

“SAMBA DE COCO DO CERRADO”: REPRESENTAÇÕES, CULTURA MATERIAL E TERRITORIALIDADE NA OBRA DE MARTINHA DO COCO

Ana Paula Leitão¹

RESUMO

Este artigo analisa dimensões simbólicas, socioculturais e materiais do "samba de coco do cerrado" na obra de Martinha do Coco, figura icônica da cultura popular em Brasília, capital do Brasil. Por meio de abordagem interdisciplinar, foram realizadas entrevistas em profundidade e análises de capas de álbuns, letras de canções e elementos sonoro-musicais. A pesquisa fundamenta-se nos estudos culturais de Stuart Hall (2016), na teoria da cultura material de Daniel Miller (2013), no conceito de "territórios afetivos" de Jan Simon Hutta (2020) e na epistemologia da ancestralidade de Eduardo Oliveira (2009). Dentro desses marcos teóricos, o estudo investiga como as práticas musicais de Martinha reinterpretem tradições nordestinas no contexto do cerrado brasiliense, articulando territorialidades que conectam memória coletiva, ancestralidade e experiências contemporâneas. Destaca-se o protagonismo das mulheres em sua obra, que desafia estereótipos de gênero e transforma experiências de luto em legado cultural. A celebração da cultura popular emerge como espaço de acolhimento e resistência, fomentando a inovação e contribuindo para processos de reterritorialização. Conclui-se que o "samba de coco do cerrado" constitui uma prática de (re)existência, na qual ancestralidade, coletividade e pertencimento se entrelaçam para imaginar futuros mais inclusivos e plurais.

PALAVRAS-CHAVE

Samba de coco. Cultura popular. Cultura material. Estudos de gênero. Territorialidade.

1 INTRODUÇÃO

“A gente foi se reinventando, né? Como a maioria das pessoas que chegaram nessa cidade...”². Com essa reflexão, Marta Leonardo de Oliveira, mais conhecida como Martinha do Coco, sintetiza sua trajetória em Brasília, onde construiu uma carreira artística que a tornou figura emblemática da cultura popular na cidade. Migrante nordestina, Martinha chegou à capital federal em 1979, aos 17 anos, encantando-se com “o lago que parece mar” e com o acolhimento do povo da antiga Vila Paranoá, que lembrava sua terra natal, Pernambuco. Foi

¹ Doutoranda em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), na linha de pesquisa Poder e Processos Comunicacionais. Mestra em Comunicação (2017) pela mesma universidade, na linha de pesquisa Jornalismo e Sociedade, e graduada em Comunicação Social - Jornalismo (2010), também pela UnB. E-mail: anapaulab.leitao@gmail.com.

² Trecho de entrevista concedida por Martinha do Coco a esta pesquisa no dia 30 de julho de 2024.

no Paranoá, como hoje é chamada a Região Administrativa, que Martinha se aventurou na criação de um gênero musical denominado por ela como “samba de coco do cerrado”.

O “samba de coco do cerrado” integra elementos narrativos, sonoros, musicais, visuais e performáticos da cultura popular, ressignificados no contexto dos intensos processos de reterritorialização que caracterizam a história de Brasília. A cidade, inaugurada em 1960 como capital do Brasil, tornou-se ponto de convergência de migrantes das cinco regiões do país. Partindo da perspectiva de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018), que recorrem a epistemologias afrobrasileiras e indígenas para pensar vivências urbanas e potências de mundos, Brasília pode ser vista como uma “encruzilhada”, isto é, um espaço de encantamentos onde encontros inesperados e diversos acontecem.

Esse cenário singular posiciona Brasília como “laboratório” para observação de dinâmicas socioculturais, afetivas e comunicacionais relacionadas aos processos de reterritorialização, reverberando nos deslocamentos urbanos, na constituição das populações locais e nas manifestações culturais e artísticas que dão vida à cidade. No Paranoá, onde Martinha fincou raízes, por exemplo, cerca de 36,3% dos moradores vêm de outros estados, com forte presença de migrantes nordestinos³. Essa diversidade de origens ecoa na obra da artista, que transforma a música em uma ferramenta de resgate da memória coletiva, de transmissão de saberes ancestrais e de mobilização social.

Tendo trabalhado como copeira, babá, empregada doméstica e gari, Martinha relatou que o interesse pela música sempre esteve presente em sua vida, mas foi na parceria com o grupo Maracatu Tamnoá que teve início sua carreira artística. Fundado em 2001 pela Organização Cultural e Ambiental Tambores do Paranoá (Tamnoá), o grupo reúne jovens e adultos das comunidades do Paranoá e de Itapoã com o objetivo de resgatar a cultura afro-brasileira com raízes em Pernambuco por meio do maracatu de baque virado, da ciranda e do samba de coco⁴. Segundo Carla Barbosa (2015), após conflitos internos no Tamnoá, Martinha se afastou das atividades do grupo, mas deu continuidade ao seu processo criativo. Esse

³ A Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios – PDAD 2021, realizada pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan), revela que 36,3% das pessoas que moram no Paranoá nasceram em outros estados, sendo a maioria da Bahia (20,2%), Minas Gerais (14,6%), Piauí (13,4%), Goiás (12,2%), Maranhão (11,3%) e Ceará (11,2%). Disponível em: <https://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2022/05/Paranoa.pdf>. Acesso em 28 nov. 2024.

