UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA

LARISSA GABRIELA GOUVEIA DOS SANTOS

QUEM COMANDA OS TRUPÉS[1]?:

Disputas simbólicas pela "tradição do coco de roda alagoano"

MACEIÓ
2023

[1] Denominação popularmente dada aos sapateados do coco de roda.

LARISSA GABRIELA GOUVEIA DOS SANTOS

QUEM COMANDA OS TRUPÉS?:

Disputas simbólicas pela ‘’tradição do coco de roda alagoano’’

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para obtenção do Mestrado em Sociologia.
Orientadora: Profª. Drª. Beatriz Medeiros de Melo
Coorientador: Prof. Dr. Fernando de Jesus Rodrigues

MACEIÓ

2023

Catalogação na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

S237q Santos, Larissa Gabriela Gouveia dos.
Quem comanda os trupés? : disputas simbólicas pela "tradição do coco de roda alagoano" / Larissa Gabriela Gouveia dos Santos. – 2023.
116 f. : il. color.

Orientadora: Beatriz Medeiros de Melo.
Co-orientador: Fernando de Jesus Rodrigues.
Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 106-112.
Apêndices: f. 113-116.

1. Cultura popular. 2. Coco de roda - Alagoas. 3. Tradição. 4. Disputas simbólicas. 5. Legitimação. 6. Memória. I. Título.

CDU: 394.3(813.5)

AGRADECIMENTOS

À vó Julita, por todo carinho, vivacidade e por ter me introduzido no universo das brincadeiras populares. Aos meus pais, pelo esforço que fizeram para me proporcionar uma boa educação básica, que me possibilitou adentrar no ensino superior em uma universidade federal. Ao Centro Cultural e Educacional do Benedito Bentes, por ter me acolhido no coco de roda Catolé e ter sido refúgio em 2018. À Jurandir Bozo, meu mestre de coco de roda, por todo conhecimento partilhado e pelo incentivo acerca dos estudos sobre o coco alagoano. Ao Cutia, meu mestre de capoeira, pela paciência e dedicação ao ensinar sobre tradições populares e ancestralidade negra. Ao coco de roda Xique Xique, por ter me integrado em meio às festas juninas em 2019 e por ser meu espaço de vivência permanente como brincante de coco de roda até o momento. Aos amigos que fiz nesse grupo, especialmente Gabriel Luna, pela cumplicidade e compartilhamento de reflexões sobre o universo do coco alagoano e a vida. À Beatriz e Fernando, por terem entrado no barco e remado junto comigo, me dando todo suporte como orientadores desta dissertação. Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), em especial, aos professores que ministraram aulas das disciplinas da grade curricular e à Edna Gomes, que se mostrou tão eficiente ao dar suporte aos estudantes. À CAPES, pela contemplação da bolsa estudantil durante os vinte e quatro meses de pesquisa. Minha gratidão aos sujeitos que me cederam entrevistas que enriqueceram a coleta de dados. À todas as pessoas que mantêm viva a prática do coco de roda em Alagoas.

Brincadeiras de menino nunca tirei da lembrança
Hoje revi o terreiro que brinquei quando criança
E o balanço ali parado
Mas aquele balançado
Ainda hoje me balança
(Em Canto e Poesia)

RESUMO

Este trabalho investiga as disputas simbólicas travadas por mestres e mestras, lideranças dos grupos juvenis e brincantes em torno da legitimação de uma "tradição do coco de roda alagoano". A delimitação do tema surgiu da observação de expressões musicais e dançantes do coco de roda nos espaços urbanos e rurais em diferentes cidades de Alagoas. Considerei as ligações locais dos meus interlocutores com o fenômeno da intensa migração campo-cidade e as redes mais extensas – globais. Pretende-se investigar, por meio das disputas simbólicas, a ressignificação dessa tradição na produção, circulação, recepção de saberes e as relações de poder que atravessam esses momentos, a interseção entre geração/gênero/etnia/classe social e espaço na cultura popular, e a construção da memória social das comunidades em que a pesquisa está sendo desenvolvida. A abordagem metodológica é qualitativa, associando princípios e técnicas da História Oral e da Etnografia alinhados à abordagem interseccional. Para compreender tal objeto de estudo, atravessamos conceitos centrais que norteiam o estudo das culturas populares, dos processos de legitimação e deslegitimação, dos discursos de justificação, etnicidade, ressignificação e reinvenção de manifestações culturais populares e a construção social da memória coletiva. Assim, o que tivemos como resultados é que existe uma diversidade de modos de compreensão nas tradições reinventadas que ressignificam o coco em Alagoas. Atravessamos um campo de disputas por reconhecimento social e estatal, políticas públicas e clientelismo político, adentrando em dispositivos discursivos de etnicidade e de representações de papéis sociais que alegorizam o gênero na dança.

Palavras-Chave: Cultura popular. Coco de Roda alagoano. Tradição. Disputas simbólicas. Legitimação. Memória.

ABSTRACT

This work investigates the symbolic disputes fought by masters and masters, leaders of youth groups and playovers around the legitimation of a "tradition of the Alagoas wheel coconut". The delimitation of the theme arose from the observation of musical and dancing expressions of the coconut wheel in urban and rural spaces in different cities of Alagoas. I considered the local connections of my interlocutors with the phenomenon of intense field-city migration and the most extensive – global networks. It is intended to investigate, through symbolic disputes, the resignification of this tradition in the production, circulation, reception of knowledge and the power relations that go through these moments, the intersection between generation/gender/ethnicity/social class and space in popular culture, and the construction of the social memory of the communities in which the research is being developed. The methodological approach is qualitative, associating principles and techniques of Oral History and Ethnography aligned with the intersectional approach. To understand this object of study, we will go through central concepts that guide the study of popular cultures, legitimation and delegitimization processes, discourses of justification, territoriality, resignification and reinvention of popular cultural manifestations and the social construction of collective memory. Thus, what we had as results is that there is a diversity of ways of understanding in the reinvented traditions that resignify the coconut in Alagoas. We cross a field of disputes for social and state recognition, public policies and political clientelism, entering into discursive devices of ethnicity and representations of social roles that allegorize gender in dance.

Keywords: Popular Culture. Coco de Roda alagoano. Tradition. Symbolic disputes. Legitimacy. Memory.

LISTA DE ABREVIAÇÕES E SIGLAS

ASFOPAL	Associação de Folguedos Populares de Alagoas
CenCuPA	Centro Cultural Pau de Arara
CEPA	Centro de Estudo e Pesquisas Aplicadas
CMPC	Conselho Municipal de Políticas Culturais
FEGREAL	Federação de Grêmios Estudantis de Alagoas
FMAC	Fundação Municipal de Ação Cultural
Focuarte	Fórum de Cultura Popular e do Artesanato Alagoano
Licoal	Liga dos Cocos de Roda de Alagoas
RPV	Registro no Patrimônio Vivo
Secult	Secretaria de Cultura do Estado e Economia Recreativa
UESA	União de Estudantes Secundaristas de Alagoas

Sumário

Introdução 12
De brincante a pesquisadora 14
O processo de reformulação da pesquisa 17
Etnografando o coco de dentro pra fora 20

SEÇÃO 1. EXPANDINDO A RODA NO CAMPO PRESENCIAL 26
1.1. Escutando os mestres em suas comunidades 28
1.2. Pisando nos tablados como pesquisadora 51
1.3 Conflitos em torno da legitimação do coco de roda alagoano como tradição: políticas de reconhecimento e discursos públicos 56
1.4 A nova "reinvenção dos trupés'' no coco de roda pela juventude: do coco de escola para o coco de competições 64
1.4.1 O "resgate dos trupés"… 72

Sessão 2. Alianças e conflitos nas manifestações dos cocos de Alagoas 76
2.1 Cultura popular e cultura política 76
2.2 A mudança no lugar ocupado pelos mestres: reivindicação por políticas de reconhecimento 82
2.3 Concursos de coco de roda 85

Seção 3. Girando a roda: disputas internas nos cocos de roda alagoano 97
3.1 A representação dos papéis femininos e masculinos na dança 101
3.2 "O coco é nosso'': etnicidade alagoana entre mestres, lideranças dos grupos juvenis e brincantes dos cocos de roda 104

Considerações Finais 107
Referências Bibliográficas 109
Apêndice A – quadro de entrevistas realizadas 116
Apêndice B – roteiros de entrevistas 118

Introdução

Esta pesquisa investiga os conflitos em torno das disputas simbólicas travadas pela legitimação em torno da ideia de “tradição do coco de roda alagoano". Objetiva-se caracterizar as mudanças, ressignificações e reinvenções na construção de diferentes "cocos de roda" em Alagoas, partindo de duas categorias: Tradicional ou ‘’de raiz’’ e Contemporâneo ou ‘’estilizado’’. Consideramos as pressões e os elementos materiais e simbólicos particulares como os elementos estéticos e os ritos comunitários que mobilizam os sujeitos que protagonizam a prática dessa manifestação popular.

O texto foi construído em quatro partes: Introdução e três capítulos. Na Introdução realizei a descrição do percurso trilhado, dentro e fora do ambiente acadêmico, que conduziram as definições dos problemas de pesquisa e a metodologia adotada. Inicialmente, devido ao contexto da pandemia do Covid-19, alguns obstáculos nos levaram a adaptar o curso planejado para o trabalho de campo. A observação das interações nas mídias sociais entre os sujeitos-objeto e, posteriormente, no acompanhamento dos interlocutores em suas comunidades nos revelou um espaço frutífero para reflexões que enriqueceram a reelaboração do foco adotado na pesquisa.

O primeiro capítulo traça e analisa os discursos de justificação dos dois distintos grupos que buscam se legitimar no que defendem nas ressignificações da tradição, tendo como norte os sujeitos que enunciam os sentidos - lideranças do coco *contemporâneo* e mestres do coco *tradicional.* O objetivo foi perceber como foram geradas as rupturas por ora aclamadas pela nova geração do coco como evolução, por ora acusadas pela geração mais velha de distorção dos fundamentos reivindicados como constituintes da identidade. Abordamos os fatores sociais e culturais que distinguem as gerações para além das demarcações da faixa etária, os efeitos da espetacularização do coco nos grupos juvenis, as mudanças no lugar ocupado pelos mestres e o campo de disputas dentro das instituições em busca de reconhecimento.

Para isso, apoiamo-nos nos estudos teorizados por Mannheim (2010) acerca do problema das gerações para compreender o que as posiciona, o que as conecta e o que as unifica; em Canclini (1998) ao analisar as relações de transposição entre a tradição e a modernidade em construção nas sociedades latino-americanas para pensar a pluralidade do culto, do massivo e do popular; recorremos a Cefai et. al, (2011) para compreender a construção dos discursos de justificação pela microsociologia das interações nas arenas públicas; e em Hall (2006) para refletir acerca da modernidade, globalização e identidade na constituição da cultura nacional, abrindo caminhos para pensar sobre etnicidade.

O segundo capítulo esboça as alianças no campo da política que legitimam os grupos *contemporâneos* e *tradicionais.* Analisamos a estrutura dos distintos grupos em espaços de poder, no que condiz às instituições públicas e privadas. Investigamos as teias envoltas no circuito da cultura e política alagoana, percebendo como a relação entre as lideranças dos distintos cocos e agentes da política partidária desempenham papel de destaque nas disputas simbólicas que constituem o clientelismo político na cultura popular, as construções da identidade étnica e ressignificações da tradição no estado. Também retomamos como os discursos de justificação discutidos no primeiro capítulo reverberam nos interesses do campo da política institucional direcionadas para esses grupos, em um mercado de bens simbólicos.

Partimos dos princípios apontados por Rancière (2005) acerca do comum, tempo, espaço e comunidade ao discutir as intersecções que norteiam o vínculo entre política e estética no âmbito da cultura; nas reflexões colocadas por Castro (2012) sobre espetacularização de festas juninas em espaço urbano; nos elementos trazidos por Carvalho (2010) para discutir o processo de predação cultural pela espetacularização de manifestações populares; e nas discussões de Silva (2005) acerca da projeção de personalidades governamentais pelo marketing político trabalhado em cima do investimento partidário na espetacularização de expressões culturais que representam simbolicamente o estado.

O terceiro capítulo explora as disputas e transversalidades no interior dos grupos, tais como as delimitações de papéis sociais e performances de gênero, bem como a questão da sexualidade, que dinamizam a tradição entre as diferentes gerações. Utilizamos os estudos culturais de Hall (2006) no que condiz a identidade e diferenças nos dispositivos discursivos de sujeitos e grupos na construção de uma etnicidade alagoana; e as contribuições teóricas de Butler (2018) para compreender as questões identitárias e subversivas intrínsecas aos “corpos que pesam” socialmente, da comunidade LGBT. Os desdobramentos das tensões no universo do coco de roda alagoano englobam os conflitos no desempenho das representações dofeminino e do masculino na execução da dança e os emblemas envolta das reivindicações simbólicas do ser alagoano, pelo fortalecimento da cultura local e da identidade popular.

De brincante[2] a pesquisadora

As manifestações de cultura popular têm me acompanhado desde a infância ao observar minha avó paterna dançando em grupos de Reisado, Quadrilha junina e Carnaval. Foi assim que passei a ter interesse por esses folguedos, como espectadora. Parte da minha família paterna vivia em comunidades da zona rural de Canhoba, cidade sertaneja de Sergipe, e em Penedo, cidade ribeirinha de Alagoas. Minha bisavó, avó e tias trabalhavam em plantações de arroz e participavam das recorrentes tapagens[3] de casa de pau-a-pique, antes de minha avó migrar para Maceió, cidade onde nasci. Participar de manifestações culturais populares desde a infância é algo comum no meu núcleo familiar.

Na primeira etapa escolar do Ensino Fundamental, participei das festividades juninas celebradas na instituição em que estudava. Em quase todos os anos, dancei como rainha do milho. Essas comemorações ocorriam com frequência nas escolas de bairro das comunidades periféricas, no início dos anos 2000. Montávamos um palhoção[4], enfeitávamos as ruas com bandeirinhas e os moradores se apresentavam com a quadrilha, dentro e fora das escolas. Essa prática foi diminuindo com o passar dos anos. Deixei de brincar conforme fui entrando na adolescência, apesar de continuar assistindo em períodos festivos.

Em 2018, no entanto, após concluir a graduação em Pedagogia na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), saí da arquibancada e voltei às brincadeiras populares, buscando meios naturais para controlar crises de ansiedade. Integrei, então, um grupo de coco de roda alagoano no Centro Cultural e Educacional do Benedito Bentes, bairro onde moro desde que nasci. O Catolé - grupo juvenil de coco de roda - estava recebendo Jurandir Bozo naquele ano. Bozo ou Mestre Bozo, como é conhecido por brincantes do meio, é um artista popular e mestre de coco de roda que desenvolveu um trabalho de formação político-cultural. Ele realizou oficinas de recuperação dos trupés tradicionais – sapateados antigos na tradição dançante, recentemente politizados como a base do atual coco de roda alagoano - difundindo-o entre grupos juvenis da capital do estado e de escolas da rede pública de sua cidade, Pão de Açúcar, Alagoas.

As formações com o mestre despertaram meu interesse como pesquisadora. Naquele ano, Mestre Bozo falava recorrentemente que estava ali para ensinar coco alagoano, e não "cocodrilha". Os outros integrantes do Catolé me explicaram que ele estava se referindo aos espetáculos dos grupos maiores e sugeriram que eu assistisse as apresentações dos concursos

[2] Praticante de brincadeiras populares.

[3] Cobertura das paredes de moradias feitas de barro, madeira e palha.

[4] Construção em forma de casa feita com palha.

juninos dos anos anteriores. Foi por essa curiosidade que vi a apresentação do Xique Xique, grupo campeão do concurso alagoano de coco de roda no último ano, 2017.

O projeto junino elaborado pelo grupo foi nomeado “Mulher alagoana pisa bonito”. Construído, naquele ano, baseado nas discussões sobre o empoderamento feminino, devido ao decênio da Lei Maria da Penha. No início da apresentação, Telma César Cavalcanti[5] - que acompanhava o grupo desde 2015 para sua pesquisa de doutorado – fez um discurso sobre o machismo e a invisibilidade da mulher no coco de roda. Apesar do apelo à símbolos estéticos de um padrão de feminilidade, como as cores em tons roseados e arroxeados, e estampas florais, a performance deu ênfase narrativa e dançante a execução de sapateados, em momentos específicos, apenas feitos pelas mulheres. Aquela apresentação me causou, de imediato, profundo encantamento pelo grupo, mesmo tendo-o conhecido negativamente como ‘’cocodrilha’’.

