



UNILAB

Universidade da Integração Internacional
da Lusofonia Afro-Brasileira

JOEL OLIVEIRA DE ARAÚJO

**“NA QUEBRADA DO COCO, NO BALANÇO DO GANZÁ”: O COCO
NO ESPAÇO URBANO.**

Redenção
2017

JOEL OLIVEIRA DE ARAÚJO

**“NA QUEBRADA DO COCO, NO BALANÇO DO GANZÁ”: O COCO
NO ESPAÇO URBANO.**

Projeto de pesquisa, apresentado ao curso Bacharelado em Humanidade, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), a ser utilizado como trabalho de conclusão de curso(TCC).

Orientador: Ricardo Nascimento

**Redenção
2017**

SUMARIO

| | | |
|------|----------------------------|-------|
| 1. | Delimitação do tema..... | P. 04 |
| 2. | Problema..... | P. 04 |
| 3. | Objetivos..... | P. 04 |
| 3.1. | Objetivos Específicos..... | P. 04 |
| 4. | Introdução..... | P. 05 |
| 5. | Justificativa..... | P. 07 |
| 6. | Fundamentação teórica..... | P. 09 |
| 7. | Metodologia..... | P. 22 |
| 8. | Cronograma..... | P. 23 |
| 9. | Bibliografia..... | P. 24 |

DELIMITAÇÃO DO TEMA

Análise da criação e experimentação da brincadeira do coco no espaço urbano, através do grupo “Na Quebrada do Coco” da cidade de Fortaleza – CE

PROBLEMA

Identificar quais são as características e influência o Coco recebe do espaço urbano através do grupo “Na Quebrada do Coco”?

OBJETIVOS

Objetivo geral

Verificar de que maneira o grupo “Na Quebrada do Coco” vem executando, experimentando e criando um Coco urbano na cidade de Fortaleza, a partir das influências sofrida na brincadeira pela realidade da cidade.

Objetivos específicos

- Investigar como se constituiu o grupo “Na Quebrada do Coco”.
- Averiguar como é produzida a cultura popular no espaço urbano.
- Identificar os elementos que constitui o Coco no contexto urbano
- Compreender como se apresenta a identidade dos brincantes.

INTRODUÇÃO

Minha pesquisa se apresenta após a identificação de tantas manifestações culturais exercidas nas grandes cidades, sendo através de grupos culturais de comunidade periférica, grupos de universitários ou até mesmo projetos sociais, que se apresentam nas noites da cidade em festivais culturais, universidades, praças públicas e entre outros espaços. Uma dessas manifestações que se destaca na cidade de Fortaleza é “O COCO”.

O coco é uma manifestação do nordeste brasileiro, desde o sertão à regiões praias, que é o caso do coco no Ceará. A brincadeira surge de uma tradição afro-indígena, porém à origem da dança do coco traz incertezas. Ela apresenta estruturas simples, onde um mestre costuma puxar as canções, sua dança é executada em fileiras, pares e em círculos, mas tendo variações de região para região.

Com isso, fiquei curioso em entender como uma prática associada a espaços como a zona rural e, principalmente, a zona litorânea do Ceará vem se constituindo no espaço urbano. Surgindo, assim, grupos não só de coco mas de tantas outras manifestações populares nos centros urbanos. Com esse estudo pretendo compreender como a cultura popular se configura no espaço urbano a partir da análise do coco.

Todos esses questionamentos apresentados durante o trabalho trazem uma perspectiva pouco estudada e explorada por pesquisadores no campo do estudo do coco. Como ainda são poucos estudiosos preocupado em estudar o coco no Ceará, existe uma grande lacuna na dedicação do estudo dessa manifestação e, com isso, pretendo dar minha contribuição do estudo do coco, mas na sua prática na cidade, diferente de outros autores que estudam grupos tradicionais de coco. Autores como Ninno Amorim (2008) que estudou o coco litorâneo através dos grupos de Balbino e Iguape, assim como Camila Mota Farias (2016), que estudou também os cocos do Cariri cearense e Maria Ignez Novais Ayala (1999) que estudou o coco paraibano, trouxeram grandes contribuições no estudo dos cocos, sendo esses autores que utilizarei para compreender a constituição do coco.

O grupo Na Quebrada do Coco surgiu ainda neste ano de 2017 a partir do encontro de quatro brincantes da cultura popular. O grupo já tem grande referência na cena do coco cearense, participando assim de eventos de grande porte da cultura popular, tendo uma relação com políticas públicas culturais como, o Encontro Sesc Povos do Mar realizado pelo Sesc, entrando assim na contabilidade dos grupos praticantes do coco no Ceará, também como o Festival Maloca Dragão realizado pelo Governo do Estado do Ceará através de Centro Dragão do Mar, como diversos outros eventos dedicados a valorização e prática da cultura

popular. Se apresentando em centros culturais, eventos como Caruru de Oyá, Festa de Yemanjá, Carnaval de Fortaleza entre outros.

Importante destacar que o Na Quebrada do Coco é um grupo de coco feito por jovens, e não se tem um mestre de referência que cumpra o papel de patriarca ou matriarca do grupo. Os mesmos se aprofunda fortemente em suas letras a uma crítica social, tomando posicionamentos políticos, como combate a LGBTfobia, machismo, racismo etc.

O grupo diferentemente dos demais grupos de coco do Ceará apresenta uma relação diferente com a dança, geralmente nos grupos de coco os dançadores são os próprios membros do grupo. Na dinâmica do Na Quebrada do Coco, quem dança é o público, apresentando a música para o público dançar, trazendo assim uma grande interação entre o grupo e o espectador, que passa ser integrante da brincadeira.