⁴ O projeto “Brasília tem Cultura Popular”, idealizado pela Associação Cultura Candanga, divulga informações sobre mestres e grupos da cultura popular no Distrito Federal, entre os quais está o Tamnoá. Disponível em <https://culturacandanga.com.br/portal/tamnoa/>. Acesso em 28 nov. 2024.

movimento resultou na formação do grupo “Tambores de Resposta” e no seu engajamento em diversos projetos voltados à valorização da cultura popular:

No decorrer do tempo, Martinha integrou várias formações e a cada vez mais via firmar a identidade de Martinha do Coco. Tocou com os seus filhos, com integrantes do Tamnoá, com outros músicos que conhecia. Em certo momento chegaram a ter quinze integrantes no grupo Martinha do Coco, entre dançarinos e músicos (BARBOSA, 2015, p. 39).

Reconhecida por sua relevância cultural, Martinha do Coco recebeu os títulos de Mestra da Cultura Popular pelo Ministério da Cultura em 2013 e de Mestra em Cultura Afro-Brasileira pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal em 2017. No mesmo ano, a artista lançou o álbum *Rodas Griô com Martinha do Coco* e, em 2018, o álbum *Perfume Dela* (2018), nos quais explora ritmos como samba de coco, ciranda, maracatu e ijexá, trazendo à tona referências às raízes nordestinas e à vivência em Brasília como território físico, simbólico e afetivo que a acolheu.

Este artigo analisa as representações mobilizadas no “samba de coco do cerrado” de Martinha do Coco, por meio de análise das capas dos álbuns, de letras de canções, de elementos sonoro-musicais e de uma entrevista em profundidade realizada com a artista. A investigação articula pressupostos teóricos dos estudos culturais de Stuart Hall (2016) e da teoria da cultura material de Daniel Miller (2013) com os conceitos de “territórios afetivos” de Jan Simon Hutta (2020) e da epistemologia da ancestralidade de Eduardo Oliveira (2009). Esses referenciais permitem explorar como o trabalho de Martinha desafia regimes culturais hegemônicos, ao mesmo tempo em que promove novas formas de comunicação, pertencimento e existência em Brasília.

Antes de apresentar os resultados da análise, discuto brevemente, na seção seguinte, dimensões representacionais, simbólicas e materiais de práticas socioculturais, estabelecendo diálogos e tensionamentos entre perspectivas teóricas que embasam esta pesquisa.

2 ESTUDOS CULTURAIS E MATERIALIDADES: ENTRE COMPASSOS E DESCOMPASSOS

Este artigo fundamenta-se em abordagens interdisciplinares para compreender o “samba de coco do cerrado” de Martinha do Coco, considerando aspectos socioculturais, políticos, materiais e simbólicos. Ancorado nos estudos culturais de Stuart Hall (2016) e na teoria da cultura material de Daniel Miller (2013), o trabalho investiga significados emergentes

de práticas artísticas de Brasília, reconhecendo a materialidade como elemento constitutivo da experiência humana.

A análise política da cultura é proposta por Stuart Hall (2016) a partir do conceito de representação, partindo da concepção de que linguagem e cultura se constituem mutuamente. Para o autor, a linguagem funciona como repositório de valores e significados culturais, constituindo-se como meio privilegiado para a produção e o compartilhamento de sentidos. Por meio de signos e símbolos — sejam na forma de sons, textos, imagens, notas musicais ou objetos —, construímos representações que dão significado ao mundo social.

Ao correlacionar representação, linguagem e cultura, Hall (2016) argumenta que as coisas “em si” dificilmente tem um significado único, fixo e imutável, cabendo aos membros de determinado grupo darem sentido a eventos, indivíduos e objetos. Como exemplifica o autor, uma pedra pode simbolizar uma rocha comum, um marcador territorial ou uma obra de arte, dependendo do contexto cultural em que está inserida. Essa compreensão amplia as discussões sobre a natureza simbólica dos objetos e sua relação com a construção de identidades e práticas sociais. Conforme Hall afirma: “O sentido também é criado sempre que nos expressamos por meio de ‘objetos culturais’, os consumimos, deles fazemos uso ou nos apropriamos; isto é, quando nós os integramos de diferentes maneiras nas práticas e rituais cotidianos e, assim, investimos tais objetos de valor e significado” (HALL, 2016, p.22).

Daniel Miller (2013), por sua vez, questiona abordagens que posicionam as coisas como subordinadas aos seres humanos, argumentando que pessoas e objetos estão em uma relação dialógica e interdependente. Para o autor, a materialidade é fundamental para a constituição da humanidade, uma vez que a existência do sujeito depende de processos contínuos de externalização e reincorporação dos objetos. Assim, tomando como exemplo o “samba de coco do cerrado”, instrumentos musicais, roupas ou ornamentos desempenham papel ativo tanto na formação dessa prática musical quanto no engajamento de corpos individuais e coletivos em ações.

Essa perspectiva de que objetos possuem poder de agência ressoa com os estudos de Marcel Mauss (2007 [1923-1924]), que investigou os sistemas de trocas em sociedades “arcaicas”. O pesquisador identificou uma “economia da dádiva” baseada nas obrigações de dar, receber e retribuir, na qual os objetos possuem dimensões simbólica e moral que conferem sentido às relações sociais. Nesse sistema, os objetos não são vistos como inertes,

mas como portadores de “substância moral própria”, carregando o espírito de quem as doou e tendendo a retornar ao antigo proprietário: “Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual de sua esfera e se misturam: o que é precisamente o contrato e a troca” (MAUSS, 2007 [1923-1924], p. 212). Tais práticas, segundo o autor, permanecem de forma residual em sociedades contemporâneas.

Ao inserir-se nesse campo de discussão, a cultura popular emerge como espaço privilegiado para analisar interações entre materialidades, representações, memórias e práticas musicais. No caso do samba de coco, como discute Paulo Sobrinho (2006), há uma convergência entre música, poesia e dança. De acordo com o autor, embora tenha sido incorporado em circuitos midiáticos e tecnológicos, o samba de coco mantém-se profundamente enraizado em práticas comunitárias, com ênfase no ato performativo. O pesquisador destaca que o samba de coco “continua sendo uma música gerada e, principalmente, mantida via oralidade. O seu fazer é predominantemente artesanal” (SOBRINHO, 2006, p. 162).

