

## O IMPACTO DAS NOVAS TENDÊNCIAS GLOBAIS NO APRENDIZADO DA TRADIÇÃO ORAL DO COCO DE RODA

**Fernando Antônio Ferreira de Souza**  
 Universidade Federal do Ceará - Sobral  
[fernandosoul@gmail.com](mailto:fernandosoul@gmail.com)

**Resumo:** As formas de participação dos indivíduos na sociedade urbana vêm fornecendo novas perspectivas de análise sobre os modos de aprendizagem e construção do conhecimento do fazer individual em âmbito coletivo das metrópoles. Fato que repercute nas relações interpessoais e nas relações do indivíduo com o simbólico, impactando de forma significativa nos mecanismos de inclusão social e aspirações de ascensão social. Sob esta perspectiva, este artigo sublinha os problemas testemunhados nos relatos de dois artistas da cultura popular de tradição oral e demais agentes desta cena musical que com eles mantenham relações no campo das políticas sociais, culturais e econômicas em função de processos pós-modernos de aquisição de comportamentos sociais globalizados a partir de novas tendências de educação. Esta aproximação busca a compreensão da dinâmica presente no processo contemporâneo de industrialização musical e fomento para o entretenimento no mercado nacional e internacional de perspectivas.

**Palavras-chave:** Globalização. Aprendizagem. Identidade. Música do Brasil. Política Cultural

## THE IMPACT OF NEW GLOBAL TRENDS ON LEARNING FROM THE TRADITION OF THE WHEEL COCONUT

**Abstract:** The forms of participation of individuals in urban society have provided new perspectives of analysis on the modes of learning and knowledge construction of individual doing in the collective scope of the metropolises. This fact has repercussions on interpersonal relationships and the relationship between the individual and the symbolic, significantly impacting the mechanisms of social inclusion and aspirations of social ascension. From this perspective, this article underlines the problems witnessed in the reports of two oral tradition folk artists and other agents of this music scene who have relations with them in the field of social, cultural and economic policies due to postmodern processes of acquisition. of globalized social behaviors based on new education trends. This approach seeks to understand the dynamics present in the contemporary process of musical industrialization and promotion of entertainment in the national and international perspective market.

**Key words:** Globalization. Learning. Identity. Brazilian Music. Cultural Policy.

## INTRODUÇÃO

O coco de roda, gênero performativo comum em zonas litorâneas do nordeste do Brasil desde o período de colonização, fora no passado enquadrado num rol de práticas de pouco valor social (ANDRADE 1934; 1965; 1972; 1976; 1983; 1984; 1988; 1993; 2002). Em parte este preconceito se deu por suas raízes estarem fundadas em culturas de mestiços de negros e índios (ameríndios). Esta tendência de época induziu o senso comum da sociedade a estigmatizá-lo negativamente como algo exótico de apreciação pontual da categoria de práticas folclóricas própria de comunidades ribeirinhas e de zonas praieiras vinculadas a pesca. Este padrão expressivo descrito pela literatura do folclore brasileiro apontava coreografias fixas e comuns em todo o território nacional onde se manifestasse a cultura expressiva dos cocos. Tal literatura adotou para o coco uma perspectiva estética moldada por uma cultura do espetáculo/apreciação. Em exemplo cito o mapa coreográfico detalhadamente desenvolvido no livro “Danças Folclóricas Brasileiras” de Maria Giffoni (GIFFONI, 1964), conforme imagens 1, 2, 3 e 4.



Coco de Praia - Fig. VII - Curitiba.

Imagem 1. Coco de Praia enquanto modelo coreográfico.

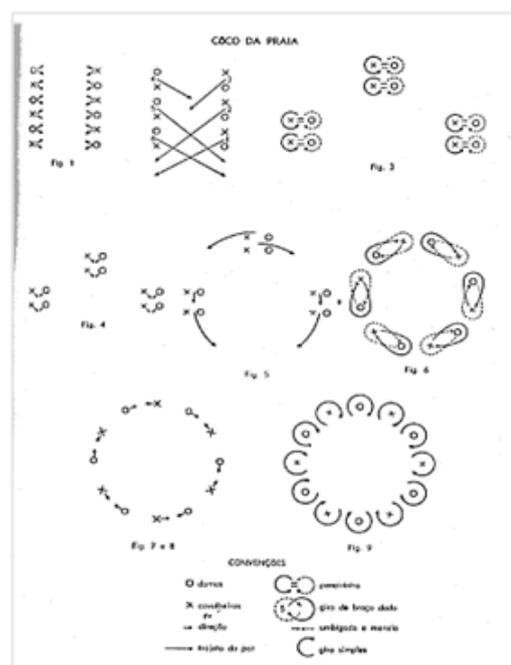


Imagem 2. Esquema coreográfico do coco de praia.