O canto e a embolada é dividido entre dois integrantes, seguindo a configuração a seguir. Lucas Vidal cantando e tocando o ganzá, Laís Santos no canto e no pandeiro, Daniel Leão na Alfaia e Adriano Kanu nos Atabaques. Os mesmos praticam outros tipos de manifestações populares, como tambor de crioula, samba de roda e maracatu. Assim também como no campo é comum entre brincantes da cultura popular na cidade, circular entre outras práticas culturais.

Isso foi bem-apresentado por Néstor García Canclini no seu livro *Culturas Híbridas* (2011), quando percebe que os produtos culturais não são mais de pertencimento de grupos fixos. Pois, na cidade uma mesma pessoa pode participar de várias manifestações populares. É possível perceber que as culturas populares Já não são pertencentes a um só povo, as práticas culturais estão relacionadas à realidade moderna, locais, rurais e urbanas, assim sendo “possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos”(CANCLINI 2011, p. 220,221).

Então é através deles que estudaremos como se constituiu e é produzido o Coco na cidade, apresentando uma nova roupagem do coco cearense, o grupo apesar de novo já tem grandes respaldo em festivais culturais.

Ao longo do trabalho farei um apanhado sobre o coco para que possamos entender sua dinâmica, estruturas harmônicas, sua composição instrumental e etc, trazendo informações colhidas por pesquisadores do coco e da cultura popular. Meus questionamentos se apresentam através de como a cultura popular se permeia na cidade, saindo do espaço rural e tomando novas formas na realidade urbana dos grandes centros do país.

Uma coisa podemos afirmar, é que o coco está vivo e quem disse que no ceará não tem coco é porque não conhece a nossa história, nossa vivência, nossos cantos e batuques.

JUSTIFICATIVA

Se faz necessário aprofundarmos no estudo das performances, da oralidade, musicalidade, tradição, cultura e identidade, como também trazeremos a discussão de práticas culturais nas cidades, contudo com tantos professores que trazem o debate para dentro da universidade, local este dito de conhecimento e de grande formador de intelectuais, quebram a lógica da separação do que é elitista e popular. É necessário uma universidade popular e do povo, é preciso que a cultura dita popular derrube os muros da universidade, mas para isso pesquisadores devem ter mais compromisso com o estudo da cultura para que ela tenha sim espaço dentro da universidade.

Com isso é fundamental os estudos das culturas populares, sua poesia, dança, batuques, suas tradições, para que possamos compreender nossa história, nossa formação cultural. Não como uma visão folclórica de preservação e romantização do popular e sim entender sua resistência, pedagogia, musicalidade. Principalmente com o avanço da modernidade, crescimento urbano e esvaziamento rural, essas manifestações passam a fazer parte da construção das cidades, se moldando e adaptando para manter sua existência.

É essencial fazermos questionamentos sobre a cultura popular nos centros urbanos, pois as grandes cidades que passaram de ser um palco de apresentação para grupos culturais para ser também espaço de produção e criação de manifestações populares. Sempre o popular é associado ao pré-moderno, algo atrasado, algo ligado aos interiores, mantida pela classe popular condenada à subalternidade.

Precisamos apresentar outras visões sobre o popular, com isso pretendo levantar questionamentos sobre a prática do coco no espaço urbano, como se constitui, quais suas características, como se molda a novos elementos recorrentes das cidades. Através desse recorte contribuirei no estudo do popular nas grandes cidades.

Ao perceber que o estudo do Coco é (por mais que tenhamos grandes pesquisadores sobre o Coco) ainda pouco explorado, principalmente o coco no Ceará, me desperta o interesse de estudá-lo. Temos grandes trabalhos sobre o coco cearense em grupos como o coco de Iguape, Balbino, do Cariri, mas esses estudos se dão através dos ditos grupos tradicionais, a “fonte” da cultura popular.

Se faz necessário entender como se constitui as criações, produções e manutenção da cultura popular na cidade de Fortaleza. Cidade está repleta de manifestações como Maracatu, Reisado, Brincadeira do Boi, Tambor de Crioula, Afoxé, o próprio Coco entre outros. Com isso o estudo dessas manifestações que estão na cidade especialmente em

Fortaleza, devem ultrapassar o estudo da manifestação e sim estudar com a cidade vem apresentar influências na criação dessa manifestação.

O grupo Na Quebrada do Coco, está apresentando grande inserção e reconhecimento na cidade, então é de tremenda importância compreendermos esse processo de criação do Coco pelo grupo.

Observando então, percebo que se apresenta uma lacuna nos estudos feitos do Coco, que é a sua prática na perspectiva do urbano, com o surgimento de vários grupos de Coco na cidade de Fortaleza, é importante entendermos esse espaço, surgindo assim um novo campo para o estudo do Coco, a sua inserção, surgimento, produção e prática na cidade. Como outras manifestações oriundas dos interiores, o Coco passa a ter essa nova característica. O surgimento de um Coco feito por pessoas que estão e são da cidade. Por fim, pretendo contribuir assim na bibliografia referida sobre os estudos do Coco.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para iniciarmos nossa discussão farei um apanhado sobre alguns estudos que temos sobre o coco, apresentando um pouco sobre o coco, quais suas características, estruturas e etc. Mas afinal o que é o coco? Essa é uma pergunta que ultimamente venho respondendo com muita frequência, quando colegas querem saber de que assunto estou tratando no meu trabalho. Então vamos lá.