Essa dinâmica performativa, comunitária e artesanal é evidente nas práticas musicais de Martinha do Coco. Por meio de suas canções, memórias e saberes ancestrais dialogam com paisagens e vivências de Brasília, ressignificando identidades e sentimentos de pertencimento à cidade. As rodas de samba de coco, nesse contexto, tornam-se espaços de partilha e construção coletiva, onde a música é simultaneamente expressão e ação, reconectando corpos e histórias através de sons, gestos e narrativas.

3 PERCURSO METODOLÓGICO: ENTRE CAPAS, VERSOS, SONS E FALAS

O “samba de coco do cerrado” de Martinha do Coco é examinado neste trabalho por meio de representações presentes nas capas de dois álbuns, nas letras das canções e em seus elementos sonoros-musicais. Essas representações são analisadas em relação a dimensões políticas, simbólicas, materiais e socioculturais. Nesse contexto, a música é abordada como “característica constitutiva da agência humana” (DENORA, 2004), exercendo papel ativo na construção da vida pessoal e social.

Além da análise das obras, foi realizada entrevista em profundidade com Martinha, no dia 30 de julho de 2024, seguindo o método proposto por Grant McCracken (1988).

Previamente à entrevista, foram realizadas as seguintes etapas: 1) revisão de literatura, a fim de estabelecer um panorama do terreno sobre o qual a entrevista foi conduzida; 2) revisão de categorias culturais, com objetivo de compreender de maneira mais detalhada e sistemática minha experiência pessoal com o tema; 3) escuta atenta dos álbuns e leitura de reportagens sobre a artista; 4) construção do questionário, produzido de modo a guiar a conversa sem limitar sua fluidez, permitindo a captura de elementos emergentes e nuances narrativas.

A análise das obras de Martinha foi estruturada em três camadas interconectadas. Primeiramente, as capas dos álbuns foram examinadas em busca de significados denotativos e conotativos expressos em elementos visuais. Em seguida, as letras das canções, obtidas por gravação manual devido à indisponibilidade em fontes digitais, foram analisadas quanto a temáticas recorrentes. Por fim, os aspectos sonoros foram explorados, com atenção a instrumentos utilizados, melodias, ritmos e arranjos.

O primeiro álbum analisado, *Rodas Griô com Martinha do Coco* (Figura 01), foi lançado em 2017, marcando uma década de trajetória artística. Realizado com o apoio do Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras, promovido pelo Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves em parceria com a Petrobras, o disco reúne sete faixas: 1) *Balanço da Saia*; 2) *Ciranda Ancestral*; 3) *Coco do Cerrado*; 4) *Natália e Júlia Vem Sambar*; 5) *Perfume Dela*; 6) *Nações de Maracatu*; e 7) *Tambores do Paranoá*. Algumas delas contaram com a participação de crianças de escolas do Paranoá e do Itapoã, Regiões Administrativas do Distrito Federal.

O segundo álbum, *Perfume Dela*, lançado no ano seguinte, em 2018, apresenta quatorze canções: 1) *Passarinho Já Acordou e Boi Biluzé*; 2) *Cocoman*; 3) *Quero Coco*; 4) *Natália e Júlia Vem Sambar*; 5) *Coco de Encomenda*; 6) *Coco na Casa do Alaor*; 7) *Sete Mares*; 8) *Perfume Dela*; 9) *Coco de Angico*; 10) *Pé de Vento*; 11) *Na Embolada*; 12) *Samba, Coco e Maracatu*; 13) *Moça Leruê*; 14) *Ciranda de Amor e de Luta*. Duas músicas - *Natália e Júlia Vem Sambar* e *Perfume Dela* – já integravam o álbum anterior, reafirmando sua relevância temática e permitindo novas interpretações sonoras e simbólicas.

Por meio da análise das capas, das letras e dos aspectos sonoro-musicais das canções, em articulação com a entrevista realizada com Martinha do Coco, emergiram três categorias analíticas principais: 1) **gênero, protagonismo e resistência**; 2) **ancestralidade, coletividade e horizontalidade**; 3) **luto, memória e transformação**; 4) **territorialidade, aconchego e**

inovação. Cada uma dessas categorias será explorada nas seções a seguir, destacando como o “samba de coco do cerrado” se consolida como espaço de resistência, ancestralidade, transformação e inovação cultural.

4 “OLHA O BALANÇO DA SAIA RODADA”: GÊNERO, PROTAGONISMO E RESISTÊNCIA

A obra de Martinha do Coco exemplifica como a cultura popular pode ser um território simbólico de resistência e transformação, no qual gênero, identidade e ancestralidade se entrelaçam para subverter narrativas hegemônicas. Ao explorar elementos presentes nas capas de álbuns, letras das canções e sonoridades, torna-se evidente como Martinha ressignifica tradições e constrói novos significados por meio de representações de gênero e elementos materiais que compõem o “samba de coco do cerrado”.

Para Stuart Hall (2016), a representação não reflete passivamente a realidade, mas atua como um processo ativo de produção de significados, permeado por disputas de poder. Nesse sentido, a obra de Martinha mobiliza representações que celebram identidades marginalizadas e afirmam o protagonismo das mulheres na cultura popular. Em entrevista para esta pesquisa, Martinha enfatiza como sua trajetória é marcada pela resiliência e pela resistência cultural:

Eu acho que eu tô nessa história da música que é o meu cotidiano, né? A minha história sempre. Acordo e vou olhando, vou vendo o que dá música, vou relembando as coisas que dão música e vendo a minha posição de mulher negra dentro dessa cidade, né? Marcando presença no coco, no concreto. (...) Então, o meu olhar, ninguém vai fechar o meu olho, e o meu pensar não vai apagar, entendeu? Então, é essas duas fontes que eu tenho, né? Na fala, na visão, no pensar. Isso aí me dá resistência pra seguir sendo uma mulher negra, nordestina, e tá aí, nessas plataformas desse mundo contemporâneo (MARTINHA DO COCO, 2024).

