei quando eu vou vai comigo
No balanço da beira-mar
Eu sei que achou foi comigo
No balanço da beira-mar

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=fw1Sqzsc4CQ>



Nessa impactante ciranda, Odete acha consigo, sabe o que acha consigo, sabe que acha com você, sabe de tudo isso e dança, no balanço da cachoeira, ou da beira-mar, e parece saber que vai com alguém e que alguém sempre irá com ela. Odete performa, assim como em “Olé Olá” um tipo de composição em movimento, onde a música não necessariamente termina por onde começou, e vai inaugurando novos lugares semânticos a cada passo dado pela voz criadora em espiral:

As composições, como se fossem células-síntese das ideias ressurgentes, podem ser lidas em uma sintaxe consecutiva ou como condensações cumulativas e acumulativas complementares que, como nos resposos, mantêm o tema, mas com ele também improvisa, como o próprio tempo espiralar que as inspira. (Martins, 2021b, p. 17).

3. Vozes do coco ouvidas no *streaming* – Considerações finais

Passo a discutir brevemente, como desfecho, a participação da voz de Odete de Pilar em fonogramas de artistas de maior circulação midiática. Odete participa como intérprete na canção “Corpo de Lã” do disco Aço (2015) da artista pernambucana Alessandra Leão, e é homenageada com a canção “Odete” no disco de estreia da cantora em 2005, mesmo antes da cantora conhecê-la pessoalmente.

Já em “Acesa” (2021), Leão convida Odete de Pilar a participar, também, como compositora. Segundo a página da artista, “a web série Acesa é fruto de uma imersão idealizada pela musicista Alessandra Leão, como parte do processo criativo para o seu novo disco de mesmo nome”.¹³ Parte dessa imersão se materializa em “gravações de campo” como “Carminha com Odete”, durante a festa do coco do Quilombo do Ipiranga (PB), em janeiro de 2019, mas é em “Rosa tá dizendo” que Odete brilha como compositora.

Quando escutamos a faixa, percebemos o uso de efeitos e manejo do volume em alguns trechos da voz que sinalizam ao ouvinte a presença de áudios de menor qualidade, sugerindo conversas por telefone ou gravações de campo, com maior ruído externo. Esse recurso, aliado

¹³ <https://www.alessandrালেao.com.br/>



à natureza da letra, sugere um diálogo, uma relação afetiva de Leão com Odete estabelecida previamente à gravação da faixa.

Por ser o produtor de Odete, o trabalho de Monte (2023) traz relatos interessantes advindos de sua proximidade e intimidade com a artista. Além de realizar uma interessante análise sobre a semântica da letra, confirma a elaboração da ciranda por Odete quando da visita de Alessandra a Pilar. Esse encontro, onde Odete tira a sua nova ciranda para Alessandra está documentado no canal do Youtube da cirandeira, e faz parte do episódio dedicado a ela na série de Leão.

Assim como ocorre no mencionado fonograma “Eu sei que achei foi comigo”, Alessandra Leão também promove a inclusão de Odete como compositora, verificável nos créditos fornecidos nos *streamings*.

No lançamento do disco *Acesa* em João Pessoa, Leão convidou três mestras da Paraíba para uma participação no espetáculo: Odete de Pilar (Pilar) e Ana do Coco (Quilombo Ipiranga), presentes no disco, e Mestra Tina, do bairro dos Novais (João Pessoa). Dessa noite, lembro, especificamente, de um momento onde Odete passou a tirar muitos cocos de maneira frenética por vários minutos corridos.