Foto 01: Telma César Cavalcanti com o grupo Xique Xique, apresentando o espetáculo “Mulher alagoana pisa bonito”, na etapa final do concurso alagoano de coco de roda, em junho de 2017.

Fonte: Perfil do grupo Xique Xique, no Instagram.

[5] Artista alagoana, Diretora artística da Companhia dos Pés, Doutora em Educação, mestra em Artes, graduada em Educação Física e Professora adjunta da Universidade Federal de Alagoas atuando no Curso de Teatro/Licenciatura.

A fala de abertura, feita por Telma, mexeu muito comigo, pela sensibilidade que tinha em relação à causa por, na época, integrar um coletivo feminista classista. O interesse em considerar o gênero como categoria importante, dentro da perspectiva interseccional, se deu em virtude das experiências como militante e das percepções que tive, inserida como dançarina do grupo que participava na época, acerca das nuances de um machismo sutil e da reprodução no imaginário social, por muito tempo, de que "mulher não comanda". Nos grupos juvenis, o discurso verbalizado é de que a mulher representa a beleza do coco e o homem, a força.

As primeiras inquietações que senti tiveram como foco o processo de legitimação de mulheres reconhecidas como mestras nessa tradição da cultura popular que abarca música, canto e dança. Um tema que me inquietava era a (in)visibilização da memória daquelas mulheres que outrora assumiram esse papel. Conheci as produções acadêmicas de Cavalcanti (1996, 2017) por meio do seu trabalho com o Xique Xique, logo após meu ingresso nesse grupo como dançarina, em junho de 2019.

Em sua pesquisa de mestrado (1996), um dos objetos de investigação da autora foi o Pagode Comigo Ninguém Pode, grupo de coco de roda que foi liderado pela Mestra Hilda Maria da Silva. Durante a inserção em campo, ela se deparou com muitos cantadores e dançarinos que verbalizaram que "mulé tem a pisada fraca", percebendo como o machismo permeia as relações nos espaços onde essa dança popular se fazia presente. A subestimação da força da mulher na execução dos trupés externava condicionantes sociais atribuídos ao que socialmente é imposto às mulheres como ideal de feminilidade. A priori, senti afinidade em percorrer esse caminho.

Em conversa sobre a primeira abordagem da pesquisa, meu mestre de coco de roda, Jurandir Bozo, relatou conhecer mestras e mestres legitimados por suas comunidades nos interiores de Alagoas, especialmente em Pão de Açúcar. Nessa cidade sertaneja, ele afirmou ter contato com mestres que "já não cantam mais, mas que são de fato mestres". Foi mencionado o falecimento recente da Mestra Terezinha de Bamba[6] (1944-2020), por contaminação do coronavírus, e a existência de Mestra Dilma, do Povoado Xexéu, apontando para um rico material empírico à (re)construção da memória e experiência destas mulheres.

Essa delimitação do problema de pesquisa e questão teórica considerou a manutenção de padrões estruturalmente patriarcais no âmbito das manifestações populares, tradicionalmente ocupados por homens, o interesse em discutir a interseção entre gênero/etnia/classe social/geração na cultura popular, e investigar a memória social destas comunidades, tomando

[6] Era Mãe de Santo da Umbanda, trabalhou nas plantações de arroz das antigas lagoas de Pão de Açúcar, resgatou cantos de trabalho ribeirinhos, contribuindo com a formação de grupos de coco de roda de sua cidade.

alguns princípios levantados por Halbwachs (1990) e Pollak (1989) acerca da construção de lembranças, da dinâmica da memória individual e coletiva e dos mecanismos de seleção de memórias, produzindo rememoração ou esquecimento.

Tivemos como ponto de partida importante nesta discussão, a noção de *memória* enquanto *trabalho*, o que significa afirmar que a memória não existe em estado puro, bruto, na consciência, mas é construída e reconstruída a partir do contato com o tempo presente (HALBWACHS, 1990). E que todo processo de rememoração é acompanhado da produção de esquecimentos, ou seja, da seleção dos elementos que devem ou não ser preservados na memória coletiva, realizada por meio das relações de poder (POLLAK, 1989).

O processo de reformulação da pesquisa

O ingresso no mestrado em Sociologia se deu, no primeiro semestre de 2021, dentro do contexto de crise sanitária ocasionada pela pandemia da Covid-19 que assolou o mundo. Devido a isso, adaptei o andamento da pesquisa às condições impostas até ter direito à primeira dose da vacina, concedida apenas no segundo semestre daquele ano. Ao mesmo tempo em que cursava as disciplinas do mestrado, percebia as fragilidades e lacunas do meu pré-projeto, acompanhava os frequentes eventos sobre cultura popular e coco de roda em ambientes virtuais,transmitidos em redes e mídias sociais.

Os sujeitos da pesquisa, pela faixa etária, fazem parte do grupo de risco vulnerável à letalidade da doença, ficando isolados até o momento da vacinação e seguindo medidas restritivas para evitar a contaminação do vírus. Por isso, percebeu-se uma significativa articulação individual e coletiva dos mestres e mestras nos ambientes virtuais durante os primeiros dois anos da pandemia. Thompson (2008) traz reflexões sobre o avanço da visibilidade de grupos marginalizados pelo que denomina ser a teoria social dos meios de comunicação em massa. De acordo com o autor, “o surgimento de uma nova visibilidade está definitivamente relacionado a novas maneiras de agir e interagir trazidas com a mídia’’. (THOMPSON, 2008, p. 17). As relações sociais passaram por transformações com a necessidade da quarentena, gerando interação mediada no universo da cultura popular, resultando em dados coletados nas mídias sociais como Instagram, Youtube e grupos de Whatsapp.

Nesse período realizei um levantamento bibliográfico nas plataformas digitais de teses e dissertações para a pesquisa documental e um levantamento de materiais audiovisuais sobre

a temática. Retomei a tese de Cavalcanti (2017) sobre juventudes e a tradição do coco alagoano. A autora teve como objeto de estudo a construção de processos identitários da juventude do grupo de coco de roda que faço parte, o coco Xique Xique. Muitos dos pontos abordados pela autora afloraram a sensibilidade que sentia com a constante deslegitimação da prática do coco dançado pela atual juventude por determinados atores sociais que reivindicam o que denominam ser coco tradicional. Aprofundei as observações acerca do campo de atritos entre gerações dentro do universo do coco alagoano, pois os conflitos em busca da legitimação na tradição eram frequentes. Pela experiência como brincante antes da pesquisa, já percebia algumas tensões nos discursos de alguns mestres e mestras, especialmente no que se refere à espetacularização do coco pela nova geração.

Esses conflitos por longo tempo fizeram parte do meu "calcanhar de Aquiles", por ter começado a dançar coco de roda em um grupo juvenil, a priori, tendo a presença momentânea de um mestre como referência. Ficava dividida entre o que assimilava das críticas em relação às mudanças adotadas pela juventude, os valiosos conhecimentos repassados pelo meu mestre acerca da tradição, e o que vivenciava nas dificuldades que o grupo enfrentava para sobreviver. A elevada rotatividade de brincantes se tornava uma barreira para a continuidade das atividades regulares anualmente. Trazer inovação na dinâmica dos grupos era uma estratégia de atratividade para manter o interesse dos integrantes e chamar a atenção de novos componentes. Essas inovações perpassam as transformações na dança, no repertório musical e nos elementos estéticos.

A rotatitivade de componentes dos grupos juvenis é algo frequente, principalmente após o período junino, marcado pelos concursos de coco de roda promovidos pela Secretaria de Cultura do Estado e Economia Recreativa (Secult), pela Fundação Municipal de Ação Cultural (FMAC), da prefeitura de Maceió e pela Liga de Cocos de roda de Alagoas (Licoal). Esses grupos, além de serem financiados por uma família que disputa cargos políticos na capital do estado, acabam sendo expostos como produto, midiático e social, do trabalho de base da política partidária feita por essa família. A identidade regional é explorada como propaganda eleitoral. Nesses grupos juvenis de coco de roda é perceptível uma forma diferente de dançar, sensualizada, voltada para o espetáculo.

A juventude brincante do coco contemporâneo ressignifica a dança porque se identifica subjetivamente e pelo prazer da aclamação do público proporcionado pelo espetáculo. No contexto de glamourização por apresentações e disputa em concursos juninos, a presença de mestres de coco de roda se torna dispensável, dissolvendo-se nos grupos juvenis em cargos

semelhantes à profissionalização: coordenadores, cantadores, coreógrafos, figurinistas, dançarinos e músicos.

Considerando essas observações, um aspecto desenvolvido na reelaboração do projeto foram as categorias criadas por mestres, brincantes, folcloristas e espectadores para distinguir a diversidade com que as expressões que carregam seu nome são incorporadas. De acordo com sujeitos que protagonizam a prática do coco de roda - mestres, coordenadores de grupos juvenis e brincantes - são reconhecidas distinções da dança no estado. Focalizaremos em dois grupos específicos: tradicional e estilizado. O *Coco tradicional* ou *de raiz*, representam os grupos liderados por um mestre ou mestra, herdeiros dos cantos de trabalho das plantações e das tapagens de casa da zona rural. Invoca-se figuras lembradas como guardiões do saber em meio a um esforço de manutenção de elementos centrais de cantoria e pisada executadas por brincantes de qualquer faixa etária, intercaladas a outras expressões da cultura popular, como Contação de Histórias, Guerreiro, Pífano e Capoeira; e o *Coco estilizado ou contemporâneo*, representado pelos grupos juvenis liderados por uma geração que aprendeu essa dança em escolas na capital do estado sem a figura de um mestre como liderança e disputando em concursos juninos. Os conflitos que abordaremos giram em torno do que esses grupos distintos compreendem e defendem como legítimo nas reinvenções da tradição.

É importante enfatizar que o coco de roda, em Alagoas, é vivenciado por diversos grupos, que não foram abordados nessa pesquisa, de forma plural, que os distingue tanto performaticamente como politicamente, na execução da dança, do canto e das instrumentações. Esses grupos tem um modo de compreensão diferente do coco como tradição. Essa pluralidade ficou constatada durante o percurso da pesquisa de campo. Devido à amplitude desse universo cultural do coco alagoano, decidimos, na reelaboração da pesquisa, focalizar nos conflitos de sujeitos que prevalecem em dois grupos, que categorizamos de estilizado e tradicional.

Mesmo ampliando a visão acerca do que estava envolto aos meus sujeitos-objeto e problema de pesquisa inicial, resisti em abandonar a perspectiva analítica de gênero. Além da construção social que delimita os papéis entre homens e mulheres, permanecia convicta da necessidade de reconhecer os processos de reprodução da dominação do corpo feminino no meu campo de investigação. Em *Calibã e a Bruxa*, Federici (2017) analisa historicamente a relação de subordinação feminina no sistema capitalista. Segundo a autora, “as hierarquias sexuais quase sempre estão a serviço de um projeto de dominação que só pode se sustentar pormeio da divisão, constantemente renovada, daqueles a quem se procura governar”. (FEDERICI,2017, p. 18). Nos grupos de tradição de folguedos e danças populares esse aspecto que constituia estrutura social também pode ser percebido, com particularidades que procuraremos desvelar.

Levando em conta essas percepções, trouxemos as seguintes indagações como questões problematizadoras: Em que medida as disputas simbólicas pela "tradição do coco de roda alagoano" têm modificado a posição de mestres e mestras? Quais foram os elementos e agentes importantes do processo de legitimação desses mestres? Ser mulher configurava/configura um obstáculo nessa legitimação da tradição? Como os diferentes cocos de roda percebidos disputam espaço de reconhecimento e legitimação por meio dos discursos públicos, das políticas públicas de legitimação e dos espaços de manifestação destes cocos, como os concursos juninos e festivais? Em que momentos e através de quais dinâmicas sociais são fortalecidos elementos de reprodução social ou se produz elementos que reinventam a cultura popular no universo do coco de roda alagoano?

A estratégia metodológica central se apoiou na pesquisa qualitativa, seguindo os pressupostos da História Oral, associada à abordagem etnográfica com trabalho de campo presencial e no ambiente virtual das mídias sociais. Recorremos às seguintes estratégias de ação: I. Investigação focalizada por meio de participação em eventos virtuais sobre cultura popular e acompanhamento das dinâmicas conflitivas mobilizadas por discursos em perfis pessoais em redes sociais e em mídias sociais diversas; II. Período exploratório nas comunidades em que os mestres e mestras vivem, reconhecendo seus espaços de vida e atuação; III. Observação participante, com realização de entrevistas em profundidade, reconstrução de história de vida, registros em diário de campo, gravação de conversas e produção de fotografias e vídeos; V. Transcrição dos dados coletados em gravações de áudio nas entrevistas. IV. Análise do que foi acumulado dentro e fora da pesquisa de campo e interpretação dos dados coletados com a elaboração do texto escrito.

Etnografando o coco de dentro pra fora

As interações sociais nas plataformas digitais tomaram espaço nas últimas décadas com o avanço da tecnologia e a popularização dos meios de comunicação pelo acesso à internet. Tal fato se expressou com mais intensidade durante o isolamento social acarretado pela crise sanitária. Ensaios, apresentações e festivais foram interditados por decretos estaduais por um período considerável de tempo. Tornou-se comum eventos no formato remoto, articulações de agentes culturais em grupos de Whatsapp, bem como maior exposição em redes sociais pelo Instagram e Facebook. Thompson (2008) traz reflexões sobre o avanço da visibilidade de grupos marginalizados pelo que denomina ser a teoria social dos meios de comunicação em

massa. Aproveitando esse campo e fonte frutíferos que estavam à disposição, para análise etnográfica, passei a observar atentamente como os sujeitos da pesquisa se pronunciavam, pois as redes sociais foram espaços onde tensões se desenrolaram durante o período pandêmico.

Para manter proximidade ao meu campo de pesquisa, recorri a Adriana Chaluppe, uma amiga que também é pedagoga e tem um longo histórico no meio cultural por ser mestra de artesanato. Ela me convidou a conhecer mestra Vânia[7] em sua casa e ateliê. A visita proporcionou livros emprestados e contatos da família do falecido mestre Nelson Rosa (1933-2017), reconhecido como Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas pelo coco de roda. Adriana e Vânia me aconselharam a adentrar no Fórum de Cultura Popular e do Artesanato Alagoano (Focuarte) para estreitar os laços com os sujeitos da pesquisa.

Criado no primeiro ano da pandemia por integrantes do meio cultural - artesãos, mestres e brincantes-, o fórum propôs discussões acerca das políticas públicas voltadas para a cultura e o artesanato do estado. A priori as articulações se desenrolaram em um grupo no whatsapp onde partícipes de diversas manifestações culturais se comunicavam constantemente. De acordo com o que está relacionado às estratégias de articulação coletiva do Focuarte, em texto no site, Rossê (2021) descreve que "A linguagem visual foi criada para facilitar o uso dos meios de comunicação, um exemplo é o Whatsapp, onde os Mestres que não sabem ler se comunicam por áudios". As redes sociais tornaram-se ferramentas eficazes de integração e movimentação para os fazedores de cultura popular durante o isolamento social.

Considerando a vulnerabilidade dos meus interlocutores ao COVID-19, decidi iniciar a pesquisa explorando o campo virtual realizando conversas informais pelo whatsapp, ligações telefônicas e acompanhamento de atividades organizadas pelo Focuarte nas mídias sociais. Parte expressiva dos mestres de coco compõem o fórum como mobilizadores regionais. Como parte do planejamento organizado pelo fórum, uma série de transmissões ao vivo, popularmente chamadas de "lives" foram programadas ao longo do primeiro semestre de 2021. De abril a julho o quadro "Rede de Tradições" teve como convidados Mestre Jurandir Bozo, Mestre Cícero Lino[8], Mestra Regineide Rosa[9] e Mestre Zé Maria[10]. Todos falaram sobre suas trajetórias no coco de roda e as dificuldades acarretadas pela crise sanitária.

[7] Mestra de artesanato, patrimônio vivo do Estado de Alagoas, Pedagoga, Conselheira do Conselho Nacional de Políticas Culturais e Comendadeira Nise da Silveira.
[8] Mestre de coco de roda e de Pífano, atuante em Piaçabuçu.
[9] Mestra de Cantos de Trabalho das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca, é filha do falecido Mestre Nelson Rosa.
[10] Mestre de coco de roda do grupo Barreiro das Alagoas, de Maceió (AL) e Conselheiro Municipal de Políticas Culturais.