O coco é uma manifestação de cunho popular, nela temos características marcantes como a dança e o canto, ela é “uma brincadeira em que se misturam a dança, a música e a poesia oral, numa complexa troca de saberes e de gentilezas” (AMORIM 2008, p. 11) podendo ser encontrada desde o sertão ao litoral, aqui no Ceará tem grande referência no litoral, como muitos preferem definir de coco praieiro, mas não só no Ceará como em todo nordeste o coco do litoral tem grande força. Ninno Amorim vai dizer que “a manifestação cultural denominada “coco” pode ser encontrada, praticamente, em todo o litoral do nordeste brasileiro” (AMORIM 2008, p. 67). Mas também no sertão do nordeste tem força significativa, principalmente em Pernambuco no município de Arcoverde, lá se tem grandes grupos, como o Coco raízes de Arcoverde que tomou uma dimensão nacional. Aqui no Ceará temos também muitos grupos no Cariri cearense, Camila Mota Farias (2016) estudou esses grupos em sua dissertação, grupos estes formados só com mulheres quebrando uma lógica de um coco que é masculino, onde na sua maioria os mestres são homens, lá ela vai encontrar grandes mestras do coco, e apresentar reflexões do coco realizado somente por mulheres.

Ganharam destaque no coco nomes como o de Lula Calixto, Selma do coco, Pandeiro de Mestre, Chico Antônio, Coco Raízes de Arco Verdes, Grupo Coco do Iguape, Jackson do Pandeiro e entre outros. O coco é responsável por grandes influências na música popular, no rock, forró, como é o caso de bandas como Chico Science e Nação Zumbi, Cordel do Fogo Encantado, Luiz Gonzaga e tantos outros.

Sobre as origens do coco, ela nos traz muitas incertezas, porém para muitos estudiosos, o coco tem origens negra, indígena como também alagoana, Maria Ignez Novais Ayala (1999) vai afirmar que:

Vários estudiosos assinalam a origem negra dos cocos – africana, para uns, alagoana, para outros –, mas não chegam a examinar cuidadosamente os aspectos que dão aos cocos uma identidade cultural afro-brasileira. São fortes as marcas da cultura negra nos cocos, especialmente nos dançados: os instrumentos utilizados, todos de percussão (ganzá, zabumba ou bumbo, zambê, caixa ou tarol), o ritmo, a dança com umbigada ou simulação de umbigada e o canto com estrofes seguidas de

refrão cantado pelo solista e pelos dançadores. Esses elementos aparecem também no batuque, no samba-lenço paulista, no jongo, no samba de partido alto, no samba de roda da Bahia. (AYALA 1999, p. 232)

Há muitos relatos de estudiosos que apresentam consenso do surgimento do coco a partir de alagoas, porém Ayala (1999) vai dizer que essas “teses parecem-nos pouco convincentes, dada a ausência de rigor na explicitação das fontes, sejam elas escritas ou orais, resultantes de investigação bibliográfica ou de observação direta” (AYALA 1999, p. 237).

Em seu texto a autora vai apresentar grandes críticas a metodologia utilizada por pesquisadores do coco até então, os folcloristas. Uma das suas críticas é feita a José Aloísio Vilela em “O coco de Alagoas”, onde o autor vai trazer a origem negra do coco, este vindo do Quilombo dos Palmares hoje pertencente a área de Alagoas, mas é importante lembra que na época era ainda capitania de Pernambuco. Ayala (1999) afirma que ele vai trazer fontes não muito convincentes, uma das fontes é que segundo um velho proprietário de Chã Preta, que vai dizer que o coco é criado pelos negros de Palmares.

os negros sentavam-se no chão, colocavam o duro coco seco sobre uma pedra e batiam com outra até que ele rachasse.” daí “A grande quantidade de negros empenhada neste serviço provocava nas pedras uma zuada (sic) enorme que se misturava com os seus costumeiros alaridos (AYALA 1999, p. 238).

Com isso Ayala vai dizer que “é possível constatar pela transcrição do trecho, o autor não relaciona a figura do “velho proprietário” com o fato por ele narrado” (AYALA 1999, p. 238). Deixando claro que o autor não se preocupou em adotar métodos, nem sequer pista de quem é o informante para que outras pesquisas possam ser desenvolvidas.

Tanto para os folcloristas como cientistas sociais, muitos vão dizer que os cocos também apresentam características tanto indígena como portuguesa, “Ambos apontam que a manifestação cultural possui características afro-indígenas, mas, em alguns folcloristas, elementos das danças populares portuguesas também são identificados.” (FARIAS 2016, p. 28) Podemos então entender que talvez o coco surge através da junção de característica africana, indígena e portuguesa.

Ayala (1999) define o coco em duas categorias, o coco cantado e o coco dançado, onde se apresenta uma prática poética e um sistema literário diferente entre as mesmas. No caso do coco dançado, a dança e a poesia são totalmente ligadas. Para autora seu esquema métrico, o seu canto, o esquema rítmicos são diferentes dos cocos cantados por emboladores, encontrados geralmente nos centros das cidades, onde se apresentam para uma plateia, os cantadores acompanhados geralmente de apenas pandeiro se desafiam improvisando versos,

ridicularizando um ao outro de maneira engraçada, muitas vezes fazendo o mesmo com a plateia. Já nos cocos dançados se faz necessário um coletivo, onde necessita de tocadores, dançadores, e cantador, sua literatura apresenta críticas sociais, ironias “mas a construção dos versos e o sentido da poesia é diferente”.

Ninno Amorim (2008) também vai trazer a reflexão do coco em dois tipos, comungando bem próximo com a proposta de Ayala. Sobre isso Amorim vai afirmar que:

O primeiro é praticado por dois emboladores, geralmente com um pandeiro cada, que se desafiam nos versos improvisados em praça pública, objetivando angariar algum dinheiro com seu desempenho. O segundo só pode ser praticado por uma coletividade, dadas às especificidades de dançar, bater palmas e cantar o coro, que são exigidas nesta modalidade de coco (AMORIM 2008, p. 69)

Amorim (2008) vai apresentar uma crítica a definição do coco enquanto “cultura popular”, isso se dá pela sua reflexão sobre o que é popular enquanto categoria e seu uso, pois ela vem como contraponto da “cultura erudita”. Com isso Amorim entra na discussão sobre o popular e erudito, pois o coco, assim como outras tantas manifestações, são por sua vez definidas e limitadas por muitos apenas pelo conceito historiográfico da dita “cultura popular”, mas como já disse Ninno Amorim o estudo dos cocos está inserido num contexto maior que abarca os estudos sobre aquilo que ficou conhecido como “cultura popular”(ibidem, p. 34).