Figura 4: Ao centro, Mestra Tina, Alessandra Leão, Odete de Pilar e Ana do Coco (lado a lado da esquerda para a direita) em apresentação do disco *Acesa* em João Pessoa, Agosto/2022 – Foto do pesquisador

Cabe reconhecer que a postura de Alessandra que, se bem não desfaz , em um passe de mágica, as imensas assimetrias (Carvalho, 2010) interseccionais advindas das diferenças étnico-raciais ou de classe social com seus interlocutores criativos, dá conta de uma prática minimamente responsável em sua interação, uma vez que reconhece a natureza compositora de suas inspirações, e a assimila em seu processo de circulação. Nos tempos atuais, passa a ser quase um dever para os artistas que se nutrem, sabidamente, dos capitais das práticas afro-originárias para a feitura de suas músicas, que possam oferecer caminhos de maior difusão para a trajetória de artistas da cultura tradicional, e assumirem a emergência crítica de discutirem e posicionarem-se em processos de possível apropriação cultural, antes passados de maneira um pouco mais despercebida no campo social.

Diferencialmente, na faixa “Odete Remix” (2006) em fonograma homônimo da banda “Chico Correa Eletronic Band”, a voz de Odete no já analisado “Olê, Olá” (Ayala & Ayala, 2000) é sampleada e explorada com muitos efeitos sobre bases percussivas sintéticas, sem qualquer tipo de menção a composição ou criação de Odete atribuída nos créditos. Nesse caso, a única presença que atribui algum tipo de valor diferencial à faixa é necessariamente a voz de Odete. Sem essa voz como um capital cultural, essencial para a construção da sonoridade da faixa, ela é apenas uma base percussiva genérica.

Nesse sentido, parece importante concluir que a noção alargada de processos de memória e reconstrução, vide variação e improvisação, entendidas como processos de criação poderia advogar para a ideia de autoralidade de pessoas como Odete de Pilar, sinalizando algum tipo de salvaguarda que aponte para essa “propriedade”, tentando desfazer a noção de um todo “anônimo” que facilite eventuais apropriações. Essas discussões, ainda que realizadas brevemente, apontam para a necessidade de debate sobre a representação das músicas tradicionais da Paraíba em fonogramas de artistas contemporâneos, como também sobre a identidade e imaterialidade das vocalidades transportadas a universos mais líquidos de produção musical fonográfica e de circulação, especialmente.



Referências

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.). *Cocos, alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. *Revista Antropológicas*, Recife, ano 14, vol.21, n. 1, p. 36-76. Recife, 2010.

DO COCO, Ana. "Negro racha os pés de tanto sapatear": Coco, uma história de vida In: *Revista Claves*. João Pessoa vol.9n. 14. João Pessoa: Editora de Periódicos da UFPB, 2020.

DUARTE, Fernando Jose Carvalhaes. No princípio era aboio, jogo e júbilo. In: *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. MATOS, Cláudia Neiva, TRAVASSOS, Elizabeth & MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Ltda, 2008.

MARINS, Jessyca Barbosa, MUCCILLO, Macela de Oliveira. FARIA, Dina (Org.). *Na embolada do coco*. Atua Editora, João Pessoa, 2023.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o reinado do rosário do Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições Ltda, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.

MONTE, Joan Saulo Ramos do. *Da ancestralidade, da oralidade e da performance presentes no coco de roda e na ciranda de Odete de Pilar: um caminho para o estudo da literatura brasileira no ensino fundamental*. Mamanguape, 185 f. Dissertação – Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS – Universidade Federal da Paraíba. Mamanguape, 2023.
Disponível em: <https://profletras.ufrn.br/wp-content/uploads/2025/06/Dissertacao-Joan-Saulo-Ramos-do-Monte.pdf> Acesso em: 01/07/2025.



PILAR, Odete de. Entrevista concedida a Joan Saulo Monte em 21/12/2020. Canal do Youtube “Odete de Pilar” 8min e 47s Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=cuRk_hZqVx0 Acesso em: 01/06/25

PIMENTEL, A. *O coco praieiro*. João Pessoa: Editora Universitária da Paraíba, 1978.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. *Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

SERENA, SERENÁ: OS CAMIHOS DO COCO E DA CIRANDA NA PARAÍBA. Direção: TRAVASSOS, Lorena. João Pessoa, 2006.

TURINO, Thomas. Formulas and improvisation in participatory music. In: SOLIS, G & NETTL, B. *Musical Improvisation: Art, Education and Society*. p. 103- 116 Illions University Press: 2009

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