Nesse meio tempo, entrei em contato com três mobilizadores regionais do Focuarte, lideranças do coco de roda no Litoral e no Agreste alagoano. Primeiro conversei com Mestre Zé Maria, posteriormente entrei em contato com a família Rosa, na figura de Regineide Rosa e Wesley Nedson, que se responsabilizaram pela continuidade do grupo Coco de roda Mestre Nelson Rosa após o falecimento do ancião. Os Rosa foram os primeiros a me receber em sua comunidade para pesquisa de campo, em maio de 2021.

Antes de encontrá-los presencialmente, realizei um mapeamento de documentários sobre o coco em Arapiraca divulgados pelo Youtube, para tentar explorar aspectos desconhecidos antes da entrevista. Segundo Ferraz (2019, p. 48) "[...] na esfera atual das relações em redes [...] é a partir da entrada nos sites de busca e nas redes sociais onde se encontram as referências preliminares das diferentes temáticas do estudo, correspondendo ao lugar onde se inicia o emprego da etnografia". De fato, me deparei com uma vasta produção de materiais audiovisuais tendo como temática os cantos de trabalho e o coco de roda, e assistindo o conteúdo dos materiais percebi que as duas manifestações surgiram intrinsecamente ligadas.

Estes dados coletados em mídias sociais me nortearam na construção do roteiro da entrevista, na elaboração de perguntas e na formulação de hipóteses. Os documentários *O cultivo de fumo em Arapiraca: destaladeiras de fumo e o coco de roda do Mestre Nelson Rosa – 2* (2001), *Caminhos do Coco* (2016) e *Em Arapiraca o trabalho canta* (2007), por exemplo, me ajudaram a pensar como as relações de trabalho nas plantações e nas indústrias constituíram o espaço de socialização atrelados ao lazer comunitário no auge da comercialização do fumo no município nas primeiras décadas do século passado e permaneceram como prática cultural da comunidade nos dias atuais.

Além disso, participei de uma formação organizada pelo Focuarte intitulada *Encontros Mensais – Afinal, o que é ser Mestre?* (2021), ministrado por Célia Paiva, Professora de Artes e Museóloga e transmitida mutuamente pelo Google Meet e pelo Youtube. Esta formação, no formato de encontro virtual mensal, fez parte das atividades planejadas semestralmente pelo Fórum. A palestrante da formação, Célia Paiva, levantou pontos, até então desconsiderados por mim, como os conflitos em torno das políticas públicas voltadas para os mestres da cultura popular, citando os requisitos estabelecidos para legitimação de mestres pelo Estado na Lei de Registro no Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas (RPV-AL), criado pela Lei no 6.513/2004 e alterado pela Lei no 7.172/2010.

No edital lançado em 2021, constava como regra exigida a comprovação de registros do desenvolvimento de atividades culturais em pelo menos vinte anos no estado. Anualmente eram reconhecidos apenas três mestres em todas as áreas da cultura popular: Danças e Folguedos,

Literatura Oral e/ou Escrita, Gastronomia, Música, Artes Cênicas, Artesanato, dentre outras. Aqueles que são habilitados passam a ter direito legal ao uso do título, mensalmente receber uma bolsa de incentivo no valor de um salário-mínimo e meio, e assistência técnica e administrativa para desempenho de suas atividades.

Como o número de eleitos até então era pequeno dentre a quantidade de líderes das diversas manifestações de Alagoas, a burocracia para legitimação estatal pode ser encarada como outro campo de disputas. De acordo com a Lista de Habilitação (2021) publicada pela Secult, dos cento e vinte e sete inscritos, apenas três se candidataram ao edital de RPV pelo segmento Coco de roda. Foram eles: Elvis dos Santos Pereira, de Maceió, Edgar José Rosendo Tavares, de União dos Palmares, e Jurandir Amadeu Gomes Pinto, de Pão de Açúcar. Nenhum deles foi selecionado como patrimônio vivo do estado de Alagoas.

Durante aquele ano, o Focuarte promoveu eventos de encontros dos mestres de cultura popular e artesanato intensificando debates sobre a municipalização dessa lei de reconhecimento estatal. Recentemente, em fevereiro de 2022, após longas articulações com as prefeituras e secretarias de cultura dos municípios de Arapiraca e de Pilar, os representantes políticos dessas cidades anunciaram a implementação da patrimonialização de artistas populares em âmbito municipal.

No entanto, o edital do RPV estadual lançado em 2022 manteve os mesmos critérios do ano anterior, mas diminuindo a quantidade de mestres reconhecidos, de três para dois. No referido ano, foram contabilizados cinquenta e dois inscritos em diversas manifestações culturais populares. No seguimento Coco de roda, se inscreveram e foram habilitados: José Maria Diniz (mestre Zé Maria), Geraldo José da Silva (mestre Geraldo), Elvis dos Santos Pereira, de Maceió, e Jurandir Amadeu Gomes Pinto (mestre Bozo), de Pão de Açúcar. Percebi que mestre Cícero Lino, de Piaçabuçu, se candidatou pelo pífano e que mestre-Pai Alex, de Arapiraca, se candidatou pela religiosidade. Novamente, nenhum foi legitimado pelo estado por esse edital. Foram escolhidas duas mestras, das seguintes manifestações: o folguedo taieira e o artesanato do bordado filé. Apesar dos discursos públicos em relação à importância do coco de roda na construção da identidade regional, a última pessoa a ser legitimada pelo estado como mestra de coco de roda foi mestra Zeza, em 2015.

Permaneci atenta às interações entre os sujeitos-objetos da minha pesquisa no campo virtual. Vale ressaltar o que Ferraz (2019, p. 53) apontou sobre os fenômenos sociais em ambientes virtuais: “Mais que um campo de interação social, as mídias em rede on-line produzem e reproduzem comportamentos, valores e preceitos do controle desempenhado pela cultura a que estão submetidas’’. No segundo semestre do ano de 2021, com a ampliação da

vacinação no estado, mestres e mestras divulgaram em suas redes sociais fotos após serem vacinados com a segunda dose. Em Maceió, as medidas preventivas estavam passando por um processo de afrouxamento com a hibridização e liberação de eventos com trinta por cento do público permitido para a capacidade do local.

Grupos juvenis receberam convites para se apresentarem em eventos organizados pela FMAC e pela Secult, remotamente por transmissões ao vivo no período junino e em agosto, mês do folclore. Houve a divulgação da publicação do livro infantil *Folclore alagoano com Moacirzinho e a Turma do Guerreirinho*[11], disponível gratuitamente no Instagram do projeto Tatipirun[12]. O livro possui um conteúdo riquíssimo sobre as manifestações culturais de Alagoas. Destaca um tópico aos mestres do patrimônio vivo legitimados pelo Estado, ilustrandoMestra Zeza do coco como um deles. Outro tópico é dedicado aos *Novos guardiões das nossas memórias e tradições alagoanas*, com ilustrações e uma pequena biografia. São citados Dirceu Accioly Lindoso (1932-2019), Moacir Medeiros de Sant'ana, Cármen Lúcia Dantas, a Associação de Folguedos Populares de Alagoas – criada por Ranilson França de Souza (1953-2006) -, o Fórum de Cultura Popular e do Artesanato Alagoano – tendo como coordenadora geral Josefina Novaes e como diretor João Lemos.

Na época da divulgação do livro, surgiram burburinhos entre algumas representações do coco reclamando da falta de reconhecimento daqueles que não ocupam espaço nos circuitos acadêmicos, no entanto possuem atuação cotidiana em grupos de cultura popular. Um perfil específico no Instagram foi criado e vídeos foram publicados nas redes sociais. Neles, mestres e brincantes do coco de roda entoavam a frase "meu coco tem guardiões, que são os mestres e mestras". Discussões sobre a necessidade da nova geração de brincantes se formarem enquanto pesquisadores/as também foram pautados.

A Rede Sociocriativa de Coco de Roda[13] foi contemplada no edital da Lei Aldir Blanc, lançando a Websérie *Cocos de Alagoas – Baixo São Francisco* (2021). O projeto compilou dez episódios, apresentando a trajetória de lideranças do coco de roda em cidades ribeirinhas. Os sujeitos que protagonizaram a série foram: Mestra Dilma dos Santos e Mestre Adelmo dos

[11] Link de acesso ao drive que disponibiliza o material: https://drive.google.com/drive/folders/1rxRVtKeUcc1KZbmy1XO8AMEXnrqVZWm8 Na pasta, o arquivo está identificado como Livro Folclore Alagoano2021 (2).

[12] Ateliê de Educação Patrimonial pertencente ao grupo de pesquisa Representações do Lugar (Relu), da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), do Museu Théo Brandão (MTB), em parceria com o Arquivo Público de Alagoas (APA).

[13] Projeto desenvolvido com diferentes grupos e personalidades do coco de roda em Alagoas, materializado em 2017 com recursos da Lei de Incentivo à Cultura, Prêmio Eris Maximiano (FMAC). Foi idealizado pelas produtoras culturais Nicolle Freire e Simone Cavalcante, apoiado por mestre Jurandir Bozo e o Instituto Ação de Desenvolvimento/Banco do Cidadão para a Cidadania, presidido por Pedro Verdino.

Santos, Mestre Jurandir Bozo, Mestra Gracinha de Bamba e Mestre Laércio de Bamba, de Pão de Açúcar; Iracema Suíra, Islaynne Pires, Iara Suíra, Isabel Suíra - as cantadoras de Rojão, da Aldeia indígena Kariri-Xocó, em Porto Real do Colégio; e Mestre Cícero Lino, José Salvador de Medeiros, Alex dos Santos e Linete Matias, de Piaçabuçu. Por meio do documentário conheci um pouco mais dos papéis desempenhados por eles no universo da cultura popular, percebendo a diversidade em que o coco foi difundido em algumas regiões do estado.

SEÇÃO 1. EXPANDINDO A RODA NO CAMPO PRESENCIAL

O contato direto com o campo desta pesquisa foi construído ao longo de três anos antes do ingresso no mestrado em Sociologia, por ter atuação como brincante. Entretanto, no primeiro semestre do curso de créditos, as orientações ministradas na disciplina Metodologia da Pesquisa Sociológica impulsionaram as percepções das fragilidades na minha proposta inicial para a dissertação. Percebi que apesar da ciência fazer uma representação parcial do real, meu olhar estava coberto de juízos de valor que limitaram o calibre que deve ser medido como pesquisadora.

Oliveira (1996) deu uma contribuição interessante sobre o trabalho antropológico do cientista social. O autor destaca a necessidade de problematizar algumas ações cognitivas as quais nomeia de etapas de apreensão dos fenômenos sociais, são elas: o olhar, o ouvir e o escrever. O olhar, assim como as outras etapas, deve ser disciplinado sociologicamente. O ponto de vista expandiu elementos que incorporaram o objeto, considerando aspectos que se atrelam à teoria e à prática, tal como a formulação de hipóteses e das perguntas de pesquisa.

As estratégias metodológicas iniciais escolhidas para coleta de dados no trabalho de campo presencial foram a História Oral associada à etnografia. Weber (2009) aponta o cuidado que o etnógrafo deve ter na interação em campo ao observar e analisar os sujeitos que protagonizam a pesquisa e o contexto de sua investigação, no entanto, mantendo-se vigilante. A autora ressalta que "vale mais a pena escutar os nativos do que interrogá-los, não somente para ouvir suas próprias classificações, mas também para evitar receber as respostas que não seriam senão o espelho das questões e das expectativas do pesquisador". (WEBER, 2009, p. 29).

O trabalho de campo presencial transcorrido com os mestres de coco ocorreu por realização de entrevistas com sete interlocutores em suas respectivas comunidades e na construção do espetáculo Pé no barro. Além dos mestres, entrevistei cinco lideranças de instituições culturais, em Maceió. Um princípio importante da História Oral adotado na coleta de fontes orais foi considerar o tempo presente ao interpretar os relatos como "[...] fragmentos que devem ser avaliados em sua potência multiplicadora de criar novos significados" (GUIMARÃES NETO, 2011, p. 18).

O pontapé inicial se deu no primeiro semestre de 2021 ao cursar a disciplina eletiva Populações Tradicionais: desenvolvimento e conflito, ministrada pela minha orientadora e o professor Lúcio Verçoza de Vasconcellos. Os textos proporcionaram discussões teóricas que me instigaram a tentar entrada de campo presencial no Povoado Fernandes, comunidade da

zona rural em que a Família Rosa permanece morando. Por ter engatado aproximação meses antes por redes sociais com Regineide e Wesley - respectivamente filha e neto do falecido mestre Nelson Rosa (1933-2017), - ambos serem adultos, sem comorbidades e estarem cumprindo rigorosamente a quarentena, assim como eu, eles aceitaram me receber para realização de entrevista presencial.

Com a sinalização para entrada no campo presencial realizei o estudo prévio demateriais referentes às manifestações culturais em Arapiraca (SANTOS, 2020; GELAMO, 2018; SILVA, 2020). O primeiro aspecto percebido foi a estreita relação com a terra por meio do trabalho, alimentação, moradia e divertimento, emergida da roça pelas plantações de fumo e com o surgimento de cantos de trabalho levados para os mutirões de construção de casas de taipa. As pisadas no barro para a consolidação do reboco das paredes e nivelamento do piso dasmoradias desenvolveram os sapateados, aperfeiçoados no coco de roda como dança. Brincava-se nas festividades organizadas dentro de casa, nos terreiros e centros comunitários. A tradiçãoera emaranhada à vivência familiar, laboral, religiosa da comunidade.

As práticas de divertimento por expressões culturais populares diziam respeito ao ambiente coletivo de confraternização da comunidade. O coco passou a ultrapassar essa forma de sociabilidade, ocupando espaços públicos com o processo de urbanização e modernização – acompanhando as transformações ocorridas na sociedade, migrando para as zonas urbanas e sendo categorizado como dança popular englobada às políticas estatais pelo movimento folclorista durante a segunda metade do século passado. A expressividade do coco de roda alagoano condiz com o que Weber (2019) analisa etnograficamente em *Trabalho fora do trabalho*, observando o universo das práticas sociais de residência e lazer fora do ambiente laboral.

Com base no material investigado, e com suporte dos meus orientadores para me nortear na entrevista, escrevi um roteiro[14] subdividido em I. Trajetória migratória e laboral dos ascendentes, II. Trajetória do(s) sujeito(s) – escolaridade, trabalho, características da vida comunitária e III. Coco, mestres e brincantes na comunidade. Este roteiro foi utilizado nas entrevistas realizadas com os outros sujeitos da investigação. Também me atentei a prestar atenção no discurso das pessoas da comunidade que me levariam às residências dos mestres.

[14] Ver roteiros utilizados nos Apêndices.

1.1 Escutando os mestres em suas comunidades

Na segunda semana de maio de 2021, no início da tarde de um sábado, cheguei na cidade que por muito tempo no imaginário social, especialmente na primeira metade do século XX, "cheirava a fumo". Surpreendi-me com o que vi na zona urbana ao perceber que Arapiraca havia atingido dimensões estruturais de uma capital. Apesar de ainda estarmos enfrentando uma pandemia, o comércio local estava cheio, pessoas e veículos circulavam nas ruas. Pelos riscos assumidos com o deslocamento feito por van de Maceió até o centro arapiraquense e do centro para o Povoado Fernandes por um carro cadastrado em aplicativo da Uber, passei apenas uma tarde conversando com eles. Wesley Nedson e Mestra Regineide estavam vestidos com o figurino do grupo Coco de roda Mestre Nelson. Interpretei o ato como uma maneira simbólica de fazer o coletivo estar presente na figura dos dois.

O local escolhido para o encontro foi a casa de Dona Francisca - costureira, agricultora, viúva de mestre Nelson e matriarca da família Rosa. A residência agora era de alvenaria, na fachada um portão de alumínio com várias aberturas em formato de grades revelou uma área ampla, vários banners com o rosto de mestre Nelson estavam pendurados em todas as paredes da lateral direita da sala. Aquele espaço agora era um objeto de investigação. Observei atentamente o que estava escrito neles e pedi permissão para fotografá-los. Eram poemas de autoria do mestre, registros de projetos sonoros e de ações na comunidade. A linguagem utilizada no poema *Cabôco nordestino* era similar à forma com que os camponeses falavam, alheia às normas estabelecidas na língua portuguesa, configurando um dialeto próprio. Os versos denunciavam a rotina exaustiva dos trabalhadores rurais e exaltavam a criatividade da produção cultural protagonizada pelo povo sertanejo nordestino.

Foto 02: Dona Francisca e banners dos trabalhos culturais realizados por mestre Nelson Rosa.

Fonte: A autora. Povoado Fernandes, Arapiraca (AL), 22 de maio de 2021.