Imagem 3. Coco do Sertão enquanto modelo coreográfico

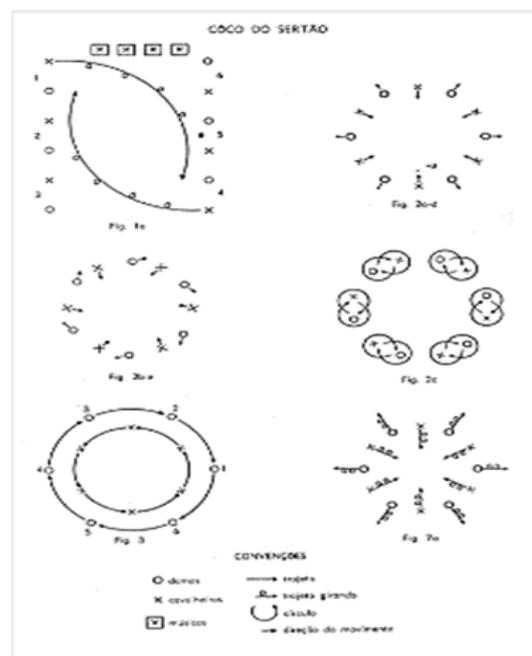


Imagem 4. Esquema coreográfico do coco do sertão

Este padrão de representação da tradição do folclore nordestino articulado pela literatura passou a integrar metodologias educativas de ensino na escola, apropriando ao senso comum da sociedade um juízo de valor pautado numa visão unilinear do fazer expressivo dos cocos. Entretanto, no final do século XX, em função de um crescente interesse global por ações populares de identidade culturais de tradição oral, sob o rotulo comercial de culturas world music, este quadro social próprio de praticantes êmicos da tradição oral dos cocos, em Pernambuco, apresentou nova tendência em suas formas de relação com a opinião pública e respectivas formas de interação e integração com a prática dos cocos. Esta nova tendência alavancada pela indústria do entretenimento representou crescente valorização sociocultural desta atividade como símbolo de identidade geográfica, cultural, política e ideológica de Pernambuco e Nordeste. Após sua adoção como símbolo de brasilidade, o coco foi levado aos palcos e aos discos veiculados pela indústria cultural como elemento identificador e propulsor de uma expressão contemporânea de consumo da arte. Este dado permite considerar novas tendências estéticas e conceituais da expressão artística nas relações sociais da atualidade pela mudança de um paradigma antes de exclusão incondicional fundamentado pela origem, para um paradigma de tolerância pautado na necessidade de ascensão social, lazer, entretenimento e comércio.

Este novo panorama em que se incluiu os cocos ativou uma busca de aprendizado não apenas em escolas, mas também em espaços informais (ONGs, particulares, etc.) pelo mundo. Tal como a capoeira, o coco integra na atualidade um portal de exposição do Brasil em terrenos globais,

impactando em linhas diversas de interesses privados e particulares de ordem institucional ou empresarial. Aprender a dançar, a cantar e a tocar coco representa um ramo de negócios que estimulam um mercado presencial e eletrônico, seja por políticas públicas, seja por iniciativa privada.

No entanto, os padrões de visibilidade do fazer coco ainda estão em discussão, posto que estes ramos mercadológicos da imagem simbólica e perspectivas imaginadas, que compõem o processo de globalização (CANCLINI 1982) não desenvolveram uma revisão metodológica dos modos de representação dos cocos, que ainda são descritos como padrões fixos segundo uma perspectiva não êmica. Este ponto de análise é fundamental para uma real valorização de um fazer oral que tem suas bases na memória e experiência empírica de comunidades culturalmente autodefinidas em seus próprios parâmetros de identidade. E neste sentido, os padrões de como cantar, de como tocar instrumentos, de como dançar, de como compor poesias e melodias deveriam ser revistos com base na perspectiva de que é real detentor de tais saberes. No entanto, na práxis, os modelos difundidos pelas mídias, indústria do entretenimento e políticas públicas não consideram o caráter plural dos cocos, infringindo ao total de grupos e praticantes de cocos padrões fixos em função da necessidade de mercado. Mercado este que demanda de sistematizações para sustentabilidade de um produto de mercado.

O processo de globalização das perspectivas, no qual o Coco de roda hoje se vê integrado traz a tona problemáticas presentes em várias outras dimensões da sociedade urbana. O deslocamento espaço-temporal entre indivíduos e sua ação social, faz surgir questionamentos sobre as relações entre a identidade, interculturalidade e o mercado, ou entre as fronteiras que se criam e a globalização. Questões que induzem um repensar dos significados contidos nas atividades artísticas, culturais e de comunicação nesta etapa do conflituoso processo social do mundo contemporâneo.

Neste estudo parti do pressuposto exercitado por Nestor Garcia Canclini (CANCLINI 1982), de que a cultura estruturalmente intervém numa sociedade global de duas maneiras básicas: como *um sector produtor de conhecimento*, e como *motivador da dinâmica da mudança*. Na primeira maneira, a cultura possibilita definir um perfil de programas midiáticos de massas ou de políticas culturais e criar um consenso social a nível da relação entre o *Global e Local*, como também da relação promovida a nível do *indivíduo* e o *Local*. Na segunda maneira, como *motivador da dinâmica da mudança*, e em conformidade a mobilidade do sentimento de insatisfação com a desordem e exclusão social, a cultura objetiva “o conhecer” e “o planificar” em função dos interesses de “transformar” e “inovar”.