Ao mencionar “marcando presença no coco, no concreto”, Martinha evidencia a ressignificação dos espaços urbanos como territórios de resistência cultural. O “coco” carrega tradições nordestinas que, ao serem integradas ao “concreto”, reafirmam práticas ancestrais em contextos urbanos, desafiando o apagamento cultural e subvertendo a marginalização histórica das culturas afro-brasileiras. Ademais, o “falar, ver e pensar” mencionados por Martinha são práticas que articulam *agency*, pois, ao mesmo tempo que resgatam memórias ancestrais, permitem à artista questionar as dinâmicas sociais que tentam silenciá-la como mulher negra e nordestina. Essas ações configuram-se como táticas de resistência que conectam saberes do passado às demandas do presente.

Na capa do álbum *Rodas Griô com Martinha do Coco* (Figura 01), lançado em 2017, as escolhas estéticas oferecem pistas visuais sobre como sua obra questiona normas de gênero e celebra as relações intergeracionais. Figuras femininas aparecem vestindo saias, turbantes e faixas de cabelo, tocando instrumentos como pandeiro, ganzá, tambor e alfaia, tradicionalmente associados ao samba de coco. Além disso, a presença de crianças sugere a transmissão de saberes entre gerações. Uma figura de cabelo curto e calça comprida, cuja identidade de gênero não é imediatamente identificável, adiciona uma camada de ambiguidade que subverte binarismos tradicionais e amplia as possibilidades de representações na cultura popular.

Figura 01 – Capa do disco *Rodas Griô com Martinha do Coco*, lançado em 2017.



Fonte: Extraído do perfil de Martinha do Coco no Spotify.

Apesar do destaque da saia em suas músicas, Martinha revela, em entrevista, que raramente a utiliza no cotidiano. Essa escolha remete às condições sociais de sua infância, quando usava roupas reaproveitadas “dos filhos da patroa”, como bermudas e calças. Essa vivência imprime um significado único ao uso da saia em suas canções, ressignificando-a como símbolo inclusivo e coletivo que transcende o gênero. Como ela própria afirma: “Saia é diversa, ela pode estar no homem, na mulher, pode estar em diversos gêneros”.

As letras de Martinha frequentemente associam o feminino à força, à beleza e à preservação de saberes ancestrais. Em *Nações de Maracatu*, versos como “Catirina balança a saia, som de alfaia no ar. Dona Emília vai pro terreiro, dona Izabel vai dançar” destacam o

papel das mulheres em práticas advindas de religiões de matriz africana. Em *Natália e Júlia Vem Sambar* e *Moça Leruê*, a conexão entre mulheres e a natureza é reforçada em trechos como “chegam com flor no cabelo, cheiro de terra e balanço do mar” e “o vento assanha teus cabelos igual às ondas do mar... cor de ouro, cor de prata, cor de noite sem luar”.

Esse protagonismo das mulheres assume dimensões políticas e de resistência. Em *Ciranda de Amor e de Luta*, a dança circular é apresentada como metáfora de transformação, destacando o papel das mulheres na renovação das dinâmicas sociais: “Circularidade, essa é nossa missão, arte cuida de ativismo, marchamos em ação. O mundo roda, mulheres giram, com força e amor, mudamos nossas vidas, girando, girando.” Ao mesmo tempo, a atuação de lideranças femininas como Mestra Augusta é celebrada em *Na Embolada*.

A canção *Samba, Coco e Maracatu* sintetiza as conexões entre território, ancestralidade e protagonismo feminino na obra de Martinha do Coco. Ao invocar a figura de Mestre Salu, símbolo da tradição cultural nordestina, e posicionar Martinha como “matriarca popular, mulher negra, mestra de coco de primeira, escreve a vida inteira fazendo poesia no Paranoá”, a música destaca seu papel como guardiã de saberes ancestrais e como agente criativa que transforma vivências locais em patrimônio cultural. Ao celebrar a ancestralidade como princípio organizador, a obra de Martinha posiciona as mulheres negras no centro da perpetuação e reinvenção das práticas culturais afro-brasileiras.

5 “VAMOS DANÇAR CIRANDA, ESSA CIRANDA ANCESTRAL”: ANCESTRALIDADE, COLETIVIDADE E HORIZONTALIDADE

A ancestralidade africana é representada de maneira visual e sonora nos álbuns de Martinha do Coco, manifestando-se em capas de álbuns, letras de canções e escolhas estéticas que dialogam com o continente africano e o território brasileiro africanizado. Eduardo Oliveira (2009) explica que a ancestralidade, enquanto regime de signos originário das culturas de matriz africana ressignificadas no Brasil, ultrapassa sua concepção inicial de parentesco consanguíneo para assumir papel central na cosmovisão afro-brasileira. No contexto do candomblé e das práticas afrodescendentes, ela emerge como o principal fundamento que organiza as dinâmicas e representações do povo-de-santo, configurando-se como princípio regulador que estrutura práticas e valores culturais.

Mais que uma noção religiosa, a ancestralidade, segundo Oliveira (2009), torna-se um signo de resistência afrodescendente, articulando a construção histórico-cultural do povo negro no Brasil. Essa resistência é alicerçada em um projeto sociopolítico que valoriza a inclusão social, o respeito à diversidade, a sustentabilidade ambiental, a sabedoria dos mais velhos e a convivência comunitária. Nesse sentido, a ancestralidade adquire uma dimensão epistemológica, confrontando paradigmas hegemônicos e oferecendo novos modos de organização social e cultural.