O apego que os membros da família demonstravam pelo ambiente físico do povoado e o esforço para manter mestre Nelson vivo na memória das próximas gerações chamou-me a atenção. Em diversos momentos das conversas informais que tivemos e na entrevista focalizada foi perceptível a memória "emprestada" que Wesley nutriu em sua trajetória. Mesmo sem ter vivenciado as experiências da comunidade antes da metade dos anos 1990, período em que nasceu, Wesley narrava a história dos familiares e da comunidade como se tivesse presenciado o que conheceu pelos relatos orais dos mais velhos. O que nos faz refletir acerca do que Halbwachs (1990, p. 59) defende sobre a memória incorporada e "[...] mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira".

Uma hipótese levantada que foi confirmada durante entrevista condiz com as práticas e repertórios simbólicos que construíram o processo de liderança de mestre Nelson na sua comunidade. Hampaté-Bâ (2010) se refere aos mestres como *Conhecedores* que comumente são *Generalizadores*. Estes, dominam saberes de diversos campos das ciências da vida como propriedades medicinais, agrícolas e religiosas "cujos conhecimentos sempre podem favorecer

uma utilização prática’’. (HAMPATÉ-BÂ, 2010, p. 175). As brincadeiras populares nas quais mestre Nelson era envolvido não eram fonte de renda. Mestra Regineide e Dona Francisca relataram que ele trabalhava na agricultura com o plantio de fumo, a plantação durava cerca de seis meses, por isso no outro semestre do ano ele realizava outras ocupações laborais para manter sua família. Trabalhou como pedreiro, barbeiro, sapateiro e enfermeiro, oferecendo serviços à população do povoado e regiões vizinhas.

O atendimento à saúde pública era escasso na primeira metade do século passado, a população pobre não tinha fácil acesso a medicamentos. Dona Francisca comentou que uma de suas cunhadas ficou doente, recorrendo a postos de saúde da capital do estado, o diagnóstico foi fazer um tratamento contínuo com aplicação de injeções. O médico que a atendeu orientou mestre Nelson a comprar materiais descartáveis e a treinar em uma laranja para garantir que o tratamento fosse realizado, já que o deslocamento era inviável. “Aí pronto, daí veio gente de todo canto desses arredores daqui, dos outros sítios, das comunidades, todos vinham pra cá e quando não podiam vir, ele ia na bicicletinha para dar injeção no povo na porta, que ele dizia que fazia porque sabia fazer” (Dona Francisca, 2021). As dinâmicas de cura, fonte de assistência social para a população carente, foram base na legitimação como liderança comunitária no Povoado Fernandes.

Mestra Regineide comentou que a comunidade escolheu São Silvestre como padroeiro após ter enfrentado estado de emergência causado por uma epidemia, segundo ela, bastante similar em contaminação e letalidade na população do povoado com a que estávamos enfrentando no momento, só que a doença era a Cólera, nos anos 1990. A capela de orações foi construída por mestre Nelson nesse período e contribuiu para o fortalecimento do conforto proporcionado pela religião ao lidar com a perda de entes queridos.

Outra hipótese levantada, confirmada em campo, foram as transformações no coco de roda causadas por interferências do processo de urbanização e pelo avanço da mercantilização pela cultura de massas. Segundo Mestra Regineide, tradicionalmente a comunidade celebrava as viradas de ano dançando coco de roda no Centro Social. Em 2006, os paredões de sons mecânicos ocuparam expressivamente as ruas na zona rural, o volume do som sobressaía as pisadas, as vozes e o pandeiro. Wesley denominou a situação como “ruptura’’. Mestra Regineide se emocionou relembrando este episódio, falando pausadamente, transpareceu reviver a situação que marcou negativamente um rito comunitário de valor simbólico.

> [...] porque era a tradição da comunidade e de repente, alguém que chegou bem depois, de fora, que não era da comunidade, e desrespeitando uma

> tradição que já vinha de muitos anos. E aí, desse dia...é... ele realmente se decepcionou com tudo. Deixou tudo e veio embora, mas assim, com aquela tristeza. Eu acho que, pra ele, isso foi uma das coisas mais tristes da vida dele, porque foi algo que foi construído não só por ele, construído pela comunidade, das pessoas que gostavam de tudo, do coco, dessa vivência e aí de repente alguém de fora não respeitar, porque poderia até baixar né... Ir pra outro espaço, deixa aqui, que aqui é a comunidade... Aí, de repente, se perdeu. (Mestra Regineide Rosa, maio de 2021)

Após o ocorrido, a prática anual sob liderança de mestre Nelson se findou no povoado. Pensar sobre essa revelação tão íntima, compartilhada com alguém que, apesar de ser uma observadora participante do universo do coco como brincante e pesquisadora, é de fora daqueleespaço, fundamentou que o olhar atrelado ao ouvir disciplinados sociologicamente, argumentado por Oliveira (1996, p. 19) permite ao pesquisador "[...] a obtenção de explicações, dada pelos próprios membros da comunidade investigada, permitiria se chegar àquilo que os antropólogos chamam de 'modelo nativo', matéria-prima para o entendimento antropológico".

Alguns meses se passaram até a próxima entrada em campo para entrevista focalizada com os mestres. Mestra Zeza[15] é a única que até então não adere ao uso do aplicativo whatsapp. Adotei o hábito de realizar ligações telefônicas para conversar com ela, estabelecendo uma relação antes de encontrá-la pessoalmente para a realização da entrevista. Nas longas conversas que tivemos, mestra Zeza se mostrava sempre falante, disposta a ensinar seus conhecimentos e crítica as mudanças na dança feita pela juventude brincante, apesar de não deslegitimar a nova geração.

Em uma das nossas ligações telefônicas ela apresentou algumas das suas suposições sobre as transformações atuais no coco: "os jovens não querem dançar mais porque é dança de velho. Aí muda e fica isso aí [o coco estilizado]". Ela enfatizou que a geração mais velha tem parcela de responsabilidade, pois precisa ensinar aos mais novos o que aprendeu sobre a origem do coco e suas simbologias. As mediações sugeridas pela mestra se voltam aos cantos de trabalho festejados nos pagodes de antigamente adentrarem nos repertórios das apresentações dos grupos juvenis, para preservar o que ela afirmou considerar como fundamento da tradição – entender a nossa história, a ligação com a terra e com os ancestrais.

Dentre as reclamações sinalizadas por Mestra Zeza, está a inclusão de instrumentos que, segundo ela, não são do coco alagoano e que o mestre perdeu o espaço de cantador. Em todas as nossas conversas, percebi sua preocupação em relação a manutenção do que defende como

[15] Patrimônio vivo do estado de Alagoas reconhecida como Mestra de coco de roda. É ialorixá do espiritismo Umbanda, benzedeira e costureira. Atuante há mais de cinquenta anos nas manifestações culturais populares no bairro Chã de Bebedouro, em Maceió.

tradição, e a tentativa de expressar o reconhecimento de que a atuação dos grupos juvenis garante a continuidade. Certa vez, ela citou a manifestação cultural Folia de Reis que se extinguiu em Alagoas por não ter tido quem continuasse.

Outro aspecto apontado como incômodo por mestra Zeza é a erotização com que as mulheres dançam no coco contemporâneo, nas palavras dela "rodando o vestido mostrando até as anáguas. Desde quando dança de trabalho faz isso?'', contestou em uma de nossas conversas. A conservação de normas morais infligidas ao corpo feminino aparece fortemente nos discursos tanto das mulheres como dos homens do coco "de raiz''. Rodrigues e Souza (2017) ao analisar os distanciamentos e as aproximações sociais que permeiam as interfaces entre homens e mulheres através de ritmos erótico dançantes, mencionam as antigas regras de cunho patriarcal que balanceavam as relações de gênero, impostas a honra familiar, determinarem a mulher "[...]poderes de cuidado psíquico, assistencial e doméstico''. É válido considerar que, no caso da mestra – que também é ialorixá, além de ser de outra fase geracional, no auge de seus sessenta e seis anos no momento da conversa, a reprovação a exposição corporal das mulheres possivelmente está associada ao pudor imposto pelas estruturas de poder que vigoraram em sua formação em povoados da zona rural do estado na segunda metade do século passado.

Em novembro de 2021 eu e minha orientadora fomos até a residência de Mestra Zeza. Era início da tarde do feriado de Independência do Brasil, as ruas estavam consideravelmente vazias pela data e pela desocupação de moradores afetados por territórios comprometidos pelo crime ambiental de exploração predatória cometido pela Braskem[16]. Como nenhuma das duas conhecia o bairro Chã de Bebedouro, pedimos informações aos moradores da rua em que estacionamos o carro, quase em frente à casa que pertencia à falecida mestra Hilda.

Um jovem rapaz, que aparentava não ter nem trinta anos de idade, prontamente se dispôs a ajudar nos levando a atalhos para encontrar a moradia da mestra. Até então só tínhamos referenciado Zeza ao coco de roda. Após entrarmos em becos, sem acertar a casa, ele perguntou timidamente se era a Duarte do Xangô e eu afirmei que sim. Percebi que na comunidade, Zeza era projetada mais como ialorixá do que como mestra de cultura popular. Com a confirmação da informação, o rapaz nos levou diretamente, sem hesitar, à entrada de uma barreira de terra

[16] Empresa brasileira no ramo petroquímico. Atualmente é a maior produtora de resinas termoplásticas nas Américas e a maior produtora de polipropileno nos Estados Unidos. Causou um crime socioambiental de dimensões catastróficas em Maceió, explorando o solo para a retirada da sal-gema. Algumas das consequências foram o afundamento da superfície terrestre e o êxodo urbano de moradores de quatro bairros da cidade: Pinheiro, Mutange, Bom Parto e Bebedouro.

que dava para a residência da mestra. Refleti sobre os processos de legitimação comunitária dos mestres serem fortemente relacionadas à assistência social por práticas de curandeirismo.

O local escolhido pela mestra para a realização da entrevista foi o seu espaço de religiosidade, situado ao lado de sua moradia dentro do mesmo terreno. O pequeno cômodo tinha indícios de ser uma construção antiga, era limpo, bem cuidado, repleto de imagens de santidades católicas e entidades das religiões de matriz africana cultuados por ela, que se define como espírita umbandista. Ela comentou conosco sobre as rachaduras que surgiram dentro da sua casa, que cobrem o chão de toda a área da cozinha e algumas paredes. Apesar dos riscos visíveis, na época em que a entrevista foi feita, aquela região não foi demarcada como inapta a moradia.

Foto 03: Mestra Zeza do coco apresentando um dos altares dedicados às entidades religiosas cultuadas por ela.

Fonte: A autora. Maceió, (AL), 15 de novembro de 2021.

A entrevista foi marcada por lembranças de uma vida difícil onde o sofrimento causado por diversos tipos de violência se misturavam à alegria proporcionada pelo coco de roda nas fazendas nos interiores do estado e na capital. Mestra Zeza revelou detalhes íntimos de sua biografia, informações que até então eu não tinha conhecimento por nenhuma outra fonte oral e escrita. As narrativas sobre a intimidade de sua vida causaram-lhe, nitidamente, um misto de sensações, entre a satisfação da partilha e o incômodo da exposição.

No que condiz às transformações no coco de roda, mestra Zeza resgatou aspectos da dança e da cantoria vivenciadas por ela no passado, aprendidas no núcleo familiar, comunitário e laboral, que caíram em desuso nos grupos juvenis no presente, para reafirmar a importância de compreender o sentido do que ela defende como tradição do coco alagoano: "eu não posso criticar não, porque eu criticando não dá jeito. [...] acho bonito e não acho. A empolgação não se importa muito com a pisada, a maneira de pisar. E os instrumentos...aí bota um Tarol e não sei o quê. E cadê o mestre pra cantar que não estão se importando com isso? Dificilmente eu vejo um grupo desses 'bonitão' cantar uma roda de trupé completa". (Mestra Zeza do Coco, novembro de 2021).

Apesar das críticas, que questionam as mudanças na dança, no canto, na música e no lugar que outrora era protagonizado por mestres, o discurso de mestra Zeza não deslegitimou os grupos juvenis como continuadores dessa manifestação popular. Com o avançar do horário decidimos encerrar a conversa daquele dia para continuarmos em momento posterior. Permaneci mantendo contato com a mestra por ligações telefônicas regulares.

Ainda no mês de novembro de 2021 programei as visitas aos mestres. Entrei em contato com mestre Laércio de Bamba, mestra Dilma dos Santos, mestre Bozo e novamente com mestra Zeza, planejando um retorno. Eles alertaram sobre a sobrecarga nos compromissos de fim de ano, devido a participação em festas de folguedos natalinos e celebrações de suas religiosidades. Mestra Zeza e a família Bamba, na figura dos mestres Gracinha e Laércio, ocupam cargos na Umbanda, além da liderança que exercem nas manifestações culturais em Pão de Açúcar.

Adaptei o cronograma programado para entrevistas de acordo com a disponibilidade dos interlocutores, retornando a campo em dezembro daquele ano. Minha orientadora me acompanhou novamente. Fomos a Piaçabuçu, região do Baixo São Francisco, lar de Cícero Lino, o "mestre griô[17]". O conheci pessoalmente no dia do espetáculo Pé no Barro, na ocasião ele estava acompanhado de Antônio, um de seus filhos. Quando o encontrei, ele aparentava

[17] Anciões que não tiveram acesso a escolarização, e são detentores de saberes populares orais. De acordo com o site do Projeto Grãos de Luz e Griô, responsável pela Ação Nacional Griô, que reconheceu Mestre Cícero Lino como mestre griô, o termo remete a tradição oral dos negros da diáspora africana.

estar preocupado por não ter tido como participar de nenhum ensaio antes de sua apresentação: “Preciso encontrar o Bozo antes da minha vez de subir no palco, pruquê meu coco é diferente desse aí, meu coco é enfestado”. A caracterização que ele fez da forma como seu coco é manifestado me permitiu ver as limitações das categorias dualistas Tradicional e Estilizado, revelando um panorama que, apesar de ser conhecido, ainda precisaria ser desvelado no campo de pesquisa.

Pelo pouco que conheci de mestre Cícero Lino, na construção do Pé no barro, percebi que ele era projetado mais pela atuação no pífano do que pelo coco de roda, no entanto suas composições são difundidas nos repertórios musicais dos grupos juvenis de Maceió. Chegamos na cidade no início da tarde, dentro do carro perguntamos a um rapaz que estava na entrada de uma esquina se ele sabia onde era a casa do mestre Cícero Lino. Ele imediatamente perguntou se era o mestre do Pífano e afirmei que sim. O jovem nos ensinou onde a casa estava localizada, encontramos rapidamente.

Mestre Cícero e sua esposa, Dona Aparecida, estavam nos esperando na porta de entrada da residência. Ele estava vestido com uma camiseta em homenagem ao dia dos pais personalizada com foto de parte dos seus dezesseis filhos. Apesar do número expressivo de descendentes, nenhum deles se interessou em seguir os passos do pai na cultura popular. A casa era pequena, estreita, antiga, as paredes estavam repletas de quadros. Realizamos a entrevista na cozinha, a pedido de Dona Aparecida, em razão do cômodo ser o último da casa e não receber tanto som de veículos e moradores passando pela rua.

Conversamos durante toda a tarde e início da noite. As lembranças de mestre Cícero se misturavam às de Dona Aparecida, que o ajudava a recordar o tempo em que viviam nos arredores da Fazenda Santa Cândida, em Pindorama, Alagoas. Ele era trabalhador rural arrendado e ela trabalhava dentro de casa, com a organização doméstica e a criação dos filhos. Migraram para Piaçabuçu após a alta da inflação os ter condicionado a vender seus pequenos lotes de terra no final dos anos 1990.

Apesar da biografia do mestre ser similar em muitos aspectos a dos outros mestres, alguns pontos se destoam. Na trajetória familiar é comum que os ascendentes dos mestres tenham ocupado cargos de liderança nas manifestações culturais e que eles escolham um sucessor mais jovem do núcleo familiar. No caso do mestre Cícero Lino, não. Ninguém de sua família era mestre e nenhum de seus filhos adentrou no universo das brincadeiras populares.

Assim como mestra Zeza, mestre Cícero Lino não negou a legitimidade do coco contemporâneo. Defendendo a existência da pluralidade da dança, exemplificou que o seu coco, denominado por ele, de enfestado, possui particularidades diferentes do que reivindicam como

tradicional. Mestre relatou que “o motivo das festas era a tradição, era todo ano em São João fazia isso. Pruquê tinha as festas de santo [...] então é essa a oportunidade de aproveitar e fazer as festas. Tinha a banda de pife pra acompanhar as imagens”. Mestre Cícero Lino é devoto de Padre Cícero e de Frei Damião de Bozzano. Segundo ele, a devoção aos referidos sacerdotes católicos é algo comum na comunidade. Concluí que o coco *enfestado* está intrinsecamente ligado às festas religiosas do catolicismo, puxada pela banda de pífano nas procissões feitas pela comunidade.