O confronto destas duas maneiras de entender a dinâmica cultural no processo de globalização revela distintas áreas de perspectivas das ações e interesses e as consequentes relações que se articulam entre elas conforme o fim desejado, descrevendo um complexo jogo estratégico de manejos do poder negociado em nome da homogeneidade imaginada de uma expressão antes tomada como atributo estereótipo de classe. Esta complexidade se desnuda à compreensão quando estudamos a criatividade, a circulação e o consumo culturais presentes nos movimentos socioeconômicos que objetivam uma adequação resolutiva deste fazer tradicional às novas regras que regem a economia, as ciências e a arte, assim como as aspirações e instabilidades da vida cotidiana.

O coco de roda surge nesta análise da sociedade atual como objeto e sujeito de observação de todo um reflexo reprodutor das novas tendências nas relações sociais que impulsionam as necessidades de pertença e inclusão social, seja para a classe da periferia urbana detentora deste saber de tradição, seja para a sociedade local globalizada. Outro ponto a ser considerado nas novas tendências de contato com o conhecimento tradicional, seu aprendizado e modos de reprodução, é a tendência de se promover formas diversas, e muitas das vezes questionáveis, de transmissão de conhecimentos, visto que as atividades da educação informativa e formativa que se desenvolvem na web concorrerem competitivamente com a prática pedagógica escolar. Tema este de fundamental reflexão neste início do segundo decênio do século 21, posto que a escola hoje se vê desafiada em suas funções por didáticas práticas que suprem um consumo direto em modelo EAD de conhecimentos massivamente difundidos nas páginas da web.

Afinal, o que se ensina na web pode ser classificado como educação qualitativa? Os métodos abertos, confluindo a confrontos entre modelos de padrão pedagógicos ou fórmulas de transmissão fortuitas com base no notório saber de seus expositores fazem da web um palco complexo de relações com o conhecimento e modos de aprendizagem. Nestes espaços os cocos são explanados ora em contexto de folclore, ora em contexto ativo de integração social. Esta observação elenca um caráter funcional de conceitos de folclore que trata o saber de tradição oral como algo fixo e emblemático, que nutre curiosidades e simbolismos de uma identificação conceitual de uma comunidade, de uma categoria de classe, de uma região geopolítica, de uma nação. Enquanto que a exposição de um fazer oral em contexto ativo de integração emerge como um encantamento, uma sedução e convocação à prática cotidiana dos cocos. Como já observado, em ambas as modalidades de representação do fazer de tradição recorre-se ao imaginário coletivo poder experimentar do contato com algo do passado que possa ser revisitado pontualmente em determinado contexto social

(festas folclóricas), ou que possa ser praticado com seus atores originais (que invariavelmente estariam sempre no passado) quando da disposição do público consumidor. Nesta última modalidade que aqui elenco, o fazer de tradição oral estaria sempre a disposição da curiosidade e interesses daqueles que estão dispostos a pagar por esta experiência. E nesta medida, a tradição deveria, em ambas as modalidades, ser fixa e imutável em tempo-espaço.

Porem, dados observados em terreno da etnografia nos domínios da etnomusicologia, revelaram haver um abismo entre a imagem simbólica difundida pelos meios oficiais e político-econômicos de divulgação da tradição, e pelos meios orais e sentimentais de relação com esta respectiva tradição. Os primeiros meios são predominantemente articulados por linhas de interesses e perspectivas das políticas públicas e de consumo. E os segundos meios são articulados pelas pessoas envolvidas emotivamente com esta respectiva tradição em função de uma herança cultural e identitária.

A focalização no testemunho dos artistas populares, Ana Lúcia Nunes da Silva e Severino José da Silva, torna visível a dinâmica das relações de músicos locais de gênero popular tradicional, quando em confronto com o novo paradigma que se lhes apresenta da comercialização do seu fazer artístico como música global.

Acredito que as competências (linguísticas, comunicativas, musicais, culturais) que regem as ações dos indivíduos, enquanto sistemas usados para a produção de bens culturais, símbolos e significações, estão organizadas como saberes estruturados na forma de “programas, pacotes de instruções”, como postula Geertz<sup>i</sup> (1979). Neste sentido, tais saberes orientam e modelam a performance e as práticas culturais de um grupo social determinado. Geertz observa que o homem depende de sistemas simbólicos para sua orientação e controle em seu espaço de relações, e que estas estruturas simbólicas são adquiridas por meio de signos e símbolos. Desta forma, a cultura seria como uma série de mecanismos de controle (planos, receitas, fórmulas, regras, instruções) que governam sua conduta humana. Mas não como um ornamento de uma existência social, e sim como uma condição de realização desta.

Assim, Geertz (1979, p. 62-63) afirma: “Quando se concebe a cultura como uma série de dispositivos simbólicos para controlar a conduta, constrói-se o vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de chegar a ser e o que realmente chegam a ser individualmente”. O que implica dizer que os esquemas culturais não são genéricos mas específicos. Desta forma, os dispositivos simbólicos que fizeram do coco de roda uma expressão de função social para os *cantadores* tradicionais deste gênero, designados localmente de *coquistas* (termo êmico do qual

farei uso nas linhas que se seguirão), hoje estão sendo postos em causa pela necessidade destes atores sociais melhorarem suas condições de vida no aspecto financeiro do poder de pertença e da ascensão social. O modelo de símbolos passa a um novo paradigma estético e funcional que serve ao entretenimento, infringindo os fins que antes animavam seus interesses quando da realização de festas populares.