Essa dimensão está presente de maneira simbólica e visual no álbum *Rodas Griô com Martinha do Coco*. O termo "griô", de origem africana, refere-se a mestres e mestras da oralidade, guardiões da memória coletiva que transmitem saberes por meio da fala e do corpo. Conforme Dutra (2015), contadores de história, músicos e brincantes dos grupos étnicos africanos Bambaras e Fulas, da região do Mali, na África, são os primeiros griôs que se tem conhecimento.

O griô, mestre griô ou mestra griô são homens e mulheres guardiões e guardiãs da memória, que possuem suas tradições transmitidas por gerações através da linguagem da fala e do corpo, sendo o indivíduo que valoriza o poder da palavra e da oralidade dentro de determinada comunidade. Podem ser considerados griôs os contadores de histórias, genealogistas, cantadores(a), lavadeiras, congadeiro(a), jongueiro(a), folião(ã) dos reis, capoeiristas, parteira(o), palhaços (a), artistas circenses, zelador(a) de santo, erveira(o), caixeiro(a), carimbozeiro(a), reiseiro(a), tocador(a) de viola, sanfoneiro(a), rabequeiro(a), cirandeiro(a), maracatuzeiro(a), cordelista, pajé, mediadores políticos, artesão(ã), e diversos outros que carregam consigo, a biblioteca viva dos saberes. (DUTRA, 2015, p. 21)

Inspirada nessa tradição, Martinha do Coco celebra figuras como Mestre Salu em *Samba, Coco e Maracatu* e Paulo Freire em *Coco de Angico*, estabelecendo relação entre memória e resistência, educação popular e justiça social. A ancestralidade permeia também canções como *Nações de Maracatu*, que homenageia a Nação de Maracatu Porto Rico, uma das mais antigas de Recife, fundada sob a liderança de Chico de Itá, remanescente do Quilombo dos Palmares⁵. Em *Ciranda Ancestral*, Martinha exalta a ciranda como expressão ancestral conectada à natureza e à beleza em versos como: "Vamos dançar ciranda, essa dança ancestral. É como uma flor de maio, passarinhos a cantar".

⁵ Informação veiculada pela matéria "Nação Porto Rico no baque das ondas", publicada em 02 de fevereiro 2016, no site da Secretaria de Cultura de Pernambuco. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/carnaval/nacao-porto-rico-no-baque-das-ondas/>. Acesso em 28 nov. 2024

Os laços comunitários, elemento central do samba de coco (SOBRINHO, 2006), permeiam a obra de Martinha. Na capa do álbum *Rodas Griô com Martinha do Coco*, a disposição das figuras em roda, sem hierarquias visuais, representa a horizontalidade e a participação coletiva característica das tradições de matriz africana ressignificadas no Brasil. A ausência de traços definidos nos rostos reforça a ideia de dissolução da identidade individual em prol do fortalecimento do coletivo, ecoando o princípio da ancestralidade como organizador da vida comunitária.

Esse mesmo senso de comunidade permeia as músicas de Martinha, onde os coros, predominantemente femininos, ampliam a dimensão participativa e evocam valores de coletividade e pertencimento. O formato musical de perguntas e respostas, recorrente em suas canções, estabelece diálogo direto com o público, convidando-o a integrar-se à performance, tanto como ouvinte quanto como brincante. Em *Natália e Júlia Vem Sambar*, por exemplo, o convite explícito à dança – “Vem, vem! Vem sambar o coco, já vai começar. Esse coco não tem mistério, menina, para se dançar” – exemplifica essa interação entre artista e público, essencial na cultura do samba de coco.

A narrativa comunitária também é evidente em *Coco na Casa do Alaor*, onde a letra descreve uma festa marcada por interações diversas: “Lá tinha gente que nem formiga, tinha gente que nem abelha no mel”. A pluralidade de personagens – “gente sentada, gente em pé, gente apoiada, gente quase desmaiada esperando eu cantar” – reflete o samba de coco como espaço de encontros, resgatando laços comunitários que sustentam a cultura popular.

6 “NÃO POSSO NEM PENSAR EM SAUDADE”: LUTO, MEMÓRIA E TRANSFORMAÇÃO

No álbum *Perfume Dela*, Martinha do Coco constrói narrativas nas quais ancestralidade, luto e perda se entrelaçam, evidenciando o papel da cultura material como mediadora da experiência da ausência (MILLER & PARROTT, 2008; PEREIRA & MARTINELLI, 2020). A música homônima, originalmente apresentada em *Rodas Griô com Martinha do Coco*, ressurgiu como núcleo emocional do disco e título do trabalho, traduzindo a dor pela perda de sua neta, Luiza, em um gesto artístico, material e simbólico. Ao reconfigurar sua dor em arte, Martinha transforma o álbum em um espaço tangível de memória e ressignificação., onde a ausência é reorganizada em presença simbólica.

A letra de "Perfume Dela" traduz o luto em uma composição lírica marcada pela saudade e pela evocação sensorial: "Não posso nem pensar em saudade, que o tempo dá viravolta. Sinto o cheiro do perfume da menina quando ia pra janela à tardinha espiar". A memória olfativa aqui evocada ultrapassa a presença física e reafirma o papel da materialidade na preservação de memórias, como discutem Daniel Miller e Fiona Parrott (2008). O perfume opera como um símbolo que transcende o tempo e conecta o vivido ao idealizado, permitindo que Luiza seja lembrada não apenas como uma presença física, mas também como símbolo afetivo perpetuado pela música. Essa transposição da memória sensorial para o campo artístico reconfigura o luto em processos de continuidade e reimaginação.