Foto 04: Mestre Cícero Lino com a banda de pífano na festa de Bom Jesus dos Navegantes, em Penedo (AL), janeiro de 2022.

Fonte: Perfil do mestre Cícero Lino no Instagram.

Outro ponto interessante é que as composições do Mestre Cícero Lino já fizeram parte dos repertórios dos grupos juvenis, apesar de não terem estabelecido uma relação direta com ele, e muito provavelmente não conhecerem sua persona. Ele se surpreendeu ao ver o grupo Xique Xique dançando sua música *Ô menina* no espetáculo Mulher alagoana Pisa Bonito. Mostrei um dos vídeos da apresentação pelo celular. Ele a observou por um longo tempo sem expressar reações bruscas. Ao final verbalizou achar que a dança estava “muito misturada, bagunçada”, causando certo estranhamento nele. Finalizamos a entrevista com o

compartilhamento de arquivos pessoais em vídeo de uma reportagem no Globo Rural – a matéria expôs um pouco do cotidiano do mestre como trabalhador rural e liderança cultural, troca de presentes artesanais e abertura para um possível retorno além da pesquisa.

O próximo a me ceder seu tempo no mesmo mês foi uma figura já conhecida, mestre Zé Maria, da minha comunidade Benedito Bentes, bairro de Maceió. O primeiro diálogo que tive com o mestre foi em abril de 2021, por conversas pelo Whatsapp. Ele havia comentado sobre o seu envolvimento com cultura popular ir além dos circuitos do coco de roda, sendo introduzido pela família. Começou a brincar Guerreiro em um grupo chamado Guerreiro São José, com um dos seus tios. Além disso, aprendeu medicina popular e o ofício da costura com sua avó. Ela era rezadeira, benzedeira e costurava as mortalhas dos falecidos da comunidade. Mestre Zé Maria mencionou o tio paterno, Miguel Zacarias como aquele quem o ensinou a fazer garrafadas[18], e sua tia, Dona Quinô, quem o ensinou conhecimentos do Candomblé. De acordo com o mestre, as práticas eram tão comuns que ele só veio se dar conta da importância da sua preservação quando veio morar na capital alagoana.

A entrevista com o mestre Zé Maria aconteceu em dezembro de 2021. O dia estava nublado, abafado e chuviscando durante a manhã. Peguei uma lotação clandestina para o Conjunto Parque dos Caetés, um dos últimos do bairro. Dentro do carro estava, além do motorista e eu, um senhor e uma jovem mulher na faixa dos trinta anos. Esta última estava sem máscara e conversava animadamente com o motorista, ela também ia para o Caetés.

O percurso não foi longo, tentei puxar conversa para sondar se eles já tinham ouvido falar do mestre Zé Maria. "Mestre de coco de roda? Desde quando tem isso *aqui*?". A passageira falou arregalando os olhos demonstrando incredulidade tanto no tom de voz como nas expressões faciais e ao enfatizar o local em que estávamos. Expliquei que ele era cantador de um grupo de coco chamado Barreiro das Alagoas, que se apresentava com frequência quando montavam palco no conjunto. Ninguém falou mais nada, o motorista parou em um dos pontos de ônibus e fiz o resto do percurso a pé me guiando pela localização da casa do mestre via google mapas.

Foi difícil de achar, por estar chovendo o sinal da internet oscilava, as ruas eram muito largas, parecidas e desertas, assim como as casas do residencial. Perguntei às poucas pessoas que encontrei em uma das ruas onde ficava a quadra da casa em que o mestre morava, já que por nome não o conheciam. Consegui encontrar a casa após andar bastante. A moradia era diferente das outras do condomínio, que seguiam o padrão do Programa Minha Casa Minha

[18] Produtos artesanais à base de ervas.

Vida. A fachada tinha um muro alto com cerca e um portão estreito. Bati na porta chamando pelo mestre e no mesmo momento ele apareceu pendurado na cerca, informando que ia abrir a porta.

Subi a escada de cimento batido, sendo recepcionada por ele e por uma simpática cadelinha vira-lata que não parava de pular em cima de mim. O lar era humilde, pequeno e bem-cuidado. Apesar de não conhecer intimamente o mestre Zé Maria, pelo pouco contato que tivemos, a casa transparecia aspectos da personalidade dele. Panelas de barro preto decoravam a parede que separava a sala da cozinha, algumas peças de artesanato espalhadas pela sala, porta-retratos com fotos antigas pendurados na parede. Entreguei o presente que comprei para ele, que demonstrou surpresa e satisfação ao ver a peça de artesanato, era uma casinha de João de barro com dois passarinhos. Colocou em cima de uma mesa com outros presentes que me contou ter ganho ao longo da vida e nos sentamos no sofá para iniciar a conversa.

Pedi permissão para gravar, ele autorizou, mas me pediu retorno do trabalho após publicação, pois isso o ajudaria na documentação comprobatória exigida nos editais de cultura que ele concorre. Mestre Zé Maria comentou que os últimos dois anos foram muito difíceis para sobreviver, necessitando receber ajuda de amigos para manter o básico. Liguei o gravador, expliquei que estava pesquisando sobre as transformações no coco de roda alagoano e a mudança no lugar ocupado pelos mestres. Pedi que não se limitasse à sua trajetória apenas no coco de roda, pois toda informação poderia ser valiosa.

Iniciamos a conversa puxando memórias da sua infância nas terras da Usina Serra Grande, à beira do Rio Canhoto. O Mestre Zé Maria até sorria ao falar que o quintal da sua casa era o rio, que chegava a tomar banho lá com os irmãos e a vida ali não era difícil. Ele endureceu o olhar ao falar sobre o pai "mestre Graça Carroceiro", como era conhecido na comunidade principalmente pela dança mazurca. Segundo Mestre Zé Maria, essa expressão cultural era manifestada na comunidade de uma forma bem parecida com a do coco de roda. Ele descreveu seu pai como um homem possessivo, que não permitia que os filhos trabalhassem, nem estudassem, pois conseguia sustentar todos sozinho. Mestre Zé Maria frequentou a escola graças à persistência da mãe, nas palavras dele, valente e alfabetizada.

Me surpreendi em um momento da entrevista com a empolgação do mestre ao relembrar o quanto era destemido em seus tempos de liderança estudantil no grêmio da Escola Fundamental Benício Barbosa reivindicando os direitos das crianças que à época estavam sujeitas ao castigo físico da palmatória. Em outro momento, ao falarmos sobre as mudanças atuais na dança do coco, mestre demonstrou estar tão agitado que chegou a levantar do sofá e a se movimentar pela sala afirmando que atualmente só faziam espetáculos e que os jovens de

hoje não aguentariam dançar o que ele nomeou como “coco das antigas”. Mestre Zé Maria me mostrou o trupé tradicional por alguns segundos, parando ofegante, apontando para o cinzeiro, como se tentasse justificar suas limitações respiratórias por ser fumante.

Logo ele se agitou novamente na sala quando comentei sobre o discurso de mestra Zeza acerca da origem de um aspecto da tradição: o corpo curvado dos homens ao fazer a pisada ser herança da forma como os homens carregavam o barro. Mestre Zé Maria discordou da versão defendida por ela. De acordo com a tradição dos homens da sua comunidade natal, o barro era carregado nos ombros, não nas costas. Ele sugeriu que a juventude curvar o corpo daquele jeito, para dançar, lembrava a incorporação de entidades.

> O que eu boto na minha cabeça é essa mão aqui atrás, que eu vejo assim, e imagino que tá chegando Exú João Caveira ou tá chegando Tranca Rua, com todo respeito, né. Ele sabe que eu tô brincando com ele. Tá chegando aí Arranca Toco, porque eles caem, eu digo: pronto! Incorporou. Tem a cachaça pra dar a ele e o cigarro. Eu só penso nisso, a entidade dessa forma. Agora quando eu vejo dançando normalmente, até mesmo balançando daquele jeito, não balançando pra se amostrar - que é normal, mas aquela tremedeira toda lá… não. Isso não existe! (Mestre Zé Maria, dezembro de 2021)

Naquele momento lembrei-me de uma das formações com mestre Bozo na preparação do espetáculo do coco Catolé em 2018. O tema do projeto junino trabalhado pelo grupo era Guerreiros de Ouro: contra o extermínio da juventude negra. Um dos pontos trabalhados por mestre Bozo foi a postura que os homens deveriam dançar na apresentação, segundo a orientação dele, sem posicionar os braços nas costas com os punhos fechados. O corpo permaneceria curvado, no entanto com a cabeça erguida e os braços livres, pois aquela postura que estava sendo abandonada remetia ao cativeiro no período de escravização da população negra. Mestre Bozo enfatizava que o estado de Alagoas carrega uma herança de violência e submissão de grupos socialmente minoritários que atravessam os recortes tempo espaciais. Em conversa, ele disse que: “se dançava coco com a cabeça baixa não era só pra botar barro nas costas. Não podia atravessar o olho! Até porque o Guerreiro e outras danças, todo mundo dança olhando pra o chão. Se cruzasse o olho com o dono da fazenda, apanhava. Sei de várias histórias, principalmente no Sertão” (Mestre Bozo, dezembro de 2022). Os três mestres apresentaram narrativas e interpretações diferentes para um aspecto corporal característico da tradição.

Mestre Zé Maria me mostrou os álbuns de fotos que estavam guardados no móvel da sala tocando as fotografias cuidadosamente. Percebi o mesmo afeto da parte dele ao me mostrar emocionado o livro de poesias que os alunos dos 8º e 9º ano da Escola Municipal Jaime Amorim Miranda, de Maceió, escreveram sobre o folclore e tradições populares após formações sob

orientação dele em um projeto cultural da rede pública. Segue um trecho da poesia Cultura Popular de Alagoas: “[...]dançar o coco de roda é espalhar alegria e satisfação. Ele carrega a alegria do querido mestre Zé Maria...’’ (Silva, Silva e Lima, 2017, p. 67). “Eu fui imortalizado!’’, ele exclamou orgulhosamente ao se referir a poesia em que foi citado. Tamanho zelo ficou explícito quando me levou ao seu quarto de costura, me mostrando as vestimentas e adereços das brincadeiras populares que ele participou ao longo da vida.

Fotos 05 e 06: Figurino de Marujada ou Fandango e estandarte do bloco carnavalesco confeccionados por mestre Zé Maria.

Fonte: A autora. Maceió (AL), 14 de dezembro de 2021.

Ao questioná-lo sobre o que achava das transformações no coco de roda, mestre Zé Maria trouxe a categoria acusatória “cocoshow”, se referindo aos grupos juvenis. Ele não reconhece o coco contemporâneo da juventude como legítimo. Na visão do mestre: “é uma quadrilha estilizada, não tem nada a ver com coco de roda não. O coco de roda da gente, esse que a gente ensina, o segmento de essência, de raiz, é essa pisada do trupé no chão seguidamente. Não é pulando, nem em fila. É em roda mesmo” (Mestre Zé Maria, dezembro de 2021). A busca pela sobrevivência da tradição esbarra em discursos que alegam a defesa doque é considerado autêntico nessa dança popular. Em *A rainha “Quelé”: Raízes do*

empretecimento do samba, Fernandes (2015) traz elementos interessantes para reflexões sobre esse campo de disputas.

O autor investiga a construção da imagem em torno da persona de Clementina de Jesus, caracterizada por movimentos de esquerda nacionalista nos anos 1960, em meio ao período ditatorial militar no país, como a representação do legítimo samba, autenticamente negro, herdeiro da cultura de origem africana. Apesar de ser abertamente praticante do catolicismo, Clementina se apresentava "trajando vestes alusivas às religiões afro-brasileiras, cantando para além de sambas corimás, jongos, caxambus, partidos-altos e pontos de macumba, ritmos considerados "ancestrais" (FERNANDES, 2015, p. 135). No coco de roda reivindicado como tradicional, a defesa da preservação de elementos estéticos ligados diretamente ao universo rural, referenciando ancestralidade, é um dos pontos de conflito com as novas formas de representação incorporadas ao coco contemporâneo praticado pela juventude.

Em sua tese, Cavalcanti (2017, p. 18) aponta que essa visão, atrelada ao preservantismo, tem raízes no "pensamento romântico europeu dos séculos XVII e XVIII, a adoção de uma perspectiva essencialista das identidades aliada a uma visão tradicionalista da tradição". Essas concepções foram transmitidas pelos folcloristas alagoanos aos mestres e à geração formada direta e indiretamente por essas lideranças. No entanto, me questiono se as críticas à espetacularização se remetem apenas à influência absorvida pelo convívio com folcloristas da ASFOPAL e do FOCUARTE. Pelo tempo que passei em diálogo com esses sujeitos, percebi algumas similaridades em seus discursos acerca dos cocos estilizados, no entanto, nem todos condenam as transformações aderidas pela juventude. Outro ponto a ser considerado é que a deslegitimação da performance dos grupos juvenis é feita também por parte da juventude que não foi formada pelas citadas instituições que reivindicam o tradicional. Os questionamentos do que é coco e do que não é são recorrentemente verbalizados de maneira acusatória por membros das torcidas organizadas e por componentes de grupos rivais.

Mestre Zé Maria se posiciona contra a espetacularização do coco alagoano, externalizando severas críticas, e tem proposto a separação formal dos diferentes cocos em ações de políticas públicas culturais, agora que está ocupando o cargo no Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC), em Maceió. Dentre seus objetivos no CPMC está a concretização do RPV em âmbito municipal e a metade dos recursos financeiros, que são destinados aos concursos e festivais de coco de roda alagoano, para o coco tradicional. Para ele, em seus *discursos de justificação* (CEFAI et. al, 2011), a paridade nos investimentos públicos dos eventos é o que poderia democratizar a pluralidade dos distintos cocos. Terminamos a

entrevista no final da manhã. Ele me incentivou a continuar pesquisando sobre o coco e sinalizou abertura para retorno caso eu precisasse.

A primeira entrevista em 2022 aconteceu na segunda semana do ano, em Arapiraca, com mestre-Pai Alex[19]. Estabeleci contato com ele por mensagens no Whatsapp no ano anterior. A ponte foi feita por um colega do meio cultural, Fernando de Oxalá, e pelo meu primo paterno de segundo grau, Pai Silvano de Oxumarê, ambos candomblecistas e envolvidos com manifestações culturais populares. Retornei à cidade em uma van no começo da manhã de terça-feira. O veículo quebrou no meio do caminho, em Marechal Deodoro, eu e os outros passageiros tivemos que ficar na beira da pista aguardando um novo transporte. Cheguei na "terra do fumo" bem depois do horário planejado, quase às 10:00 da manhã, preocupada com o tempo comprometido reservado à entrevista de acordo com a disponibilidade do mestre. Ele havia me informado que desempenhava serviços assistenciais, como distribuir refeições à sua comunidade por uma ONG.

Ao descer da van percebi que o centro da cidade estava cheio, com pessoas andando nas ruas e veículos circulando, parecia um caos para uma cidade interiorana que enfrentava altos índices de contaminação por Covid-19 e outras síndromes gripais. Pedi um carro pelo aplicativo do Uber, que chegou poucos minutos depois. Apesar do bairro ser parte da zona urbana da cidade, as ruas não tinham pavimentação, eram muito largas e longas, sem saneamento básico, com um cheiro forte de plantas e muito semelhantes às paisagens das estradas de barro da área rural, como a do Povoado Fernandes, que visitei quase um ano antes.

Quando o motorista finalizou a corrida, imediatamente vi Mestre-Pai Alex se aproximando da lateral do carro, pelo lado do motorista. Era impossível não perceber sua presença vestido com aquela camisa de botões estampada e colorida, com chapéu na cabeça, alto como ele era e com aquela voz estridente. Me deu as boas-vindas enquanto eu descia do carro e antes de entrarmos na casa ele falou com algumas crianças que estavam brincando na calçada, percebi feições parecidas com as suas e fiquei na dúvida se eram seus filhos ou netos.

A casa era enorme e confortável, com uma entrada ampla até a sala. Um carro cinza de porte grande estava estacionado na garagem que antecede a entrada da sala de estar. Mestre foi me explicando que a casa era assim por causa da quantidade de pessoas que lá moravam. Uma de suas filhas estava cozinhando e nos serviu uma xícara de café na mesa. Tomamos enquanto eu comentava sobre os perrengues na estrada de Maceió a Arapiraca. Em seguida, ele me informou que seria melhor realizar a entrevista em outro lugar porque a casa era bastante

[19] Mestre de cultura popular, líder comunitário e Pai de santo de Jurema.

movimentada e barulhenta, então me levou para conhecer as casas ao lado, pertencentes a alguns de seus filhos e em frente, quase no final da rua, seu barracão[20] de Jurema, local em quefunciona a ONG Casa de Caridade de Candomblé Ilê Axé Dará Xangô Oyá.