## O FENÔMENO DE TRADIÇÃO *versus* O FENÔMENO DA GLOBALIZAÇÃO

Logo após a inclusão do gênero “*coco*” no mercado discográfico nos anos 90, através de composições e arranjos musicais produzidos no Movimento Mangue Bit<sup>1</sup> (movimento musical articulado das periferias para os centros), teve ebulição no cotidiano sonoro urbano de Pernambuco como também da indústria fonográfica do Brasil, um processo de mobilidade de ideias, de valores sociais, e tendências estéticas que dinamizaram a arte local especificamente produzida pela classe média, por meio de expressões artísticas antes articuladas apenas na classe pobre, urbana e rural, em Pernambuco.

Esta tendência teve sua principal alavanca quando a crítica musical, e as principais gravadoras do país convergiram em reconhecimento da popularidade dessa expressão musical junto à demanda da parcela jovem e intelectual das zonas urbanas, do Nordeste e Sudeste do país. O que veio a permitir que artistas populares de atividades expressivas como o *coco* concorressem aos fins e interesses da indústria fonográfica e demanda de entretenimento no mercado nacional e internacional. Desta forma, esta nova tendência do econômico sobre a ação social em comunidades de baixa renda, como a do bairro do Amaro Branco, localizada no Município de Olinda – Região Metropolitana de Recife, resultou no sentimento de exclusão, por parte destes, e da necessidade de inclusão social pela ascensão de classe e consumo de bens. Este fato influenciou como um dos principais motivos na mudança do padrão tradicional de se conceber o coco de roda.

Com base neste estudo, considero que o universo da produção sonora que marca os grupos urbanos na atualidade decorre basicamente de um ‘descontrole da política de mercado’ – mola propulsora das tendências das “políticas sociais” no mundo globalizado –, ante a fluidez da tecnologia, da comunicação, e da informatização (CANCLINI,1999), que se cristaliza nas relações sociais e de produção através de uma simultaneidade e multiplicidade das ocorrências oriundas do processo de globalização. Este descontrole repercute numa homogeneização conflituosa das

---

<sup>1</sup>O termo ‘bit’ vem do conceito desenvolvido por José Machado Pais no livro “Tribos Urbanas, produção artística e identidades”.

relações de poder e pertença de uma gama de valores de referência de identidade fundamentais para o coquista, como para os agentes consumidores e produtores da política cultural (público alvo, estudiosos acadêmicos, compositores, músicos, *performers*, produtores, indústria, etc.).

Canclini (1999) observa que o contexto atual de homogeneização global é mobilizado por múltiplos interesses privados de produção, circulação e consumo, e muitas vezes sem um controle político dos Estados-Nação; o que faz Nestor Garcia Canclini tomar a globalização, na definição de Daniel Mato<sup>2</sup> (1996), como uma consequência de múltiplos movimentos, em parte contraditórios, com *resultados abertos*, que não oferecem um conjunto coerente e consistente de paradigmas para um estudo empírico e consciencioso a nível *científico, econômico* (JEAN-CLAUDE PASSERON<sup>2</sup>, 1991) e *político*, que implicam diversas conexões “local-global” e “local-local”. O que faz do personagem ativo da ação social em foco, o coquista, uma variável de suma importância no estudo das *relações, acordos e interligações de livre comércio* (MARC ABÉLÈS, 1994-1996) que desencadeiam e/ou que são desencadeadas pela globalização a que estão submetidos o fazer musical na atualidade, como no caso específico *do coco de roda*.

Fatos dessa natureza justificam focalizar o fenômeno de um ‘coco de roda em processo de midiatização’, articulado por conexões e relações ambivalentes de aspirações de ascensão social, produção e consumo cultural, através de histórias de vidas cruzadas, utilizando uma abordagem etnográfica, e suas repercussões nos modos de aprendizagem. Objetivando assim, valorizar não só a versão oficial das políticas culturais e sociais, das finanças e meios de comunicação globalizados, mas também a versão não-oficial local (dos coquistas), num confronto das relações Global x Local, Local x Local.

## **METODOLOGIA DE COLETA DE DADOS ETNOGRÁFICOS**

Este artigo é fruto de estudo etnográfico do *coco de roda* no início do século XXI (2000-2006) como manifestação simultaneamente econômica e simbólica. Assim, como estratégia de investigação busquei seguir as pistas ditas pelas relações e conexões articuladas pelos atores dessa prática expressiva – os coquistas –, com os agentes e atores dos sistemas de políticas culturais que dinamizam o turismo, e a indústria audiovisual; e verificar os conflitos, angústias, necessidades e estratégias de ascensão social ante o modelo de reprodução de uma estratificação de classe.

---

<sup>2</sup> In: CANCLINI, 1999.

Foram estudados alguns dos meios da produção simbólica, especificamente como um reflexo veiculado e articulado pelas aspirações e mecanismos de inserção de um artista popular no processo de midiaticização globalizada, que demanda de um estado de transformação e apropriação de uma referência de identidade, que desde registros dos anos 20 até fins dos anos 80 estava numa dimensão microfamiliar e local de realização, e que atualmente se projeta numa estrutura de identidade cultural imaginada de dimensões estadual (pernambucana), regional (nordestina), e nacional (brasileira).