Amorim tem como base o pensamento cultural de Roger Chartier que traz em seu texto “CULTURA POPULAR: revisitando um conceito historiográfico”(1995), à reflexão de uma ideia em que “a cultura popular é uma categoria erudita” (CHARTIER 1995, p. 179). Chartier vem também afirmar em seu texto que: “os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à “cultura popular””(CHARTIER 1995, p. 179). Com isso Chartier quebra uma lógica de que cultura popular é um campo que engloba uma grande escala de manifestações e costumes sociais em uma só definição.

A partir dessa reflexão que Roger Chartier (1995) apresenta sobre a cultura popular, Ninno Amorim enfatiza que:

Neste sentido, os estudiosos que definem os cocos como “pertencentes à cultura popular” (ANDRADE, 2002a) estão dizendo que os cocos não fazem parte da “cultura erudita”. É como se houvesse uma divisão da sociedade, divisão ingênua e perversa ao mesmo tempo, em que cada grupo de pessoas pertencente a esta ou aquela classe social não compartilhasse dos costumes uns dos outros (AMORIM

2008, p. 38).

Não entrarei nesse debate, até porque meu foco não é apresentar reflexões sobre a cultura popular e erudita, discutir sua definição e como se é empregado. Voltarei ao meu desenvolvimento sobre o coco.

Para a reflexão da definição do coco na categoria de Ayala (1999) e seguindo na lógica do coco em duas categorias, estudarei o coco dançado, que talvez na cidade ganha outra roupagem que entenderei melhor quando tiver realizado o trabalho de campo.

Amorim (2008) em seu estudo do coco cearense descreve algumas características da música, os instrumentos e a dança encontrada em alguns grupos, para ele no coco a música traz fortes características que identificam de cara a prática. Que é o os instrumentos de percussão onde variam de lugar para lugar, geralmente é difícil de encontrar instrumentos harmônicos como violão etc. Amorim (2008) vai trazer brevemente uma inquietação sobre a posição que o coco é muitas vezes posta no cenário musical. Para isso ele apresenta a música popular tradicional e a MPB que se distingue em dois campos:

De um lado, a “música popular brasileira”, que é difundida pelos meios de comunicação de massa, a indústria cultural, e tem seus ilustres representantes consagrados pela história da música no Brasil. De outro, a música que pertence à chamada “cultura popular tradicional” ou “folclórica”, essa produção cultural mais livre, no que respeita aos moldes harmônicos, rítmicos e melódicos da música ensinada em conservatórios (AMORIM 2008, p. 74)

Farias (2016) em sua Dissertação vai encontrar no Cariri, a partir do relato de mestras, a incorporação de instrumentos no coco diferentes dos usados nos grupos cearenses, A mestra Maria da Santa em entrevista para Farias (2016) vai dizer que;

não existia esses instrumentos na dança do Coco, pandeiro, tambor, triângulo, por exemplo, era só uma lata com umas pedrinhas dentro, porque para falar a verdade nem o ganzá a gente conhecia.” (Mestra Maria da Santa, Crato – CE, 04 ago. 2013). Hoje, como já vimos, há grupos utilizando o ganzá, o pandeiro, o violão, o bumbo e o triângulo (FARIAS 2016, p. 126).

Sobre os instrumentos Amorim (2008) apresenta o Ganzá que no Ceará especificamente é utilizado tanto no Iguape e no Balbino,(como também no Pecém, Caetanos de Cima em Amontada, percebi isso no filme os Cocos de Beira-Mar de Henrique Dídimo). Quase todos os grupos utilizam o ganzá, no sertão e no litoral. Ganzá esses feitos geralmente de latas de aerossol recheado de chumbo ou arroz, ele é que dita o ritmo e é apenas tocado pelos mestres ou no máximo aprendiz do mestre, deixando claro que é um instrumento

hierárquico, instrumento esse também tocado pela figura emblemática trazida por Mário de Andrade em sua expedição pelo nordeste, o coquista Chico Antônio.

Amorim (2008) também vai apresentar o Caixão, algo bem parecido com o Cajon, o Caixão é feito de madeira do tipo compensado, o Caixão é utilizado no Iguape e também tem seu tocador oficial e substitutos oficiais, no Balbino é usado o Timba no lugar do Caixão, onde também a Timba tem seu tocador fixo e oficial. “A timba é um instrumento de madeira, em formato cilíndrico, tendo uma das extremidades um diâmetro menor que a outra” (AMORIM 2008, p. 82). O grupo de Iguape acrescenta o triângulo por sugestão de Pingo de Fortaleza ao produzir o CD Coco de Iguape em 2004.

Por último Amorim vai trazer como parte dessa instrumentação as que ajuda na marcação e na interação com o público. Essa é uma formação comum do coco praieiro do Ceará, que também vai tomar algumas alterações de lugar para lugar. No coco pernambucano desconheço, até o momento, algum grupo que usa o caixão ou cajon.

Tiago de Oliveira Pinto em seu texto “Som e música. Questões de uma Antropologia do som” (2001) traz o instrumento como elemento parte da corporeidade, “Tocar um instrumento é uma dessas ações basicamente corporais”, os instrumentos levam muitas das vezes aos tocadores e mestres a desenvolver grandes performances e façanhas. Ele vai trazer o caso do músico violonista Niccolò Paganini e o pianista Franz Liszt que “A gama de expressão, que hoje pode ser verificada nas obras que estes músicos deixaram, exige um domínio sobre o corpo que foge a qualquer padrão ou normal mais geral”(PINTO 2001, p. 235).