As logomarcas presentes no painel da fachada da Casa me chamaram atenção. Uma delas foi a do Pontos de Cultura, programa do Ministério da Cultura que reconheceu o mestre Cícero Lino como mestre griô. A ONG-Barracão, naquele momento, estava vazia. Mestre Alex me mostrou cada lugar da sede expressando ter muito orgulho do que construiu, tocando as paredes ao mesmo tempo em que falava sobre a última reforma, mostrando os alimentos vindos do Programa Mesa Brasil que servia refeições diariamente a quem necessitava e os instrumentos musicais que mantinham a cultura viva naquele espaço com ensaios regulares da banda de pífano, de afoxé e do grupo de coco de roda.

Foto 07: Mestre-Pai Alex na entrada da ONG.

Fonte: A autora. Arapiraca (AL), 12 de janeiro de 2022.

[20] Espaço de culto de religiões de matriz africana. Também é conhecido como terreiro.

Retornamos à entrada do barracão, puxamos duas cadeiras de frente para o portão principal, que ficou aberto, e nos sentamos no salão que ecoava o som das nossas vozes, principalmente a dele, vibrante e alta. Perguntei, então, se poderia gravar nossa conversa e ele permitiu. Coloquei o gravador em cima da bolsa, no chão ao lado da cadeira em que estava sentada para que não ficasse tão em evidência e iniciamos a conversa. Falei um pouco sobre o que estava estudando, as transformações no coco de roda e a mudança no lugar ocupado pelos mestres e mestras dessa manifestação popular em Alagoas. Expliquei o roteiro que estava fazendo com os mestres que entrevistei antes dele, e pedi para que ao falar sobre sua vida, não se limitasse às experiências com o coco de roda, que cada detalhe, para mim, era muito importante. Mestre Pai Alex arregalava os olhos ao falar sobre as memórias resgatadas de um passado distante, há mais de cinquenta anos atrás na sua infância em Igaci, à época, um pequeno povoado alagoano e como ele bem frisou, ao relatar a sua iniciação na religião de matriz africana ainda criança, sob forte repressão da Ditadura Militar.

Durante a conversa percebi algumas mudanças nas expressões de seu rosto, até então bem-humorado, ao pedir mais detalhes sobre sua partida da cidade em que nasceu, que o introduziu às brincadeiras populares e à religião Jurema, até se mudar para Arapiraca. Seriedade e desconforto tomaram suas feições ao falar sobre a reação da população da cidade, fervorosamente católica, ao descobrir que na época ele era praticante de candomblé, então decidi não tocar mais no assunto. Ele se referiu ao seu grupo de coco de roda - o Coco dos Gomes - como uma nova forma de praticar o coco, denominada por ele de coco *juremado*, unindo a tradição familiar com a religiosidade. Segundo Mestre-Pai Alex, essa expressividade "não foge à regra porque os mestres de Jurema, as entidades, os espíritos que trabalham na Jurema são todos nordestinos. E foi nordestino, já sabe, a cultura é uma variação". Mesclar a pluralidade do culto, do massivo e do popular é algo apontado por Canclini (1998) nas relações de transposição entre a tradição e a modernidade em construção nas sociedades latinoamericanas.

Sobre as transformações no coco de roda, Mestre-Pai Alex não vê problemas, contanto que haja continuidade e investimento por parte das instituições do Estado. Ele elevou o tom de voz aparentando um misto de orgulho e preocupação ao me dizer que era o último encomendador de almas do Agreste, uma prática religiosa de rezas cantadas que caiu em desuso nas últimas décadas, reafirmando a possibilidade de tradições populares se findarem.

Após a entrevista, mestre me convidou para conhecer a comunidade que denominou ser "Favela do Alex", por trás do barracão. Em poucos passos rápidos, virando a rua, chegamos lá. A favela era composta por pequenas casas de alvenaria e algumas de madeira. Mestre me

confidenciou que os moradores evangélicos se recusam a aceitar alimentos e participar das atividades proporcionadas pela ONG. Ele verbalizou que para os protestantes a religiosidade dele "não era coisa de Deus", mas que os católicos eram receptivos. Mestre-Pai Alex também comentou sobre o fim do tráfico de drogas na comunidade, com a morte do 'chefão' da área, e as crianças entretidas com as bandas de afoxé e de pífano, o índice de criminalidade praticamente foi anulado. Voltamos ao barracão para que eu chamasse um carro pelo aplicativo. Ele me convidou a retornar com mais tempo para conhecer a sua Fazenda e o Quilombo Carrasco.

Precisei dar uma pausa nas viagens às comunidades dos mestres para dar atenção a uma das lacunas, até então, identificadas na pesquisa: representantes das instituições da cultura em Maceió que tiveram importante papel no processo de expansão do coco de roda no estado. Os ex-gestores da FMAC, antigas lideranças da União dos Estudantes Secundaristas de Alagoas (UESA) e representantes da Liga dos Cocos de Roda de Alagoas (Licoal). Os meses de fevereiro e março de 2022 foram dedicados a alguns desses sujeitos. Eles deram um panorama sobre o processo de transição do coco de roda no início dos anos 2000 e as conquistas com o decorrer das décadas.

Retornei ao campo de pesquisa visitando os mestres apenas no segundo semestre de 2022. Meu coorientador comentou sobre o contato que teve com uma figura até então desconhecida por mim: mestre Geraldo. Ele o conheceu na beira da Lagoa Mundaú, na parte baixa de Maceió, no bairro Vergel do Lago. Entrei em contato com o mestre no final de julho, por mensagem de texto no WhatsApp. Combinamos de nos reunir no início da tarde, próximo a sua casa, no Vergel. O deixei à vontade para escolher o local da conversa.

Ele falou sobre dois lugares de valor simbólico para si que ficavam nesse entorno: a beira da lagoa e a praça do posto policial, próxima a atual Escola Estadual Dom Adelmo Machado, que, na sua época, era chamada de Artesanato. Cheguei cedo no bairro, antes das 13:30, e logo me dirigi à praça como ponto de referência mais movimentado para esperá-lo e decidirmos onde seria a entrevista. O céu estava nublado, poucos minutos depois da minha chegada chuviscou. Aguardei ali mesmo, sentada na calçada. Observei a praça nesse tempo sozinha. Naquele horário, a circulação de veículos era frequente. Poucas pessoas caminhavam dentro da praça. Alguns minutos se passaram até a chegada do mestre.

Avistei do outro lado da via a figura pequena, vestido com camisa em tecido cru, e carregando em uma única mão um surdo, instrumento musical utilizado nas rodas de coco. Acenei e ele veio até mim. Nos cumprimentamos e nos sentamos na calçada. Mestre Geraldo me disse que havia passado a maior parte da manhã em uma reunião com mestres de cultura

popular, organizada pela Associação de Folguedos Populares de Alagoas (Asfopal). Ele faz parte da instituição há muitos anos.

Novamente pedi que ele escolhesse o lugar em que faríamos a entrevista e ele comentou sobre a praça ser um lugar de memórias positivas em sua trajetória no campo da cultura popular. Perguntei a ele se poderia gravar nossa conversa e ele disse que só depois, naquele momento ainda não. Eu então concordei em fazermos a entrevista lá, mesmo me preocupando com o som dos veículos e sua voz baixa. Me surpreendi com a sua reação de contestação por eu não ter me contraposto ao lugar em que conversaríamos.

Ele disse sentir afinidade com pessoas que questionam o que é estabelecido, comentando que vivenciou o período ditatorial no país e integrou o movimento negro organizado no estado durante a repressão empresarial militar. Expliquei a ele que me interessava pela sua história de vida e respeitava as simbologias, especialmente aquelas interligadas às tradições, e que se aquela praça fosse a representação de algo importante, ficaríamos ali. Mestre Geraldo pareceu satisfeito, levantou-se afirmando que retornaria a sua casa para buscar duas cadeiras. Me entregou o surdo e a baqueta para que ele pudesse ir.

Imediatamente eu arrisquei tocar o som que ouvia ser tocado por aquele instrumento nas apresentações do Xique Xique. Mestre Geraldo se alarmou afirmando que aquele toque não era de Coco de roda e sim de Bumba-Meu-Boi. Pedi a ele que me mostrasse como era o toque do coco que ele conhecia. Mestre disse que mostrava quando fosse fazer demonstrações das músicas que aprendeu com mestre Biu na juventude e que hoje ensina em seu grupo de coco. Ele seguiu sem olhar para trás atravessando a rua, em direção a sua casa.

Retornou em poucos minutos, carregando um banco e uma cadeira de praia, apontando com a cabeça para o espaço lateral ao posto policial. Nos sentamos no espaço indicado e falei resumidamente sobre o que estava pesquisando. Ele observou atentamente, com uma expressão aparentemente de cautela. Do nada disse, com uma expressão séria, que trupé não era pulo como ultimamente estavam fazendo. O céu estava cada vez mais nublado, combinando com a seriedade do mestre naquele momento. Perguntei se haveria algum lugar para nos recolhermos caso chovesse. Ele garantiu que não ia chover, mas indicou os Food trucks como alternativa caso o fluxo da garoa aumentasse. Ele permitiu que eu começasse a gravar.

Mestre Geraldo pareceu voltar à infância ao relatar as lembranças de seu tempo de menino. Por vezes seu olhar desviava de mim e ia para nenhum lugar específico da praça, como se realmente conseguisse captar de maneira mais nítida as memórias vivenciadas naquela região. Como eu previa, a garoa se transformou em uma chuva forte e nos abrigamos no food truck mais próximo de onde estávamos. Continuamos a conversa, dois homens de pouco mais

de quarenta anos apareceram, referenciando mestre Geraldo como mestre, ele os cumprimentou, me apresentou como pesquisadora e pediu que um deles comprasse uma garrafa de coca cola, entregando duas notas de dois reais. Ambos saíram da praça, o que ficou de comprar o refrigerante voltou em poucos minutos segurando a garrafa e copos de plástico. Bebemos enquanto conversávamos.

Mestre Geraldo me perguntou se eu sabia a origem do coco de roda. Eu relatei a que aprendi com mestre Bozo e com os mestres que havia entrevistado ao longo do último ano. Ele ouviu atentamente e disse que a história não estava totalmente correta e me deu a versão que disse ter aprendido com mestre Biu, discordando de alguns pontos que eu coloquei. Continuou afirmando que havia uma classificação dos elementos centrais da tradição subdividida em três tipos de coco: o de roda, o de pagode e o de embolada. Mestre Geraldo falava com segurança sobre esses aspectos, com convicção de que o que aprendeu e ensina é a narrativa correta, repetindo que era a originalidade do coco. Ele cantou algumas cantigas, dizendo que nunca mudou seu repertório musical.

Um dos homens que apareceu anteriormente retornou ao ouvir o som do surdo e da voz do mestre. Era um antigo aprendiz de mestre Geraldo, chamado Silvano. Ele executou um trupé dançando próximo de onde estávamos sentados na praça. Aquele trupé era diferente dos que aprendi nos grupos juvenis de coco contemporâneo. Por fim, ele me convidou a dançar, incentivado pelo mestre Geraldo. Tentei acompanhar, mas não consegui. Aquela forma de dançar causou-me desconforto. Me senti à vontade para mostrar a eles como é atualmente o que os jovens do grupo de coco que participo denominam ser o atual trupé tradicional e ambos afirmaram que aquele sapateado estava errado. Não cogitaram ser uma versão diferente, assumiram o discurso de deslegitimação se recusando a aceitar uma nova forma de dançar.

Aqueles sapateados que mal tiravam os pés do chão, sem intercalação com outras movimentações e com o corpo curvado daquele jeito não me gerou empolgação. Imaginei a juventude tentando dançar daquela forma, o público que ocupava as plateias dos concursos, festivais e apresentações, e não consegui visualizar a aderência dos brincantes da minha geração. Ao ver que eu não conseguia êxito, mestre Geraldo pediu que eu sentasse em frente a ele e começou a movimentar os pés lentamente mostrando como era o trupé que ele defendia veementemente como o original, solicitando que eu o acompanhasse. Assim eu o fiz e consegui. Ele aparentou satisfação e sugeriu que eu ensinasse os outros o que aprendi com ele.

Ao final da nossa conversa, Mestre Geraldo afirmou que, de coco, eu não entendia nada. Apesar de outros mestres criticarem as transformações, nenhum deles foi tão intransigente como ele havia sido. Pedi que ele me avisasse quando marcasse o próximo ensaio do seu grupo,

para que eu participasse, se ele permitisse. A chuva havia dado uma trégua, concordamos em encerrar a entrevista, nos despedimos e cada um seguiu seu caminho.

Os próximos a me cederem entrevista foram Josenildo, Genilson e Íris. Os três são respectivamente filhos e nora do falecido mestre Verdelinho, tendo nele uma forte referência. Josenildo e Genilson são conhecidos por seus apelidos, respectivamente Nildo e Geninho. Estreitei o contato com eles no ano anterior, após participar de eventos e oficinas ministradas por eles. Me receberam em sua residência, no final de agosto de 2022. A conversa foi marcada por lembranças da infância e juventude dos três em épocas diferentes na região dos bairros Chã do Bebedouro e Jardim Petrópolis. A diferença de idade entre Nildo e Geninho é de quinze anos. Eles relataram que a relação dos dois se misturava entre parentalidade e fraternidade, durante a criação do mais novo. Íris é casada com Nildo há quase vinte anos. Eles se conheceram ainda na adolescência e ela se juntou às práticas culturais da família com o passar do tempo. Me surpreendi ao saber que além de Nildo e Geninho, reconhecidos no cenário do coco alagoano, há uma irmã mais velha, seu nome é Meire – até a época da entrevista, ela estava inativa no grupo por questões pessoais, mas retornou. Atualmente o grupo Verdelinhos é composto pelos três irmãos, Íris e Beatriz, filha de Geninho.

Os pontos que me chamaram mais atenção na entrevista remeteram à inserção da família em outra brincadeira popular comum do estado: o Guerreiro. Nildo comentou inclusive que haviam trupés no Guerreiro, que são chamados de trenado e alguns são semelhantes a sapateados específicos feitos no coco, apontando para a influência de aspectos misturados nas manifestações culturais em diferentes regiões de Alagoas. Fiquei ainda mais atenta à pluralidade dentro das categorias Tradicional e Contemporâneo.

Passei os meses seguintes tentando programar uma visita aos últimos sujeitos a serem entrevistados na pesquisa: os mestres do sertão alagoano, de Pão de Açúcar, Mestre Laércio de Bamba e mestre Bozo. Uma verba de auxílio estudantil para pesquisa de campo havia sido liberada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFAL, no final daquele ano, que me possibilitou o deslocamento do litoral ao sertão para realização das entrevistas. Apesar de, novamente, estarem ocupados com as festividades de final do ano na cidade, me receberam para uma entrevista.

Cheguei no dia anterior, em diálogo com mestre Laércio, que me apresentou pontos turísticos de Pão de Açúcar, falando sobre a história daquele lugar e das práticas culturais vivenciadas ali. Combinamos de nos reunir com seus irmãos, no Centro São Jorge - terreiro da família, no final da manhã do dia seguinte. O barracão de Umbanda fica situado nos fundos da casa de Gracinha de Bamba. Ao entrar na casa, vi quadros com fotos e a biografia dos pais da

família, já falecidos. Sabia que Terezinha de Bamba era uma forte referência por ter sido liderança religiosa e cultural. Porém não sabia que seu marido, João de Bamba, também havia sido líder em manifestações culturais no sertão. Na memória social, fora de Pão de Açúcar, a figura mais presente é Terezinha. Interpretei que isso talvez ocorresse pela presença feminina nas religiões de matriz africana ter uma forte hierarquia matriarcal.

Também me surpreendi ao saber que além de Laércio e Gracinha, existiam outros seis irmãos e que todos participavam ativamente das atividades culturais e religiosas da família, reproduzindo em sintonia as vozes de boiadeiro[21] emanadas por eles. Laércio descreveu algumas diferenças entre o coco praticado pelos sertanejos e o coco praticado pelos grupos juvenis do litoral, presumindo que seus irmãos provavelmente estranhariam a forma de dançar do que é denominado como coco estilizado "pelo fato deles só terem vivido no coco tradicional. Eles não sabem dizer que passo do coco tradicional eles dançam". As nomenclaturas dadas aos trupés foram categorizadas em pesquisas feitas por folcloristas no Agreste Alagoano (DUARTE, 2010; VILELA, 1981). Vale ressaltar que o coco se manifestou como brincadeira nas práticas comunitárias de sociabilidade, sem regras estruturais definidas. O interessante foi perceber como a tradição do coco se desenvolveu, mesclando elementos da religião de matriz africana, dos cantos de trabalho e da Chegança[22], naquela comunidade.