A valorização das perspectivas dos coquistas estabelecidas por uma aproximação com as expectativas e perspectivas que giram em torno das relações e interesses da classe dos atores desta tradição, permitiu, no lastro temporal sincrônico deste início de século, uma compreensão de quais tendências e qual o impacto sofrido no ‘*fazer do coco de roda*’ após sua adoção pelo mercado de mídia e comunicação de massas. Desta forma, este estudo buscou revelar-nos em que modificaram, nos imaginários dos “artistas populares”, as relações (simbólicas, funcionais, de gênero, de continuidade e de classe) estabelecidas a nível pessoal, impessoal (por influência e intermediação midiática), formal e informal, como mecanismo de inserção, integração e interação social da produção musical do coco no cotidiano dos coquistas, em consequência às conexões migratórias, comerciais e midiáticas da informação; valores, ideologias e tecnologias veiculadas e estimuladas pela globalização; além de concorrer na compreensão da respectiva repercussão na circulação do saber popular a nível local, regional, nacional, e internacional. De forma a compreender se as classes de atores que envolvem a música do coco de roda e sua midiaticização concorrem em suas interconexões (relações sociais e de política cultural) a estabelecer formas consensuais e de unificação da identidade cultural imaginada em Pernambuco.

Na busca deste objeto cito Maria Laura<sup>3</sup> (2005) que propõe abordarmos, como ponto de discussão, os aspectos da história que mudaram em função dessa ideologia, se levarmos em conta que a formação da memória coletiva veiculada na história social de um grupo advém da ideologia que a determinou, marcando um diferencial de identidade local em função do ‘outro’. O que me fez procurar nas perspectivas de tradição e modernidade abstraídas por *Ana Lúcia do Coco e Severino Pombo Roxo*, o que[?] mudou, ou o que[?] continua nessa manifestação. Pois segundo Lev Vigotsky (1993), a consciência que um ator social tem de si, do seu campo de ação, de suas ações e do seu mundo de integração, provêm de um conjunto de capacidades cognitivas reflexivas,

---

3 In: DAVID MIDDLETON y DEREK EDWARDS.

compostas pela *memória* e o *pensamento* coletivo e funcional aos quais os signos são estabelecidos socialmente.

A escolha destes artistas populares do bairro olindense do Amaro Branco foi motivada por estarem em destaque, entre seus iguais, como modelos polares de costumes, concepções, estética, comportamentos, transmissão oral de seus saberes e por serem reconhecidos entres os coquistas como autênticos atores desse saber; ao mesmo tempo que estão contidos no grupo de artistas populares quase que desconhecidos no universo comercial do coco de roda.

Ana Lúcia Nunes da Silva, sob nome artístico de *Ana Lúcia do Coco*, nascida em 1944, é uma das mais famosas coquistas da atualidade, na comunidade do Amaro Branco. Desde menina participa das brincadeiras juninas nos arredores de Olinda e Recife. Foi iniciada na arte de cantar e improvisar Coco por coquistas classificados na comunidade como *Mestres*, por seus conhecimentos nesta arte e iniciativa de manutenção e resistência da tradição oral no cotidiano dos costumes populares, que fizeram história nos cortejos, procissões e demais brincadeiras que habitam a memória dos pernambucanos da região metropolitana do Recife. Ana Lúcia relatou que seu aprendizado era envolvido com significativa carga emocional por meio de repetição sistemática de nuances deste fazer cultural devido a laços familiares existentes entre os praticantes, de modo ao coco se tornar uma forma e linguagem cotidiana de sua família e da comunidade. Esta forma de aprendizado reforçara seus laços identitários como uma linguagem materna.

Integrada em festividades e comemorações em devoção aos dias santos da Igreja católica, Ana Lúcia, por sua experiência musical, se viu motivada a busca manter a legitimidade e método de composição e aprendizado da performance do passado. Ela revelou-me recorrer a referências de um padrão de produção por ela aprendido através de seus Mestres nos domínios dessa atividade expressiva.

Severino José da Silva, o *Pombo Roxo*, já falecido, nasceu em 1951 no Município de Olinda. Filho de pescador, de classe pobre, foi um coquista de grande influência entre os demais agentes dessa atividade expressiva. Porém sua condição de saúde impossibilitava-lhe uma ativa participação nos eventos promovidos pelos órgãos públicos da Região Metropolitana do Recife. Pombo Roxo teve em sua vida uma forte ligação e atuação com atividades religiosas, destacando-se sua iniciação no *candomblé* e *culto a Mestres*, apesar de confessar-se católico. Sua ligação aos cultos de candomblé, umbanda e mestre implementou em suas criações uma forte estruturação destes cultos, seja nas nuances melódicas, ideias temáticas de poemas, prosas e cantoria, ou nas intenções performativas. No entanto, sua produção musical foi marcada por uma busca de assimilação dos

modelos significativos do mercado discográfico e midiático. Suas composições tomavam, sob esta abordagem, linguagem mais secular e profana do que a desenvolvida por Ana Lúcia, o que as tornaram mais ao agrado ao público de festas populares e conseqüentemente mais aplicáveis aos interesses do mercado fonográfico. Sua aprendizagem do coco fora também por intermédio familiar, o que lhe impunha uma certa missão de continuidade. Então seu propósito, para além da sobrevivência como embolador ou cantador de coco, era transmitir o que herdou de seu pai. Seu padrão tinha também vínculos religiosos na impostação da voz e padrão interpretativo. Padrão este que ele igualmente buscava tornar sua marca e referência a ser transmitida a quem se dispusesse a aprender a arte da cantoria do coco.