A capa do álbum (Figura 02) complementa e amplifica essa narrativa ao apresentar o rosto de uma mulher negra com expressão melancólica, cercada por folhas e flores. Esses elementos visuais evocam rituais brasileiros de despedida e simbolizam a regeneração da natureza. O hibisco, como apontado por Martinha em entrevista, carrega uma conexão pessoal com sua infância em Pernambuco: "Significa o meu viver. O hibisco foi exatamente a flor que tinha muito quando eu era criança. Lá, em Pernambuco, chama papoula". Essa escolha estética alinha-se à perspectiva de que elementos visuais e objetos reconfiguram memórias pessoais em narrativas coletivas.

Figura 02 – Capa do disco *Perfume Dela*, lançado em 2018



Fonte: Extraído do perfil de Martinha do Coco no Spotify.

Em vez de se desprender da memória de Luiza, Martinha a incorpora em um artefato cultural – o álbum – que não apenas media o processo de separação, mas também preserva e idealiza os aspectos mais significativos dessa relação. Essa abordagem ilustra como o luto pode ser transformado em algo produtivo por meio da cultura material, permitindo que o passado coexista com o presente. Nas palavras de Martinha, em entrevista: “No final, é a música. É a música que me cura. A música me cura, me alimenta, cura minha alma.” Sobre esse “conforto das coisas”, Cláudia Pereira e Fernanda Martinelli (2020) observam:

De um modo ou de outro, e em geral dos dois ao mesmo tempo, estaremos sempre buscando ordenar o nosso mundo por meio das materialidades, seja de qual for o ponto de partida. Se o consumo, no luto pelas pessoas ou pelas coisas, abre espaço para coisas novas em uma “vida nova”, esta só será dotada de sentido à medida que a dinâmica da cultura material entrar novamente em ação, proporcionando, no “conforto das coisas”, o ordenamento da vida, dos sentimentos e das emoções. Até que um novo vento chegue e bagunce tudo outra vez.

Outra faixa significativa, *Sete Mares*, aprofunda a temática do luto, explorando-o sob perspectiva espiritual. Os versos “Sete meses, sete vidas, sétima arte, sete mares. Sete flechas, sete chagas, sétimo dia, vou rezar” evocam simbolismos religiosos que reforçam a continuidade dos vínculos afetivos além da morte. Martinha canta: “Os amigos que partiram para o mundo de lá são nossas estrelas-guia para nos iluminar”, reafirmando a crença na conexão entre os vivos e os mortos. Essa dimensão espiritual reforça a relação entre memória e ancestralidade, reconfigurando o luto como força criativa e regeneradora.

A música *Pé de Vento* amplia a temática da saudade no álbum, explorando uma ausência não definitiva, mas igualmente marcante. No verso “Mas bateu saudade do sorriso da Marina que há muito tempo não vem nos visitar”, a ausência de Marina evoca uma saudade cotidiana que transita entre o desejo de reencontro e a celebração da memória afetiva. Diferentemente do luto mais definitivo presente em outras canções, *Pé de Vento* aborda a separação de forma mais leve e familiar, ressignificando-a como parte de relações que permanecem vivas, mesmo à distância.

Essa canção reforça o diálogo sobre a “economia de memória”, onde lembranças específicas, como o sorriso de Marina, são selecionadas para manter os vínculos afetivos. *Pé de Vento* equilibra a narrativa do álbum ao abordar a saudade de maneira mais esperançosa e destacando sua capacidade de inspirar e fortalecer laços, mesmo diante de separações temporárias.

O álbum, nesse sentido, não apenas documenta o luto, mas o reconfigura como força criativa e regeneradora. A materialidade do disco – desde a capa até os arranjos musicais e escolhas estéticas – organiza as memórias e estabelece uma ponte entre a dor pessoal e o compartilhamento coletivo dessa experiência. Em diálogo com Miller e Parrott (2008), *Perfume Dela* demonstra como a cultura material pode transformar perdas em narrativas de continuidade, reimaginando o luto como espaço de construção de novos significados e relações.

7 “ESSE COCO É DO CERRADO FEITO JK”: TERRITORIALIDADE, ACONCHEGO E INOVAÇÃO

Como migrante nordestina radicada em Brasília, Martinha ressignifica a tradição do samba de coco ao integrá-la às paisagens do cerrado, criando um espaço híbrido onde o aconchego, a ancestralidade e a inovação se entrelaçam. Sob a perspectiva de Jan Simon Hutta (2020), a obra de Martinha pode ser entendida como exemplo vívido de como processos de reterritorialização, moldados por intensidades afetivas, constroem significados e territorialidades. Conforme o autor, “embora os territórios não sejam apenas experimentados afetivamente, os afetos também moldam as capacidades de habitar a territorialidade ou deixá-la, ou seja, reterritorializar e desterritorializar o espaço” (HUTTA, 2020, p. 64).

Além disso, Hutta (2020) observa que o aconchego pode figurar em práticas subalternas de desterritorialização e reterritorialização, funcionando como vetor positivo para a formação de novas territorialidades: “A mobilização das intensidades de aconchego pode ser encontrada nas práticas culturais da diáspora africana ou em técnicas caseiras das pessoas que não têm uma moradia estável” (HUTTA, 2020, p. 81). Essa ideia ressoa nas palavras da própria artista, que reflete, em entrevista, sobre seu processo de adaptação em Brasília: “Reinventamos a cidade, fomos descobrindo a cidade”.