Foto 08: Parte dos irmãos Bambas e a pesquisadora, no espaço de religiosidade da família.

[21] Forma de cantar com entonações vibrantes e altas da voz, comuns em cantigas e pontos de Umbanda.
[22] É uma dança dramatizada, estruturada em autos. Evoca tradições ibéricas, com coreografias que remetem a elementos marítimos. Também é conhecida, em Alagoas, por fandango.

Fonte: A autora. Pão de Açúcar (AL), 27 de dezembro de 2022.

No final da tarde do mesmo dia, mestre Bozo me recebeu em sua residência. Ele estava diferente fisicamente. Havia cortado o cabelo e a barba que lhe deram o apelido que carrega no nome artístico, e relatou que estava desmotivado a permanecer no universo do coco, por frustrações de acontecimentos recentes no campo cultural. Expliquei as mudanças nos problemas de pesquisa e conversamos sobre os conflitos no universo do coco de roda alagoano, que nos inquietam. Mestre Bozo trouxe provocações sobre o distanciamento cultural dos alagoanos em brincadeiras populares do estado, apontando para a estrutura nociva que acarreta a falta de pertencimento nessas manifestações em Alagoas. De acordo com ele: “Aqui é Casa Grande e Senzala. Eu, aqui, e o povo dançando, lá. É lindo, pra eu ver. Eu participar, não”.

Mestre Bozo tem um perfil peculiarmente diferente dos outros sujeitos que participaram das entrevistas, assumindo uma postura intelectual. Ele interrompeu a escolarização no nível básico regular, recentemente concluindo o Ensino Médio em um supletivo. Mestre Bozo se

debruçou na pesquisa sobre o coco em Alagoas, nas últimas duas décadas, utilizando clássicos da intelectualidade regional e nacional, como Aloísio Vilela, Abelardo Duarte, Guimarães Rosa, Renato Ortiz e Edson Bezerra, em sua argumentação teórica sobre o que compreende como avanços e problemáticas nas formas de praticar o coco atualmente, suas críticas mais frequentes chamam atenção para a espetacularização feita pela juventude.

1.2 Pisando nos tablados como pesquisadora

As medidas restritivas de prevenção ao Covid-19 foram afrouxadas entre o primeiro e o segundo semestre de 2021, com a liberação de eventos em Maceió. Tive a oportunidade de participar de dois grandes eventos nesse período – o Pé no Barro e o Festival Cocos Alagoanos – nosso patrimônio. Integrei o elenco na construção do espetáculo Pé no Barro a convite do mestre Jurandir Bozo. O projeto foi fruto de seu trabalho como artista popular, propondo reunir atores sociais que constituem a diversidade do coco de roda no Nordeste. Os ensaios ocorreram nas tardes e noites dos finais de semana do mês de agosto no palco do Teatro Deodoro, no centro da cidade. O retorno aos tablados, como dançarina-pesquisadora, me proporcionou conhecer, dialogar e aguçar ainda mais as percepções sociológicas.

A composição do elenco do Pé no Barro foi bastante plural, incluiu Mestres e brincantes da capital e de cidades interioranas de Alagoas, representantes da Rede Sociocriativa de Coco de Roda, dançarinos de dois grandes grupos juvenis de Maceió – o Xique Xique e o Los Coquitos, considerados rivais nos concursos juninos por ocuparem respectivamente o título de campeão e vice-campeão estadual nos últimos dois anos antecedentes a pandemia, produtores culturais e agentes culturais do coco em Pernambuco e na Paraíba, estes últimos com expressiva atuação na capoeira.

A organização do espetáculo estruturada nos ensaios me mostrava o foco na cantoria de composições repassadas pela tradição oral, entoada por mestres e cantadores com um coral constituído apenas por mulheres. Os sapateados tradicionais do coco foram desenvolvidos coletivamente em roda, individualmente em fileira e em momentos específicos por duplas. A forma de dançar se distinguiu das coreografias características do coco estilizado.

Além da observação da maneira que os aspectos técnicos do coco de roda foram determinados para o espetáculo, interagi com parte do elenco nos momentos que antecediam os ensaios coletivos. Mestre Bozo reuniu o grupo a fim de explicar categoricamente o que planejou para a abertura. O primeiro ato teria início com sua narração sobre a origem do coco alagoano, entretendo o público sozinho. Ele nos alertou a reação que previa vindo dos espectadores:

“quando as cortinas se abrirem e vocês [dançarinos] entrarem no palco a plateia vai se chocar! Porque o que esperam do coco tradicional é ver um bando de tiozinho dançando”. (Jurandir Bozo, agosto de 2021)

Imediatamente lembrei de uma das conversas informais que tive com mestra Zeza por ligação telefônica meses atrás. Ela argumentou que, na sua percepção, o coco “de raiz” era desinteressante para a juventude por ser considerado antiquado. A presença majoritária de brincantes de uma fase geracional específica é um aspecto que reafirma as categorias construídas para diferenciar o *tradicional* do *estilizado*. Os sujeitos dos grupos tradicionais, que fizeram parte da pesquisa, tem entre cerca de 40 a 70 anos de idade, e os jovens que brincam o coco nos grupos juvenis, tem por volta de 15 a 35 anos. Nos discursos dos mestres da tradição é recorrentemente enfatizado o esforço de manter laços com as gerações mais novas para passar o que denominam ser os fundamentos do coco, eles se referem aos ensinamentos ancestrais transmitidos pelos ascendentes, pela sociabilidade comunitária e pela dinâmica de como as manifestações culturais foram experienciadas por eles no tempo que resgatam.

Mestre Bozo também entregou saias estampadas do tecido chita para todas as mulheres que iriam dançar e cantar no coral do espetáculo. As saias pertenciam à mestra Vânia, responsável pela produção do cenário do palco, e tinham sido emprestadas especialmente para a composição do evento. Ele comentou que antigamente o vestuário feminino utilizado por aquelas que dançavam o coco era esse, enfatizando que até mesmo atualmente esse tipo de saia é uma vestimenta comum no cotidiano.

Foto 09: Mestre Bozo e componentes do Pé no Barro no palco do Teatro Deodoro, em 22 agosto de 2021.

Fonte: Karla Lima.

A cultura popular está imbricada no que é produzido e ressignificado por quem a produz e para quem ela é feita materialmente. Segundo Canclini (1983, p.1) "[...] toda produção cultural surge [...] a partir das condições materiais de vida e nelas está arraigada [...] nas classes populares, onde as canções, as crenças e as festas estão ligadas de modo mais estreito e cotidiano ao trabalho material ao qual se entregam quase todo tempo". Esses elementos, da origem da dança popular e do modo de vida rural, apareceram fortemente no resgate que mestre Bozo reivindicou como parte da tradição do coco de roda alagoano, no espetáculo Pé no Barro. Evidencia-se algo defendido por Canclini (1983) acerca das culturas populares, que, para o autor são a representação, reprodução e reelaboração simbólica do que é produzido pelo povo no trabalho e na vida coletiva.

Outro momento de interação entre os componentes durante as pausas dos ensaios trouxe à tona discussões sobre a organização dos concursos juninos de coco de roda. Um deles, Jonathan Silva - atualmente percussionista do coco Xique Xique, questionou a falta de critérios na escolha dos jurados definidos pela Licoal e pela Secult. Ele expressou escandalizado o

ocorrido anos atrás: "teve um ano que colocaram uma arquiteta para avaliar os grupos e ela tirou pontos do Reviver[23] justificando que eles perderam muito tempo de dança fazendo homenagem a uma senhora do Bebedouro. A homenageada, no caso, era a mestra Hilda[24]! "e a jurada tirou pontos!'' (Jonathan Silva, agosto de 2021). A produção de mecanismos para manter presentes atores sociais que já fazem parte da memória coletiva foi percebida como um dos aspectos de legitimação nas disputas simbólicas dentro do universo do coco. No decorrer do espetáculo durante as apresentações de mestra Zeza, mestre Bozo e dos Verdelinhos[25] foram invocadas figuras lembradas como guardiões do saber importantes em suas formações no meio cultural.

Esses elementos percebidos em campo se esbarram nos princípios levantados por Halbwachs (1990) e Pollak (1989) acerca da construção de lembranças, da dinâmica da memória individual e coletiva e dos elementos que conduzem ao esquecimento, e norteiam a discussão que levantamos sobre a noção de *memória* enquanto *trabalho*, o que significa afirmar que a memória não existe em estado puro, bruto, na consciência, mas é construída e reconstruída a partir do contato com o tempo presente (HALBWACHS, 1990). E que todo processo de rememoração é acompanhado da produção de esquecimentos, ou seja, da seleção dos elementos que devem ou não ser preservados na memória coletiva, realizada por meio das relações de poder (POLLAK, 1989).

As políticas culturais governamentais, na configuração atual do coco de roda contemporâneo, são parte importante na construção de memórias das novas gerações. Em Maceió, a Família Davino, representados por Davi Pai, Davi Filho e Rose, se destacam expressivamente por apadrinharem e financiarem a maior parte dos grupos juvenis ativos na cidade. Dentre as ações de um dos membros da referida família está a Emenda Parlamentar que institui o Coco de Roda como Patrimônio Cultural Imaterial de Alagoas, a proposta de Lei foi de autoria do deputado estadual Davi Davino Filho.

Em dezembro de 2021 o Festival Cocos Alagoanos – nosso patrimônio, realizado a partir dessa emenda parlamentar, reuniu dezessete grupos juvenis no ginásio poliesportivo Sesi Cambona. O evento foi aberto ao público gratuitamente e transmitido pelo canal do Cultural.al

[23] Grupo juvenil de coco de roda atuante no bairro Bebedouro.

[24] Foi uma mestra de Coco de roda e de Baianas de destaque em Maceió. Segundo Novaes (2011), a mestra Hilda ficou conhecida como a rainha negra do folclore alagoano pelas crônicas do professor e pesquisador Elinaldo Barros, por sempre andar muito arrumada e disposta. Liderava o Pagode Comigo Ninguém Pode e amadrinhou grupos de manifestação cultural no bairro Bebedouro. Faleceu em 2010 aos 86 anos de idade.

[25] Grupo de coco de roda composto por Josenildo, Genilson e Iris, respectivamente filhos e nora de Mestre Verdelinho.

no Youtube. Esse festival movimentou a dinâmica dos grupos que estavam, há quase dois anos, sem atividades regulares pelas restrições da pandemia. Apesar de não ter sido estruturado no formato competitivo, o evento trouxe ares dos concursos juninos em outro período do ano, os folguedos natalinos, em que as apresentações eram frequentes.

Por ter participado de outros festivais como dançarina, estava ciente dos atritos entre os grupos juvenis e suas torcidas. As ações comumente resultam em agressões verbais direcionadas a brincantes de determinados grupos e seus familiares, atos obscenos como cuspir, jogar utensílios e gesticulações ofensivas com as mãos durante o momento da apresentação. Por estar fisicamente impossibilitada de acompanhar o chat online da transmissão ao vivo do festival, pedi a um colega de turma do mestrado para que registrasse os conflitos que se desenrolaram na plataforma virtual. Os comentários dos membros das torcidas eram provocativos, destilando ofensas de cunho moral direcionadas aos coordenadores dos grupos.

No entanto, presencialmente, a configuração dos ânimos dos participantes no festival foi completamente distinta da que comumente se desenrolava nos concursos juninos e no ambiente virtual do festival. Retirado o formato de competição, dançarinos e torcedores circulavam entre si sem nenhum indício de hostilidade. Outra questão interessante foi a rotatividade de dançarinos se apresentando em grupos no qual não são componentes. Alguns deles relataram que receberam um cachê para essa finalidade. Grupos numericamente menores permaneceram enfrentando dificuldades para manter um quantitativo mínimo de pares. Para conseguir participar do evento e receber o que foi estipulado aos grupos pela Emenda parlamentar, contrataram dançarinos de outros grupos juvenis.

Além do retorno dos grupos aos tablados, o que chamou atenção foi o ritual de saudação, com faixas e fotos, que todos os grupos fizeram aos Davino antes de cada apresentação. A família não estava sentada nos bancos da arquibancada como os demais espectadores. Ocuparam uma mesa à parte, isolada do público no ginásio. Esse ato foi repetido nos concursos juninos em anos anteriores à pandemia. Exploramos essa configuração no segundo capítulo deste trabalho. As intersecções entre poder, política cultural, propaganda partidária e construção da memória das novas gerações desenham o cenário contemporâneo do coco de roda alagoano.

1.3 Conflitos em torno da legitimação do coco de roda alagoano como tradição: políticas de reconhecimento e discursos públicos

A tradição do coco de roda está imersa em disputas por legitimações entre diferentes atores e atrizes no estado de Alagoas. Como brincante e pesquisadora, identifico conflitos que envolvem a pluralidade estética na forma como essa dança popular foi expandida na zona rural e urbana nas últimas três décadas. Percebe-se que nesses conflitos, o foco na defesa da permanência ou da modernização de determinados elementos que compõem a dança, a musicalidade e a cantoria, geram embates acerca da autenticidade de como o coco de roda têm sido experienciado na contemporaneidade.

Demos foco aos embates externalizados por dois grupos distintos que se categorizam em autoafirmação, ao mesmo tempo em que são categorizados de maneira acusatória, por gerações diferentes. O primeiro é um grupo mais velho, que se reivindica como praticante de coco tradicional e o outro, composto majoritariamente por uma juventude, se reivindica como praticante de coco estilizado. Partimos da análise dessas gerações como fenômeno social (Mannheim, 1982), emaranhada em fatores sociais e culturais que não se reduzem a ideia vinculada à faixa etária a qual pertencem. Isso possibilita a compreensão dos conflitos atuais, entre esses grupos, como reflexo das mudanças sociais ocorridas nas últimas décadas, no contexto em que estão inseridos.

Para além dos fatores cronológicos, que caracteriza de forma distinta os sujeitos dessas duas categorias, é importante frisar que ambas não são harmônicas. Dentro dos dois grupos, parte dos jovens reivindicam a tradicionalidade e alguns mestres não vem problema nos tipos de mudanças que vêm ocorrendo na forma de dançar dos grupos juvenis. Essas discordâncias geram outros tipos de conflitos, que desenrolamos mais à frente. Mannheim (1982) aponta em sua teoria os elementos que caracterizam as gerações em nossa sociedade:

> a) novos participantes do processo cultural estão surgindo, enquanto b) antigos participantes daquele processo estão continuamente desaparecendo; c) os membros de qualquer uma das gerações apenas podem participar de uma seção temporalmente limitada do processo histórico, e d) é necessário, portanto, transmitir continuamente a herança cultural acumulada; e) a transição de uma para outra geração é um processo contínuo. (MANNHEIM, 1982, p. 72)

Durante a pesquisa de campo, observei atentamente os discursos de defesa e de deslegitimação verbalizados pelos sujeitos desses grupos acerca do que compreendem e

defendem como tradição do coco de roda alagoano. O conflito assume inúmeras facetas, dentre elas, o estranhamento. Ao falar sobre as transformações na dança, Wesley Nedson, neto do falecido mestre Nelson Rosa, relatou que enxerga muitos grupos juvenis de Maceió como "uma quadrilha estilizada" e apresenta o contraponto de como esses grupos podem sentir o mesmo estranhamento ao se depararem com grupos que mantém esteticamente aspectos reivindicados como tradicionais.

Segundo Wesley (2021), "aquela pessoa que não viveu o que a gente viveu, esse pessoal mais jovem, que vê o nosso hoje, vai dizer isso é que é o coco? Porque na verdade, o verdadeiro coco, tem pessoas que não conhecem, e vai achar que não é coco. Acha que o coco é aquele que ele tá dançando ali". Percebe-se em sua fala a defesa de uma suposta autenticidade na dança por correlacionar o entrelaçamento de parâmetros rítmicos, musicais e estéticos adquiridos em experiências da vida comunitária, familiar, laboral e religiosa, no Povoado Fernandes – zona rural de Arapiraca (AL), como legitimadora da prática do que entende e defende ser coco alagoano.