Estes padrões de origem herdada diferem substancialmente dos padrões articulados na literatura folclorista e perspectivas globalizadas. Os primeiros, os padrões herdados oralmente, são articulados por laços proximais entre o simbólico e o emotivo. Os seguintes (folclóricos, e globalizados) são articulados como objetos simbólicos apropriáveis sem vínculos emotivos, ainda que cheios de valores ideológicos de identidade. O padrão oral tem um caráter coletivo de articulação pois seus significados são de pertencimento daqueles que os herdaram. Já os padrões sistematizados em função de ideologias políticas do folclore ou tendências simbólico-econômicas globais de mercado fomentam competências de consumo e apropriação sem vínculo afetivo herdado oralmente. Desta maneira de considerarmos, tanto a escola quanto os meios mediáticos buscam o coco como fenômeno mobilizador da sociedade, seja em contexto de celebrações, de ritual ou de arregimentação ou militância ideológica. Os conhecimentos mobilizados em espaços de midiática são produtos de satisfação pessoal e integração em tribos urbanas (comunidades virtuais e ideológicas), e nutrem performances artísticas em expectativa pelo mercado de imagens, imaginários e símbolos globais.

Seguindo a estrutura de abordagem de análise proposta por Néstor Garcia Canclini (1999), busquei focalizar o processo de homogeneização do *coco de roda* em sua produção e consumo frente as perspectivas dos coquistas Ana Lúcia e Pombo Roxo, e agentes articuladores de uma imagem de tradição e identidade pernambucana idealizada na música e performance do *coco*. Para tanto, procurei identificar as curvas de necessidades que mobilizam estes atores envolvidos no *coco de roda* (coquistas, músicos, agentes de política cultural, etc.), os conflitos advindos no cruzamento de interesses e perspectivas, e os métodos usados na resolução das diferenças.

## A FESTA COMO FORMA DE REPRESENTAÇÃO POLÍTICA DA IDENTIDADE

A forma mecânico-performativa do *Coco de roda* articulada em exibições predominantemente públicas, segue o critério estilístico de gênero apropriado pela comunidade local na construção de sua identidade. Esses critérios de representação suprem, na atualidade, os interesses da indústria cultural. Esta ideia está presente entre as pessoas intelectualizadas, que se apropriam do modelo oficial de categorização dos eventos identitários descritos por estudiosos folcloristas, de um saber e prática perene adotada como patrimônio cultural. Em sua maioria, estes elementos identitários são advindos da conceituação de um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, predominantemente de caráter oral e local que se mostram inalteráveis em seus modos de apresentação, constituindo-se, sob este ângulo de apreciação, como depositários privilegiados da identidade do país e núcleo central da cultura intangível local, regional, e nacional – cuja reputação intocável de sua pureza restitui a estima pública e/ou particular. Sob esta perspectiva, o *Coco*, como um fato folclórico, constitui o patrimônio cultural de Pernambuco, do Nordeste e do Brasil, como também um complexo de bens, direitos e ações suscetível de apreciação econômica e de salvaguarda de sua matriz.

O Centro Cultural Coco de Umbigada<sup>4</sup>, nessa esfera de verificação, como bem relata a coquista e produtora de eventos, Beth de Oxum: “*mensalmente* (no primeiro sábado de cada mês) *vem realizando uma confraternização aberta de coquistas, com objetivo da perpetuação da tradição do Coco, como atitude de resistência da ‘mais pura cultura’, frente a todas as ‘falsas manifestações populares’, como o ‘Brega’, o ‘forró estilizado’, os ‘maracatus estilizados’, etc’*”. [Beth de Oxum: 22/06/2003]. Nestas palavras, a organizadora do supracitado evento, realizado no município de Olinda, demonstra toda sua preocupação com uma autenticidade e legitimidade de manifestações da tradição, que se lhe apresentam ameaçadas pela indústria e política cultural. Fato que motiva uma regular ativação da confraternização pública, intercalada por suas performances, seja frente ao seu grupo Coco de Umbigada, seja em eventos patrocinados por iniciativa pública ou privada, muitas das vezes em períodos de campanha política ou de ação social, ou por eventos produzidos e coordenados pela própria organizadora. Rita Amaral (1998: 34-35) observa: “(...) *Cada vez surgem mais e mais motivos para se festejar todo tipo de coisas e modos de fazê-los. (...) Pode-se notar, certamente, o empobrecimento de algumas festas da atualidade quando comparadas com as que se realizavam no século passado (como as de Reis e do Espírito Santo, por exemplo) e*

<sup>4</sup>Centro Social da Comunidade do Guadalupe, Bairro do município de Olinda, Pernambuco.