O aconchego, nas obras de Martinha, é observado em representações que articulam memórias nordestinas com vivências do Planalto Central. Em canções como *Coco do Cerrado*, os versos constroem uma paisagem afetiva que conecta a fauna e a geografia do cerrado ao imaginário nordestino: “Esse coco é do cerrado feito JK. Essa flor é do cerrado, olha o tamanduá. Mas da Ermida eu vejo um lago que parece mar”. Referências como a Ermida Dom Bosco e o Lago Paranoá, “que parece mar”, evocam a nostalgia do litoral nordestino enquanto celebram o presente no cerrado. Já em *Cocoman*, Martinha destaca a simultaneidade de

pertencimentos: "No cerrado de manhã, fui passear, encontrei cocoman. Em Olinda, que linda, tem coco de macaíba".

Essa conexão entre os territórios é ainda mais evidente em *Samba, Coco e Maracatu*, cujos versos sintetizam a amálgama cultural promovida pela artista: "Dona Martinha, Mestre Salu. É Nordeste, Centro Oeste, samba, coco e maracatu". Em *Tambores do Paranoá*, Martinha ressignifica o gênero tradicional de Pernambuco no contexto de Brasília: "São arrastos de maracatu, feito sal de água de mar. Som de baque virado zoou. São tambores do Paranoá".

Além disso, práticas culturais como a música de Martinha criam espaços de mediação cultural que transcendem fronteiras. Isso é particularmente visível em *Sete Mares*, que conecta o Brasil à África: "Vou pro mar pular sete ondas, nas águas de lá, no mar de Luanda". Ao mencionar Luanda, capital de Angola, Martinha evoca raízes afrodescendentes do samba de coco e explora ressonâncias transnacionais de práticas culturais locais.

A fusão sonora que caracteriza o "samba de coco do cerrado" é outro exemplo do dinamismo da obra de Martinha. Parcerias com grupos como Porta do Mundo, Duo Alvenaria, Seu Estrelo Fuá do Terreiro, As Batuqueiras e Filhas de Oyá, bem como a inclusão de instrumentos como violão, rabeca e pífano, combinados a arranjos sofisticados e coros polifônicos no álbum *Perfume Dela*, expandem a sonoridade tradicional, inserindo-a em um contexto contemporâneo. Sobre as características do "samba de coco do cerrado", Martinha reflete:

O samba de coco do cerrado é muito melódico, vem dessa leveza. Então, acredito que eu mesma faço no próprio habitat, eu encontro o que eu encontro, me encontro com a árvore, com o cerrado, cada uma de um jeito, cada uma retorcida do seu jeito. Então, eu me encontro nessas histórias aqui. (...) É um bioma imenso, né? Então, eu vou nesse respeito. Eu me sinto imersa nesse respeito todo, de onde agora estou, porque é muito tempo desde que eu estou aqui. E tenho também todo o respeito pela minha cidade natal, porque é de lá onde veio várias inspirações, tenho respeito pelas mestras que estão lá (MARTINHA DO COCO, 2024).

Ao integrar elementos do cerrado brasileiro e do Nordeste, a obra de Martinha constrói uma cartografia afetiva que ilustra como os territórios são moldados por vetores de afeto, intensificando os vínculos entre indivíduos e espaços (HUTTA, 2020). Como observado por Miller (2013), essas práticas ampliam as possibilidades de engajamento cultural, celebrando a diversidade e a inovação em um mundo interconectado.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos álbuns *Rodas Griô com Martinha do Coco* (2017) e *Perfume Dela* (2018) revelou a riqueza e a complexidade das representações culturais na obra de Martinha do Coco. Por meio de processos de territorialização, reterritorialização e ressignificação, suas canções celebram práticas culturais afro-brasileiras e nordestinas, ao mesmo tempo em que as transformam no contexto do cerrado de Brasília. Essa fusão amplia as possibilidades de pertencimento e identificação, conectando as experiências de migração e diáspora negra e nordestina a um projeto artístico e cultural que é ao mesmo tempo profundamente enraizado e fluido, características dos sujeitos pós-modernos (HALL, 2006).

A centralidade das materialidades e paisagens na obra de Martinha também evidencia seu papel como mediadoras das experiências identitárias e territoriais. Ao integrar elementos naturais e culturais de Pernambuco, Distrito Federal e Luanda, a artista constrói pontes simbólicas entre o bioma litorâneo da caatinga e o cerrado, ressignificando práticas culturais por meio de intensidades afetivas e processos relacionais. Suas narrativas, assim, reafirmam a ideia de que os territórios são construções simbólicas e materiais moldadas por afetos, como discutido por Hutta (2020), ampliando os horizontes de pertencimento.

No âmbito da representação, Martinha mobiliza estratégias de transcodificação (HALL, 2016) que desconstróem narrativas racializadas e misóginas. Mulheres negras emergem como protagonistas, desafiando e subvertendo regimes opressivos de representação e colocando no centro a ancestralidade, a tradição popular e a coletividade. Essas “contra estratégias” não apenas contestam desigualdades estruturais, mas também promovem narrativas afirmativas que celebram a alegria, o reconhecimento e o compartilhamento de afetos, transformando a cultura popular em espaço de resistência e transformação social.

Além disso, a preservação de memórias ancestrais nas canções de Martinha conecta passado e presente, sustentando sentimentos de continuidade necessários para a construção identitária, como argumenta Pollak (1992). De acordo com o autor, a memória, longe de ser fixa, é constantemente negociada e reconfigurada em relação aos outros e aos contextos, a partir de critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade: “Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo” (POLLACK, 1992, p. 204).

Essa compreensão posiciona o “samba de coco do cerrado” como força ativa na constituição de sujeitos e territórios, reforçando a cultura popular como espaço constante de negociação e de (re)existência. Nesse sentido, o conceito de (re)existência, descrito por Pilar Acosta (2019), ganha força na obra de Martinha. (Re)existir vai além da resistência: é um processo criativo que abre novas possibilidades de mundo para indivíduos e comunidades, costurando redes de humanidade e cuidado.