Na pesquisa etnomusicológica, o autor afirma que também se considera os movimentos que geram o som no instrumento, pois apresentam além de técnicas apuradas, carregam concepções mentais, “a técnica de execução de um instrumento vai levar às regras específicas dos padrões de movimento que, por sua vez, constituem uma importante base do fazer musical”(PINTO 2001, p. 235).

Outro exemplo, é os tambores do candombe uruguaio trazida por Pinto (2001), onde a música percussiva realização por dezenas e centenas de tambores, ocorre uma interação da energia do músico com a percussão, o som coletivo e as vibrações sofrida em seu corpo, assim também como outras formas percussivas e músicas. Sua rítmica pode levar o corpo para outro estágio de consciência. Com isso podemos perceber que a performance do coco não se apresenta apenas pelos dançadores e sim por todos que estão inseridos na brincadeira, desde a pessoa que está apenas batendo palma, até os dançadores, a performance se apresenta no mestre, que realiza a sua performance ao cantar e tocar.

A dança realiza nos Cocos no Ceará é de grande expressão e sempre chama atenção do público, fazendo com que o público sempre arrisque uns passos juntos com os brincantes. Amorim (2008) ao longo do seu texto vai apresentar algumas características da dança de alguns grupos:

No caso do Iguape, o “convite”(para dançar) é sempre feito atendendo ao sentido horário no círculo. Todos os que estão na roda dançam, independentemente da existência de pequenos mal entendidos. Escolhe-se com quem dançar antes mesmo de começar a brincadeira, basta posicionar-se no círculo entre as duas pessoas com quem pretende-se dividir a dança. Em Balbino, os brincantes também escolhem seu par antes de iniciar a brincadeira, e as duplas dançam juntas até que um dos pares canse. No Iguape, o refrão é iniciado pelo mestre e repetido pelo coro. Em seguida, quando o mestre começa a embolar (cantar as estrofes), o primeiro brincante entra na roda, realiza sua performance e convida o próximo brincante para compartilhar a dança. Em Balbino, como já disse anteriormente, o refrão também é iniciado pelo mestre, que é seguido pelo coro. Quando o mestre inicia o canto das estrofes (o “embolado”) todas as duplas dançam ao mesmo tempo, somente parando para responder o coro. Em Balbino, o tempo da dança é medido pela métrica dos versos das estrofes cantadas pelo mestre, que podem ser quadras, sextilhas, oitavas e, raramente, décimas.(AMORIM 2008, p. 76. *Grifo meu*).

Pinto (2001) traz a música como uma parte importante para o aspecto da corporeidade, dizendo que quem necessita da música é a dança. Com isso ele vai dizer que “No ritual a relação entre música e dança revela muito do significado e da importância dos preceitos religiosos e do mito. Aqui também o corpo é suporte de símbolos, o corpo, no entanto, que age e que se movimenta”(PINTO 2001, p. 232). Com isso o autor traz exemplos do candomblé através de uma análise da dança dos orixás. Para ele, a análise não se pode limitar a observação superficial, com isso o autor vai apresentar o questionamento que “Muito além dessa observação vai a percepção da reciprocidade e das relações estruturais de música e movimento, que são específicas do orixá, de sua dança e mitologia. Vista desta forma, a relação de música e dança é submetida a uma análise estrutural interna”(PINTO 2001, p. 233). Pinto (2001) acredita na dança sendo parte do ritual como no caso do candomblé, a corporalidade vai moldar em uma etnografia da performance. Isso se aplica também no dito coco dançado, o canto e a dança são elemento do mesmo corpo, interligando e entrelaçando uma a outra.

Sobre o canto e poesia Ayala (1999) afirma que:

A poética que se desenvolve atualmente na dança ou na brincadeira do coco (conforme a denominação dos participantes), no que se refere ao canto, a esquemas métricos, rítmicos e a aspectos temáticos, tem se revelado distinta daquela encontrada nos cocos cantados por emboladores ou coquistas, isto é, duplas de repentistas que se apresentam diante de um público de ouvintes (...) Na brincadeira do coco há ironia, há ambigüidade, há momentos de crítica social, mas a construção dos versos e o

sentido da poesia é diferente. A poesia, neste caso, configura-se como um dentre vários elementos indispensáveis para o canto e a dança.(AYALA 1999, p. 231, 232)

Já Amorim (2008) vai falar em uma literatura do coco. A poesia nos cocos é imprescindivelmente para mim, uma forma peculiar de ser cantado no coco, nela carrega graus de dificuldades na sua rima, deixando anestesiado quem escuta os versos. Amorim vai dizer que existe coco sem o elemento da dança, a música pode ser acompanhada por um ganzá ou pandeiro, mas sem os versos cantados não há coco. Daí se pensar numa “literatura” dos cocos. (AMORIM 2008, p. 85).