começo deste (que eram mais pomposas), especialmente nos aspectos estético e alimentar. Também é possível notar a ausência, na primeira metade do século XX das elites em festas tidas como mais “populares”, como os carnavais de rua, das quais se afastaram, em algumas regiões (...)”. Tal observação também está presente, como Rita Amaral cita em seu estudo, no discurso de Câmara Cascudo<sup>ii</sup> (1969), Mello Moraes Filho<sup>iii</sup> (1979), e Gilberto Freire<sup>iv</sup> (1995). Contudo, como Amaral (1998:35) faz perceber, a efervescência de grandes festas em centros de atração regionais, marcam um retorno das chamadas ‘elites’ (AMARAL, 1998) às confraternizações públicas do calendário<sup>v</sup> turístico publicados pelas prefeituras; reforçando ainda que “o capitalismo cooptou as festas populares e foi (o capitalismo) cooptado por elas, (...) também que povo vem reinventando suas festas nas novas condições de vida resultantes de novos contextos econômicos e sociais.” (ibidem.).

Sob esse paradigma de um fazer tradicional do *Coco* moldado por novos contextos, Beth de Oxum, como é de costume nas festas dessa natureza em toda região, abriu as portas da sua casa (sede do Centro Cultural do Coco de Umbigada), localizada a mesma rua onde armara o palco de realização da performance, para que todos os presentes pudessem comer e beber sem maiores gastos, já que alguns moradores aproveitavam a oportunidade para comercializar bebidas e ‘tira-gosto’ (comidas-petisco de acompanhamento à bebida). Seu público era composto pelos moradores da localidade a quem ela dirigira maiores atenções, porém os convites também se estendiam a outros que não os primeiros, como apreciadores das expressões populares, apreciadores das manifestações negras, partidários políticos da comunidade, integrantes de outros Cocos de Olinda e de cirandas<sup>5</sup> da região metropolitana. Adultos em sua maioria, representavam predominantemente grupos e admiradores de outras localidades, pois os moradores dos arredores da Igreja de Guadalupe estavam indiferentes ao evento que estava por acontecer, certamente por este não se relacionar às comemorações religiosas do ciclo junino (festas do calendário oficial da igreja católica nos meses de Junho e Julho), como também não ser motivado por devoção aos santos reverenciados nestes dias, como a São João (dia 24 de Junho), pois Beth de Oxum, como o nome sugere é de confissão religiosa ao candomblé.

Beth de Oxum deposita no *Coco* um caráter exclusivamente de negritude, ao conceber que esse evento festivo musicado, representa a consagração do negro em praça pública. Pois que, diante do fato histórico da repressão a toda manifestação dos negros escravos, que, segundo sua fala: “eram impedidos de tudo”; a festa negra nas ruas, na atualidade, representa uma conquista social dos afrodescendentes. Beth lembra que até recentemente (anos 20, 30 e 40) o negro, e toda e

---

<sup>5</sup>Gênero de dança de roda da região praieira do litoral de Pernambuco.

qualquer manifestação relacionada a ele, era reprimida pela violência da polícia e da discriminação da sociedade elitizada e dominante, sob estatuto da igreja e de classe superior. Entendi em seu discurso, que a categoria ‘*sociedade elitizada*’, por ela referida, faz referência à camada da população que assimilou, e que hoje assimila como sua, o sistema de perspectivas da classe dominante no âmbito cultural, econômico, e político. Incluindo nesse paradigma, critérios de raça, gênero, classe e poder de compra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objeto de transformar a música do *coco de roda* num negócio lucrativo incide diretamente nos universos particulares de homens e mulheres que agora se veem envolvidos por uma nova maneira de conceber suas relações com o evento sonoro tradicionalmente vinculado ao religioso e comemorativo. Esta nova inclinação ao econômico da realização musical destes atores concorre no sentido de uma mundialização de expectativas, experiências e concepções. O que revela a busca de uma moldagem do fazer na produção cultural da periferia ao padrão comercial do centro globalizado. Neste sentido, políticas culturais mobilizam medidas estratégicas de incentivo a produção musical de gêneros de identidade e tradição, tornando-os mais competitivos e preparados para atuar no mercado interno e externo.

Aqui, o que pretendo tornar patente é que a música é decorrente de uma complexa rede de relações, que não se limitam ao fazedor musical específico, ou melhor, àquele oficialmente eleito, e que por sua vez se elege a esta função social e natural de buscar um equilíbrio entre o imaginado, o desejado e o real da vida. Dentre outras razões, esses cantadores, pela sua própria necessidade de construir esse equilíbrio, lançam mão da tradição oral que lhe serve de ferramenta para suas verdadeiras conquistas como indivíduo, “*o saber viver*” e o “*poder viver*”.