O direito a ser, a vir-a-ser, a existir, constrói-se, então, como processo de reexistência. Isso se dá na medida em que, ao aquilombarem-se em projetos comuns, mulheres protagonistas costuram tramas de uma humanidade em outros termos, uma humanidade realizada pelo (auto)cuidado, e apresentam soluções práticas para o exercício da justiça como restauradora dessa humanidade. (ACOSTA, 2019, p. 153)

O “samba de coco do cerrado”, assim, resgata o passado e o transforma em força motriz para a criação de futuros mais inclusivos e diversos, nos quais as dinâmicas de pertencimento são constantemente renegociadas. Segundo Simas e Rufino (2018), é preciso atentar para “as culturas de síncope, aquelas que subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras imaginativas de se preencher o vazio, com corpo, vozes, cantos” (SIMAS & RUFINO, 2018, p. 16). Nesse sentido, Martinha do Coco reafirma, por meio de sua obra, a força da cultura popular como território de convivência, criação e transformação coletiva, celebrando os afetos, a ancestralidade e as possibilidades de construção de novos pactos civilizatórios.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, María del Pilar Tobar. Crítica insurgente e o discurso do lado de cá: por uma ADC desde e para a América Latina. In: RESENDE, Viviane de Melo (Org.). **Decolonizar os estudos críticos do discurso**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019. p. 145-170.

BARBOSA, Carla Valero. **Tambores do Paranoá**: um estudo etnográfico sobre uma associação voluntária. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. New York: Cambridge University Press, 2004.

DUTRA, Henrique Leonardo. **Educação e cultura de tradição oral**: um encontro com a pedagogia griô. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2015.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. ITUASSU, Arthur (Org.). Daniel Miranda e William Oliveira (Trad.). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro (Trad.). n. 11, Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTTA, Jan Simon. Territórios afetivos: cartografia do aconchego como uma cartografia de poder. **Caderno Prudentino de Geografia**, Presidente Prudente, n.42, v. 2, Número Especial 'Múltiplas Microterritorialidades nas Cidades', p. 63-89, junho, 2020.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a Dádiva**: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e Antropologia*. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007 [1923-1924].

MCCRACKEN, Grant. The long interview. **Qualitative Research Methods Series**, v. 13, California: Sage Publications, 1988.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. **The comfort of things**. Cambridge: Polity Press. 2008.

OLIVEIRA, Eduardo. A epistemologia da ancestralidade. **Revista Entrelugares – Revista de Sociopoética e abordagens afins**, 2009.

PEREIRA, Cláudia; MARTINELLI, Fernanda. As pessoas, as coisas e as perdas: perspectivas da cultura material e do consumo nos estudos de Daniel Miller. **Revista Sociologia e Antropologia**. V. 10, n. 03, 2020.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

SOBRINHO, Paulo Fernandes Rosa. **Sentidos e sonoridades múltiplas nas músicas do coco do Recife e Região Metropolitana**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato. A Ciência Encantada das Macumbas**. N. 1. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

"Samba de coco do cerrado": representations, material culture, and territoriality in the work of Martinha do Coco

ABSTRACT

This article examines the symbolic, sociocultural, and material dimensions of the "samba de coco do cerrado" in the work of Martinha do Coco, an emblematic figure in the popular culture of Brasília, the capital of Brazil. Adopting an interdisciplinary approach, the study combines in-depth interviews with analyses of album covers, song lyrics, and musical elements. Grounded in Stuart Hall's cultural studies (2016), Daniel Miller's material culture theory (2013), and Jan Simon Hutta's concept of "affective territories" (2020), the research explores how Martinha's musical practices reinterpret traditions from Brazil's Northeast within the context of Brasília. These practices create territorialities that bridge collective memory, ancestry, and contemporary experiences. The study emphasizes the central role of women in her work,

highlighting how it challenges gender stereotypes and transforms experiences of mourning into a cultural legacy. The celebration of popular culture emerges as a space of solace and resistance, fostering innovation and contributing to processes of reterritorialization. The research concludes that the "samba de coco do cerrado" represents a practice of (re)existence, where ancestry, collectivity, and belonging converge to envision more inclusive and plural futures.

Keywords: Samba de coco. Popular culture. Material culture. Gender studies. Territoriality.

"Samba de coco do cerrado": representaciones, cultura material y territorialidad en la obra de Martinha do Coco

RESUMEN

Este artículo analiza los aspectos simbólicos, socioculturales y materiales del "samba de coco do cerrado" en la obra de Martinha do Coco, una figura emblemática de la cultura popular en Brasília, capital de Brasil. A través de un enfoque interdisciplinario, el estudio combina entrevistas en profundidad con análisis de portadas de álbumes, letras de canciones y elementos sonoro-musicales. La investigación se fundamenta en los estudios culturales de Stuart Hall (2016), la teoría de la cultura material de Daniel Miller (2013) y el concepto de "territorios afectivos" de Jan Simon Hutta (2020). Dentro de este marco teórico, el estudio examina cómo las prácticas musicales de Martinha reinterpretan las tradiciones del Nordeste de Brasil en el contexto de Brasília, articulando territorialidades que conectan memoria colectiva, ancestralidad y experiencias contemporáneas. La investigación destaca el protagonismo femenino en su obra, que subvierte estereotipos de género y transforma experiencias de duelo en un legado cultural. La celebración de la cultura popular emerge como un espacio de consuelo y resistencia, fomentando la innovación y contribuyendo a procesos de reterritorialización. Se concluye que el "samba de coco do cerrado" constituye una práctica de (re)existencia, donde la ancestralidad, la colectividad y el sentido de pertenencia se entrelazan para imaginar futuros más inclusivos y plurales.

Palabras clave: Samba de coco. Cultura popular. Cultura material. Estudios de género. Territorialidad.

Recebido em: 03/12/2024

Aceite em: 14/12/2024