Como estudarei o coco no espaço urbano, é interessante perceber algumas características do surgimento de grupos de cultura populares criadas muitas vezes por jovens universitários como no caso do grupo Na quebrada do coco que também é formado por jovens e universitários. Com vários grupos de cultura popular surgido nos centros urbanos como também na universidade, para esses grupos muitas vezes aparece a necessidade de terem que ir recorrer a uma fonte de conhecimento que apenas se encontra com ditos “grupos tradicionais”, recorrendo aos mestres da cultura popular, Amorim (2008) explica que:

Todos esses movimentos, liderados em sua maioria por jovens universitários, realizam o movimento de ir “beber na fonte” da “cultura popular tradicional”, como eles dizem. Ou seja, quando pretendem organizar um grupo dessa natureza, esses jovens visitam os lugares onde moram os chamados “mestres”, que são nessa perspectiva os guardiães do saber tradicional dos brinquedos populares.(AMORIM 2008, p. 40)

Com essa relação entre esse perfil de grupo e os mestres pode gerar controvérsias, a partir da aprendizagem adquirido por esses jovens, Amorim vai dizer que:

O curioso é que, passado o período de aprendizagem, esses grupos de jovens reivindicam a sua própria autenticidade como um grupo herdeiro de mestre “fulano”, portanto, também pertencente à cultura popular tradicional. E, como os desdobramentos dessa trama são infinitos, o mestre que os formou é o primeiro a reconhecê-los como autênticos brincantes tradicionais. (AMORIM 2008, p. 41)

Tentando prever algumas características da cultura popular surgindo no espaço urbano entraremos numa discussão de como a cultura popular se entrelaça com a modernidades das grandes cidades, apresentada por alguns autores que vêm discutindo essa questão, para que possamos ter em mente alguns pontos chaves de resultados já apresentados por outros, tendo assim um bom embasamento para a ida ao campo.

Canclini (2011) apresenta questionamentos sobre o popular na modernidade, pois o popular sempre é associado ao um pré-moderno ela sendo o excluído, aqueles que “não tem

patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido ou conservado” (CANCLINI 2011, p. 205). Onde o popular é denominado como atraso, fazendo com que a classe popular seja condenada à subalternidade, o coco sofre desse tipo de condenação impedindo até muitos jovens de participar da brincadeira.

Ayala (1999) em sua pesquisa apresenta que os pesquisadores detectaram pelos relatos de brincantes a criminalização que o coco sofre e com isso até a falta de interesse por parte dos jovens em participar das manifestações. Ela vai dizer que a dança do coco em sua maioria é discriminada por quem não faz parte da brincadeira sendo considerada “atividade de “preto velho, sem vergonha, pobre e cachaceiro”. Por isso, várias pessoas que apreciam a dança e o canto afastam-se da manifestação com medo da discriminação” (Ayala 1999, p. 246). Concluindo que:

Pode-se afirmar que a brincadeira do coco é dança de minorias discriminadas, por diversas condições: pela etnia (negros, índios e seus descendentes), pela situação econômica (pobreza, às vezes extrema), pela escolaridade (iletrados ou semi-alfabetizados), pelas profissões que exercem na sociedade (agricultores com pequenas propriedades ou sem terra, assentados rurais, pescadores, pedreiros, domésticas, copeiras de escolas). (Ayala 199, p. 247)

Muitos grupos hegemônicos de defensores das causas populares, pensam que a globalização e a modernidade impedem a cultura popular manter sua “essência” pondo assim o popular como vítima da forma de dominação, não tendo assim o seu tradicionalismo uma saída de sobrevivência. Já na reflexão de Canclini (2011), ele vai apresentar uma ideia contrária, afirmando que “com frequência, sobretudo nas novas gerações, os cruzamentos culturais que vínhamos descrevendo incluem uma reestruturação radical dos vínculos entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o local e o estrangeiro”(CANCLINI 2011, p. 241).

O autor apresenta o caminho para analisar como os setores populares aderem à modernidade, analisando assim como “reestrutura as oposições moderno, tradicional e culto” como também análise de manifestação cultural popular urbana, por fim reformula a concepção com o popular sobre “seu caráter local, sua associação com o nacional e o subalterno”, desfazendo, assim, as correntes que teatralizam as manifestações populares como “o folclore, as indústrias culturais e o populismo”.

Indo na contramão dos folcloristas e da perspectiva apresentada logo acima onde sua maioria tem uma relação com o popular ou folclórico como uma preservação, em que a modernidade e a lógica urbana tende a destruir com a prática e grupos tradicionais, Canclini

(2011) vem apresentar outra concepção da relação entre o moderno e o popular. Com isso ele vai apresentar no seu livro “Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade” (2011) seis contestações sobre a visão clássica do folclore na modernidade, iniciando com “*O desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais*”, para o autor o desenvolvimento não acaba com o folclore ou manifestações populares, ele vai utilizar o exemplo do artesanato no Peru, que com um agravamento da crise o artesanato muitas vezes é uma saída para o desemprego, tanto no campo como na cidade, particularmente no Peru a maior concentração de artesão está em Lima. Com isso Canclini (2011) diz:

Mas o que já não pode dizer é que a tendência da modernização é simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais. O problema não se reduz, então a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade (CANCLINI 2011, p. 218)

A segunda refutação é que “*As culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular*”, para o autor o folclore hoje se desenvolve por meio da relação com o urbano, pois na América Latina 60 e 70% da população está na cidade e é através dela que o popular e as tradições se instalam em meio a circulação internacional da cultura, pela migração, turismo e etc. Após Canclini (2011) vai apresentar que “*O popular não se concentra nos objetos*”, onde tanto para os estudos da antropologia e sociologia como os folcloristas não aceitam que o popular seja congelado em patrimônios de bens estáveis. Para Canclini (2011) “*O popular não é monopólio dos setores populares*”, para o autor os produtos culturais não são mais de pertencimento de grupos fixos, pois na cidade uma mesma pessoa pode participar de várias manifestações populares, com a modernidade e a comercialização do tradicional assim como o artesanato já não são tarefas exclusivas de um só povo ou grupo étnico, pois as culturas tradicionais estão relacionadas à realidade moderna, locais, rurais e urbanas assim sendo “possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos” (CANCLINI 2011, p. 220,221).