A inclusão do *coco de roda* nos planos de interesses globais de uma política cultural impacta o fazer dos coquistas pela amalgamação do formato tradicional em suas experiências de vida, como também nos modos de transmissão deste saber, que chega as escolas politicamente reprogramado em função de ideologias de classe, de raça, de credo, e principalmente de valor de mercado. Em exemplo, os relatos de Ana Lúcia Nunes da Silva e Severino José da Silva revelam os conflitos e decepções que emergem dessas relações. A discórdia toma conta entre coquistas contemporâneos da comunidade do Amaro Branco, a partir da elevação do fazer tradicional num plano de veiculação de rádios e palcos. Ser coquista passa a representar uma possibilidade de ascensão de classe,

deslocando os artistas populares a planos de relações transculturais imaginadas, mas nem sempre realizáveis. Enquanto que num outro polo desta relação um público crescente busca realizar através do coco uma oportunidade de entretenimento participativo por ser essencialmente inclusivo. Produtores buscam implementar um fazer original em consonância com o mercado de conceitos de uma identidade pernambucana. Surge um novo mercado de possibilidades para músicos profissionais que outrora ignoravam o valor cultural e econômico do *coco de roda*. O título de uma formação técnica passa a definir um padrão de qualidade, e o coquista passa a se ver excluído desse plano de realizações que se molda sobre seu saber cultural. O medo da apropriação indevida de suas composições faz o coquista se isolar de eventos e relações antes vivenciados. Despreparados, estes artistas se lançam na busca de conquistas no mundo de estéticas do exótico. Após gravar um CD, ir ao exterior torna-se uma meta, que se revela decepcionante pela sua incompletude na função de resolver suas necessidades. A tristeza se confunde com o prazer pela tradição assumida em compromisso velado por confissões religiosas.

O processo de aculturação dos grupos subordinados politicamente e culturalmente na sociedade brasileira conduz os conceitos do que deve ser, e o que é apropriável como elemento identitário. Hoje o paradigma de uma mundialização das práticas, incrementada pela comunicação de massas, intervém no fazer local com uma perspectiva hegemônica que domina o global. Os problemas decorrentes da mundialização de perspectivas e consequente globalização de paradigmas moldados pela lógica e interesses de um centro hegemônico estão centralizados no poder de representação de um fazer. O processo de globalização poderia ser assim definido como a representação dos fatos mundializados através de perspectivas econômicas unilineares.

Hoje, os compositores que se enquadram no modelo de mercado, não podem ou evitam o procedimento intuitivo de criação e interpretação, visto que sua performance deve ter uma regularidade para que seu público, que se forma distanciado da ocorrência – de maneira virtual, seja pela internet, registro em áudio e vídeo, ou por intermédio de um perfil divulgado pelas indústrias de discos e comunicação de massa –, mantenham uma relação de identificação ideológica, mesmo que impessoal e imparcial aos mecanismos de realização do evento de criação.

O discurso veiculado através dos meios de comunicação de massa, passam a ter função preponderante na imagem que o público irá ter dos fatos que engendram um evento. As distâncias geográficas, culturais e ideológicas que ora são unidas pela tecnologia possibilitam que o imaginário deixe de ter relação com o real, antes experimentado. A tendência atual é se apropriar de

uma imagem de forma descomprometida com um conteúdo significativo, resultando na liberdade de uso da imagem conforme as perspectivas e lógica de apropriação.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita. **Festa à Brasileira** – Significados do festejar no País que “Não é sério”. Ed. eBooksBrasil, Internet, 2001.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas, introdução e primeira versão**. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.1934.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Martins.1965.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL.1972.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. Martins/MEC.1976.

ANDRADE, Mário de. **Música de Feitiçaria no Brasil**. Belo Horizonte: E. Italiana,1983.

ANDRADE, Mário de. **Os Cocos**. São Paulo, Fundação Nacional Pró/Memória. Notas de Oneyda Alvarenga, 1984.

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. São Paulo: Martins, 1988.

ANDRADE, Mário de. **Vida do cantador**. Ed. crítica Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993.

ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

CANCLINI, N. G. **La globalización imaginada**. Barcelona: Paidós, 1999.

CANCLINI, N. G. **Las Culturas Populares en el Capitalismo**. México: Editorial Nueva Imagem/ Tradução de Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1982.

CASCUDO, LUÍS DA CÂMARA. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. (2vols), Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1969.

DAVID MIDDLETON y DEREK EDWARDS: **Memoria Compartida**, Cap 1,2, 4, 5, 6, 11. **Lev Vigotsky: Pensamiento y lenguaje**, 2005.

FREIRE, GILBERTO. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro, Record, 1995.

GEERTZ, C. **La interpretación de las culturas**. Barcelona, Editorial Gedisa, 1979.

GIFFONI, MARIA A. C. (1964). **Danças Folclóricas Brasileiras**. São Paulo: Edições Melhoramentos. p. 141-155

ROSA SOBRINHO, PAULO FERNANDES. **O Coco em Olinda: uma sonoridade étnica.** Monografia do Curso de Especialização *latu senso* em Etnomusicologia, realizado na Universidade Federal de Pernambuco. 2001, p. 8.

MACHADO, J. Pais. **Tribos Urbanas, produção artística e identidades.** (coord.) /Introdução. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais – ICS, 2004, p. 12.

MORAES FILHO, MELO. **Festas e tradições populares no Brasil.** São Paulo: EDUSP/Itatiaia, 1979.

VYGOTSKI, LEV.S. **Pensamiento y lenguaje.** Obras Escogidas – vol. 2. Madri: Visor, 1993.

i  
ii  
iii  
iv  
v