Canclini (2011) apresenta que “*O popular não é vivido pelos sujeitos como complacência melancólica para com as tradições*”, ele vai apresentar para ilustrar o carnaval e o trabalho artesanal, “os diabos de Ocumicho” no México. No caso do carnaval o autor vai apresentar o humor utilizados nos países no período do carnaval onde as ordens tradicionais tendo inversão dos papéis, “troca-se a noite pelo dia, os homens se fantasiam de mulher”(CANCLINI 2011, p. 221) nesse sentido o carnaval afirma a tradição e ao mesmo tempo a paródia e o ilícito.

No caso da produção dos diabos Ocumicho feitos de cerâmicas também se utiliza o humor. Ela se tornando uma tradição mesmo que sua produção na comunidade seja de curto prazo, nela se utiliza para ratificar a iniciação da produção de cerâmicas tanto por motivos econômicos como também os mitos que explicam o motivo de produzirem os diabos. Esses nas mais diversas cenas, como pilotando avião, em cima do ônibus, como em cenas sacras, seduzindo assim “pela liberdade com que recria as idas e vindas entre o tradicional e o moderno”(CANCLINI 2011, p. 233). Em pouco tempo a comunidade teve uma sofisticação técnica da produção, sua produção se dando através de adaptação do moderno, pelo incentivo do estado, como produção de feiras, concursos, prêmios.

Por fim o autor diz que “*A preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação*”, onde novamente traz o artesanato como exemplo, trazendo o estudo feito por Catherine Good onde o artesanato se apresenta como um fonte de renda extra, onde permite famílias melhorarem de condições econômicas reforçando a relação interna da comunidades, segundo ela as famílias de Ameyaltepec “41% das famílias ganhavam só com o artesanato mais de quatro salários mínimos”, mas isso não impede com que tenha pessoas que ganham uma parte do lucro, como também empresas que copiam seus desenhos em produtos e não recebem nada. Geralmente os lucros desse povo é utilizado com festas internas, moradia, animais, o lucro com o comércio de artesanato permite manter sua identidade étnica.

Com isso podemos supor que se as culturas populares, como também grupos tradicionais podem se moldar e entrelaçar na modernidade para que possa sobreviver, isso como uma estratégia de resistência popular, podemos também entender um pouco como grupos de cultura popular pode surgir já inserido no contexto urbano e modernos, como é o caso do grupo Na Quebrada do Coco.

Se a cultura não é destruída diretamente e definitivamente pela modernidade, isso nos traz outra questão que tentarei identificar no ida ao campo, a identidade dos brincantes. Se a cultura se modifica com a modernidade e com a lógica e realidade urbana, é provável que a identidade venha se flexibilizar apresentando outro formato e novas características, assim como a performance e o ritual também passam por esse processo.

Richard Schechner (2012) ao estudar a performance e o ritual identifica elementos de mudanças e adaptações dessas a partir do tempo e a modernidade, da realidade urbana e suas tecnologias, ele vai falar que;

Às vezes, a mudança é realizada informalmente, proporcionalmente a como os praticantes dos rituais - xamãs, sacerdotes hindus, anciões tribais - adequam suas performances para servir a novas circunstâncias. A introdução de novas tecnologias muda - às vezes, mais obviamente - o ritual. Iluminação elétrica, microfones e, mais recentemente, o uso da internet resultaram em mudanças nas performances dos rituais. Em outros momentos, as mudanças oficiais são introduzidas a fim de aproximar os rituais de novas realidades sociais (SCHECHENER 2012, p. 84)

O ritual também pode passar por processo de construção através da própria cultura, mesmo com as modificações essas culturas tentam ao máximo apresentar traços que permitam com que o ritual seja apresentado como estável e preservado. O autor vem dizer, “os rituais também podem ser inventados - tanto pela cultura oficial quanto por indivíduos. De fato, um dos trabalhos da cultura oficial é fazer com que os rituais relativamente novos e as tradições que eles incorporam pareçam antigos e estáveis”(SCHECHENER 2012, P. 84).

Já Sobre a identidade e suas mudanças, Stuart Hall em “A identidade cultural na pós-modernidade” (2011) discute uma série de debates voltados para a descentralização da identidade como apresentado na identidade do sujeito cartesiano. Sobre a identidade na modernidade Stuart Hall (2011) vai trazer um dos principais argumentos que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno”(HALL 2011, p. 07). O livro tem como objetivo discutir a fundo a identidade cultural na modernidade, com isso Stuart Hall (2011) afirma que seu livro se constrói na ideia de que as identidades modernas são “descentradas”.

Stuart Hall (2011) vai fazer uma definição de identidade através de três concepções, que são, o sujeito do Iluminismo, sujeito sociológico e Sujeito pós-moderno. Para o autor o sujeito do Iluminismo está em uma concepção do indivíduo centrado, uno, onde tem total consciência de sua ação e que “o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa”, e o centro se dava em um núcleo interior que surgia quando o sujeito nascia e se desenvolvia até sua morte. Já na noção do sujeito sociológico apresentava a complexidade do mundo moderno, onde o núcleo interior era formado de relação com outros indivíduos que apresentavam e mediava os sentidos, pois “a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade”(HALL 2011, p. 11). Com isso o sujeito de uma identidade estável passa a transformar numa identidade fragmentada, tendo o sujeito várias identidades. A partir disso, Hall vai dizer que surge o sujeito pós-moderno é aquele que não tem uma identidade fixa, ele afirma que:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam(Hall,1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (HALL 2011, p. 13).

Segundo Stuart Hall (2011) a identidade unificada, uno, como apresenta a visão do sujeito Iluminista é uma fantasia, para ele somos confrontado por uma série de identidades onde podem tanto serem temporárias como forte identificação ou menos.

Por isso que muitos dos brincantes da cultura popular, nos centros urbanos, participam geralmente em mais de uma manifestação, como também é o caso dos membros do Na Quebrada do Coco. O que devo constatar em minha pesquisa é tentar entender essa identidade, como se apresenta a identidade do indivíduo em meio a modernidade, o urbano e quem sabe também a academia, realizando (apesar de construir a cena do coco) mais de uma prática cultural popular.

Para muitos os processos de globalização tem enfraquecido as formas nacionais de identidade cultural, por outro lado as culturas nacionais se mantêm forte em relação a direitos legais e a cidadania. Porém as identidades globais apresentam deslocamento, muitas das vezes apagando identidades nacionais.

Com o crescimento e avanço da globalização vem trazendo ao colapso as identidades culturais, produzindo assim uma fragmentação de códigos culturais, uma diversidade de estilos o que se denomina de pós-moderno global. Stuart Hall (2011) vai dizer que:

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” - como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens - entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. (HALL 2011, p. 74)

Com isso quanto mais a vida social é controlada pelo mercado global de estilos as identidades se tornam deslocadas de tempo, lugar, tradições passando a serem mais flutuante entre espaços e lugares.

Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes parte de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de “supermercado cultural (HALL 2011, p. 75)

A discussão que vem apresentando tensão é a transformação da identidade entre o

global e o local, pois com o crescimento dos estado-nação e da economia nacional e por outro lado a expansão do mercado mundial e a modernidade no sistema global trazem tensão na transformação identitária.

Para Stuart Hall (2011) é mais fácil que as identidades nacionais produza novas identificações globais e locais do que ser simplesmente destruída. Em segundo o autor acredita que “que a globalização é muito desigual distribuída ao redor do globo”(HALL 2011, p. 78) e “o terceiro ponto na crítica da homogeneização cultural é a questão de se saber o que é mais afetado por ela”(HALL 2011, p. 78), pois o fluxo da globalização é desigual.

Com isso a disseminação da identidade global é mais presente nos seus centros do que nas suas periferias, então essa troca cultural é desigual desde o início da globalização até hoje. Mas isso não impede de que as periferias não estejam abertas para influências culturais ocidentais “a “periferia” também está vivendo seu efeito pluralizador, embora num ritmo mais lento e desigual” (HALL 2011, p. 80)

É com tudo isso que temos que ter em mente para podermos aos poucos entender como constitui a identidades culturais de brincantes da cultura popular nos centros urbanos, para verificar como a modernidade modifica essas identidades, mas é importante também levar em consideração que muitos dos brincantes da cultura popular já nasceram na cidade, na modernidade, então é importante entender como a cultura popular vem para fazer o jogo inverso da identidade, isso é uma inquietação que venho apresentar.

Iremos ter melhores respostas após aplicação da pesquisa, podendo assim ratificar o que já foi apresentado e discutido por autores, como também confrontar, apresentando assim novas resultados, convicções e conclusões sobre a cultura, identidade, a performance no espaço urbano, na modernidade e globalização apresentado nas grandes cidades. Com isso encerro aqui minha apresentação das discussões feitas pelos autores e autoras apresentados logo acima.

METODOLOGIA

Como já foi apresentado tentarei compreender como se constitui o coco no espaço urbano através do estudo do grupo “Na quebrada do coco” de Fortaleza. Para iniciar o entendimento dessa manifestação popular na cidade utilizarei inicialmente como metodologia uma pesquisa bibliográfica, onde já deu desenvolvimento com a produção do projeto, partindo dos materiais já desenvolvidos sobre o estudo do coco, da performance, da cultura popular e das identidades, para que possa desenvolver uma boa base teórica, reforçando assim o preparo para a ida ao campo. Entendendo através dos artigos, livros, dissertações e teses como já vem sendo discutido a cultura popular na modernidade dos centros urbanos.

Após o embasamento teórico e o estudo aprofundado das discussões apresentadas pelos autores, pretendo realizar o método de pesquisa etnográfica, com observação da prática, ensaios, apresentações. Realizando uma observação participativa, como apresenta Carmem Lúcia Guimarães de Mattos (2011), uma etnografia “pela observação direta e por um período de tempo, das formas costumeiras de viver de um grupo particular de pessoas” (MATTOS 2011, P. 51). Tentarei realizar registros em áudio, fotografia e vídeo, para contribuir e facilitar na minha análise, conseguindo assim “documentar, monitorar, encontrar o significado da ação” (MATOS 2011, P. 51).

Além das observações irei realiza a coleta de dado através de entrevistas semiestruturadas para que possa explorar questões que podem surgir durante a entrevista, identificando assim as respostas para os meus questionamentos, utilizando assim a metodologia da História Oral.

Após esses processos realizarei a análise profunda dos dados colhidos, com base nas problemáticas e objetivos citados no início do projeto. A análise dos dados serão feitas através do confronto com a base teórica já adquirida pelos estudos bibliográfico. Assim realizando uma análise entre o prático e o teórico. Logo após toda análise produzirei o texto apresentando os resultados adquiridos na pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

AMORIM, Ninho. **OS COCOS NO CEARÁ:** dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape. 2008. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2008.

AYALA, Maria Ignez Novais. **Os cocos:** uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *Estud. av.* vol.13 n.35 São Paulo Jan./Apr. 1999.

CHARTIER, Roger. "**CULTURA POPULAR**": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Historicos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995.

FARIAS, Camila Mota. "**O Coco tá no sangue**": a (re)invenção de uma tradição em fluxos dançantes por mulheres no Cariri-CE (1979 – 2012). 2016. 193 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2016.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, C. A encenação do Popular. In _____. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2011. Pg 205 – 254.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro - 11. ed., 1. reimp. - Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

MATTOS, CLG. A abordagem etnográfica na investigação científica. In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. *Etnografia e educação: conceitos e usos* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83. ISBN 978-85-7879-190-2. Available from SciELO Books .

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música. Questões de uma Antropologia do som**, *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2001, v. nº 1. p. 221-257.

SCHECHNER, Richard. Ritual. In LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012