Refletindo sobre esses elementos ao ouvir sua argumentação, ao mesmo tempo em que adentrava em um campo de tensão intraconsciencial como brincante de um grupo caracterizado como coco estilizado, a perspectiva defendida por Wesley me gerou incômodos no momento em que foi verbalizada. Esse sentimento me acompanhou no decorrer dos dois anos de pesquisa. Apesar de termos a mesma idade e termos sido introduzidos pela figura dos avós paternos no ambiente da cultura popular no seio da infância, fomos forjados em contextos diferentes, agreste e litoral alagoano, e ocupando espaços dentro da cultura popular que se digladiam – a exemplo dos atritos entre representantes do Focuarte, da Asfopal e dos grupos juvenis de coco –, aprendemos coco de formas diferentes, desenvolvendo apropriação de sentidos em uma lente divergente sobre o modo como o coco é vivenciado.

Se faz necessário compreender como foi produzida a história e a cultura em termos de localidade temporal, ao lançar ótica aos conflitos que foram gerados. Mannheim (1982) trata sobre comportamentos diferentes dentro da mesma geração, ao adentrar no que nomeia por situação social. O ponto que unifica os grupos dessas gerações é o entendimento, bem como o desejo, de transmitir a herança cultural, ou seja, o elemento da renovação para garantir a continuidade.

Wesley descreveu que, com o passar dos anos, ocorreu a entrada de novos componentes nos grupos comandados pelo mestre Nelson Rosa, a criação do grupo infantil Brilho de Vida, e a participação do grupo Coco de roda do Nelson Rosa em eventos dentro e fora de Arapiraca. Em algumas apresentações o coco foi alvo de posturas hostis protagonizadas por parte da

juventude da cidade. Ele relembrou uma ocasião em que os componentes foram constrangidos de forma vexatória ao abrirem um circuito de show de rock, organizado pela prefeitura da cidade. “[...] aquelas pessoas que vaiavam porque tavam ali, como se nada tivesse acontecendo, esperando a banda tocar. Aí ficavam vaiando ‘Iiii vão simbora! Saiam daí! Tão fazendo o quê aí, bando de sei lá o quê!’ Isso aconteceu muitas vezes’’ (Wesley Nedson, maio de 2021)

As vaias da plateia podem ser vistas pelos brincantes como um fenômeno comum na contemporaneidade, ao expandir o formato de grupos artísticos para apresentações voltadas ao entretenimento da comunidade. Em conversa, Nildo Verdelinho relatou que esse comportamento era recorrente nos desafios de trupés feitos por dançadores de coco em rodas nas festividades no século passado. Me recordei das primeiras apresentações como integrante do Coco Catolé, na Praça Padre Cícero, conhecida popularmente como Praça da Formiga, no Benedito Bentes no primeiro semestre de 2018. Quando os dançarinos erravam parte da coreografia, recebíamos vaias e xingamentos. Essa conduta coletiva se repetiu com frequência, principalmente e com mais intensidade, nas arquibancadas dos concursos juninos protagonizados pela juventude dos grupos de coco contemporâneo.

Ademais, com o decorrer das transformações, surgiram nos discursos de quem integra o coco de roda alagoano categorias acusatórias àqueles que resistem às transformações sofridas, bem como aos que aprovam tais mudanças e as defendem como válidas para a aderência e consequentemente, de sua sobrevivência. As críticas mais expressivas giram em torno da atual forma de dançar pela juventude brincante dos grupos juvenis. A dança, nesse contexto, é executada por pares em coreografias complexas, exuberantes, sensualizadas e ritmadas voltadas para a construção de um espetáculo, tendo forte influência estética da quadrilha, do maxixe e do xaxado.

Esses grupos se organizam com certa independência pela Liga de Cocos de Roda de Alagoas. A instituição foi criada em 2007, por coordenadores dos grupos juvenis, após o crescimento dos grupos na capital se deslocar das escolas públicas e do Centro de Estudo e Pesquisas Aplicadas (CEPA) e adentrar os bairros de Maceió. As lideranças dos grupos se articularam com a finalidade de tomar a frente na organização de concursos e festivais. Até então, esses eventos eram organizados pela União Estudantil Secundarista de Alagoas (UESA), instituição do movimento estudantil que criou os concursos de coco de roda em Maceió, desempenhando papel importante em sua popularização. De acordo com Cavalcanti (2018), a diretoria da UESA instituiu os concursos de coco de roda em edições entre 2001 e 2008. Para a autora ‘'os concursos, assim, apresentaram-se como estratégia interessante para que a

juventude se aproximasse do coco de roda, visando aumentar o número de adeptos a essa dança''. (CAVALVANTI, 2018, p. 78)

Ao falar sobre as gerações em seu processo histórico, Mannheim (1982) destaca, a priori, que a sociedade recebe novos participantes do processo cultural de forma contínua. Uma figura de destaque na transição do atual coco, reivindicado como contemporâneo, foi Ivanaldo Júnior, mais conhecido no meio cultural como "JR". Ele relatou que a criação de grupos de coco de roda no CEPA começou pela fundação do grupo Pau de Arara no final dos anos 1990 na Escola Estadual Princesa Isabel. Uma professora de dança, a qual ele não recorda o nome, fez uma oficina de coco de roda na escola. O interesse em criar o grupo surgiu a partir dessa atividade. Estudantes de outras escolas se interessaram em compor o grupo formado, no entanto a gestão vetou a liberação do espaço para quem não fosse da instituição escolar, mesmo aos que eram de escolas do complexo. Na época, JR se articulou como liderança na Federação dos Grêmios Estudantis de Alagoas (FEGREAL), assim possibilitando a entrada de estudantes de outras escolas no grupo de coco.

Em 2001, após desintegrar a FEGREAL e adentrar no departamento de ações culturais da UESA, JR propôs criar um polo de manifestações culturais com grupos de Guerreiro, Coco de roda, Banda Fanfarra e Chegança. O Pau de Arara passou a ser utilizado como Centro Cultural Pau de Arara (CenCuPA) a fim de implementar todos esses folguedos e danças populares. Segundo JR, as escolas tinham dificuldade para manter um grupo de coco de roda ativo, pela rotatividade dos alunos. A renovação dos sujeitos dentro dos grupos é um processo apontado como natural na teoria das gerações (Mannheim, 1982). Almejando fomentar política cultural, ele decidiu criar um concurso. No entanto, não havia grupos o suficiente para disputar. Os membros do Pau de Arara, que estudavam em diferentes escolas do CEPA, se responsabilizaram por criar grupos em suas respectivas escolas com o objetivo de viabilizar o evento.

Com a adesão dos grupos criados no CEPA, o êxito da ação de fomento à cultura pelo movimento estudantil possibilitou que o concurso de coco se repetisse nos anos seguintes. O segundo ano foi idealizado visando abarcar o público externo das escolas públicas. Integrantes da UESA convidaram grupos de coco dos bairros de Maceió e cidades metropolitanas. Esses grupos juvenis cresceram concentrados em bairros populares-e-periféricos, tendo relação estreita com instituições religiosas ou dos centros culturais das comunidades, e sem a figura de um mestre como liderança, tal posição se desdobrou em cargos de diretoria.

É importante considerar que o título de mestre de coco de roda em Alagoas é algo recente, tornando-se comum apenas das últimas três décadas ao momento atual. Em outras

manifestações culturais, como o Guerreiro, a figura do mestre compõe o corpo da brincadeira popular. Circular por mais de uma manifestação cultural é algo comum nas brincadeiras populares e constituiu as trajetórias dos mestres do coco alagoano. Alguns deles já eram reconhecidos como mestres de outras manifestações antes de serem chamados de mestres do coco. O reconhecimento comunitário legitimou o reconhecimento do Estado pela criação da Lei de Registro no Patrimônio Vivo do Estado de Alagoas (RPV-AL), em 2004.

O mestre, segundo os sujeitos da pesquisa, de forma sucinta, é aquele que detém saberes populares e os repassa. Novaes (2011, p. 38) conceitua que o "MESTRE, no folclore, simboliza a figura maior na brincadeira. O que sabe repassar o saber popular. O que 'mestra' o grupo". As contribuições bibliográficas sobre manifestações culturais alagoanas (Duarte, 2010; Vilela, 1980) referem-se a cantadores de coco aqueles que hoje exercem funções sendo identificados como mestres da tradição.

Em conversa informal sobre a abordagem anunciada para esta pesquisa, Nildo Verdelinho relatou que cresceu tendo contato muito próximo com cantadores de coco, e que antigamente eles não tinham paciência, nem desejo de ensinar seus conhecimentos a ninguém. Aprendia-se observando a cantoria, as rimas improvisadas e as pisadas. As cantigas improvisadas eram características fortemente presentes nas rodas de coco nas celebrações comunitárias, pois ocorriam como competição entre os cantadores. O coco de roda também era conhecido nas comunidades rurais alagoanas como Pagode e Samba. Essa diversidade de nomenclaturas para denominar a prática do coco foi alertada por alguns dos sujeitos da pesquisa.

Na narrativa defendida pela maior parte dos mestres entrevistados, o que marca o nascimento da tradição do coco de roda alagoano são os cantos de trabalho emanados por negros e indígenas do Quilombo dos Palmares durante a exaustiva atividade coletiva e laboral de quebra dos cocos para retirada da polpa da fruta. Apesar de considerarem que nesse período histórico Alagoas não havia sido demarcada e o território era pertencente à capitania de Pernambuco, a essência alagoana é exaltada como símbolo de autenticidade, parte fundante da identidade do coco "de raiz".

O ser alagoano(a), nos discursos desses sujeitos, é caracterizado por elementos como a valentia ao enfrentamento da violência colonial e coronelista. O coco de roda é reivindicado como um dos patrimônios culturais, produto da resistência quilombola Palmarina na história de Alagoas. No entanto, essa narrativa é contraposta por Ayala (1999). A autora questiona o rigor de metodologia científica adotada para a coleta das fontes utilizadas por folcloristas alagoanos,

que escancaram as lacunas que não dão sustentação à versão defendida acerca da origem do coco alagoano.

A defesa da etnicidade do pertencer ao estado é algo que permeia a simbologia da tradição pelos dois grupos geracionais. Hall (2006) argumenta acerca da produção de sentidos que constroem identidades nacionais, conectando o presente ao passado. O autor elenca cinco elementos correspondentes à narrativa da cultura nacional. O primeiro diz respeito a propagação das narrativas em veículos literários, midiáticos e orais na cultura popular; o segundo enfatiza a origem, a continuidade, a tradição e a intemporalidade; o terceiro estabelece um conjunto de práticas simbólicas de tradições inventadas; o quarto elemento é o que o autor denomina como mito fundacional que demarca o nascimento da tradição e o quinto corresponde a ideia de um povo.

Percebe-se algo semelhante a essa caracterização com os atores que reivindicam o coco tradicional, no que se refere à forma como é contada a narrativa da tradição do coco de roda alagoano. Com exceção de mestre Geraldo, todos os outros sujeitos apresentaram versão similar acerca da origem do coco em Alagoas. Na narrativa de mestre Geraldo (julho de 2022): "Serra da barriga não tem nada a ver com esse coco de roda. Ele foi nascido na beira do rio, por ocasião da lavagem de roupas". Ele referenciou mestre Biu como a pessoa que o ensinou sobre saberes populares que hoje ensina.

De acordo com mestre Geraldo, mestre Biu era natural de Viçosa e participava do grupo do professor Pedro Teixeira. Ele teve quatro filhos, mas nenhum se interessou em continuar com as brincadeiras populares. Ao conhecer Geraldo, e este ter demonstrado interesse – mesmo sem um vínculo de parentesco, foi escolhido como seu sucessor. Mestre Geraldo afirmou que mestre Biu o ensinou apenas duas variações de trupés, que não aderiu a mudanças com o passar dos anos, que mantém o que aprendeu e ensina dessa forma. Nas palavras dele "os Cocos de roda que tem fora, principalmente esses cocos de Liga, de concurso, eles não fazem isso. Mas, em compensação, eles criaram muita coisa que acabou com a originalidade, a essência do coco de roda. E eu sou um cara considerado um maluco porque eu faço questão de preservar" (Mestre Geraldo, julho de 2022). Apesar de ter enfatizado que sua formação foi majoritariamente apreendida pela oralidade repassada por mestres, aspectos teóricos e conceituais utilizados por mestre Geraldo podem ser vistos em clássicos de folcloristas da Escola de Viçosa.

Em *O coco das Alagoas,* obra citada recorrentemente pelos mestres da tradição e intelectuais do tema, Vilela (1980) introduz sua investigação levantando as diversas narrativas sobre a origem dessa dança popular. Nesse estudo, o autor descreve a trajetória dos cantadores que mais se destacaram na brincadeira do coco de roda, com incidência na cidade de Viçosa.

Ele parte da narrativa sobre a origem palmarina do coco a partir dos relatos que ouviu de cantadores. Segundo o autor, "a sua música e a sua poesia têm aspectos admiráveis e a sua coreografia típica destaca-se pela originalidade. Além disso, pelo modo original como é representada entre nós, é uma dança genuinamente alagoana" (VILELA, 1980, p. 17).

Nas trajetórias individuais dos mestres, o coco surge interligado aos cantos de trabalho improvisados em plantações nas zonas rurais, situadas em fazendas e engenhos. Esses cantos, emanados pelos trabalhadores durante a execução do trabalho na roça, foram levados para os mutirões de construção das casas de taipa, moradia comum entre as classes populares até o final do século XX. Silva (2020, p. 35) relata que "a ação de quebrar o fruto coco, e de pisar o barro para a tapagem das paredes, e nivelamento do piso da casa de pau-a-pique, deram ritmo ao movimento lúdico dos trabalhadores". Os trupés são a reprodução das pisadas executadas pelos trabalhadores nos mutirões de construção da moradia. É nessa relação com a terra, trabalho, alimentação, moradia e divertimento, que essa manifestação cultural surgiunas comunidades visitadas nesta pesquisa.

O forte fluxo migratório da zona rural para a urbana integrou nas cidades as tradições populares herdadas de comunidades rurais. Grupos culturais foram formados ao longo do tempo pelos próprios moradores, fortalecendo e reconstruindo a identidade do núcleo comunitário até então preservadas pelas novas gerações. Em *A invenção das tradições,* Hobsbawm e Ranger (1997) afirmam que as tradições são inventadas tendo como escopo o controle, a estabilidade e continuidade em recorrência ao passado, mencionando como sociedades tradicionais ensinaram quando as mudanças deveriam ser feitas para capacidade de adaptação às transformações vigentes.

Compreende-se que as transformações de manifestações culturais e suas reinvenções na relação com o mercado, o Estado e as comunidades são inevitáveis devido ao contexto de avanço da globalização condicionado pelo capitalismo, e consequentemente pelas transformações na dinâmica rural/urbana e pela mediação do Estado na legitimação e fomento à cultura popular. Para Hall (2006, p. 74) "a medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural''. Tais interinfluências causam conflitos tanto entre os brincantes dessa dança popular, como na posição ocupada pelos mestres e mestras da tradição.

Os conflitos investigados giram em torno do que se conserva e do que se modifica nos embates travados pela legitimidade na tradição no coco alagoano. A nova geração, que dança o coco contemporâneo ou *estilizado,* defende a evolução, a modernização e a inovação como

categorias indissociáveis para essa dança popular continuar existindo, conduzida pela juventude. As gerações mais velhas valorizam os símbolos e tentam preservar o que compreendem como coco "de raiz" ou *tradicional*, reafirmam a validade dessas categorias, porém, para parte deles, esses ciclos estão gerando rupturas que compreendem ser fundante para a essência do que entendem como tradição.

Dentre as críticas às mudanças atuais, verbalizadas pelas gerações mais velhas, está a secundarização de elementos étnicos raciais na tradição do coco pela juventude. Mestre Bozo remete a espetacularização do coco contemporâneo ao processo de aculturação de aspectos musicais do coco de Pernambuco, incorporada à estética do coco alagoano, porém sem amarrações centrais permanentes de aprofundamento identitário que valorizem a negritude. Mestre Bozo pontua os marcos históricos ocorridos no estado, como a destruição do Quilombo dos Palmares e o Quebra de Xangô, como processos estruturais e culturais de violação da identidade negra em curto espaço de tempo.

> Se você pegar o Quilombo dos Palmares foi dizimada, acabou! Os negros saíram daqui e foram mandados para Cuba, foram vendidos. Não foram mandados ali pra Pernambuco não, foi assim não, o babado foi pesado e Alagoas sofre outro trauma, que foi o Quebra em 1912. São fatos históricos muito próximo, muito forte. Você olhe que o ressurgimento do movimento de terreiros aqui, no sentido de força ele vem se dar no ano 2000, quando começa todo mundo se reunir de novo. (Mestre Bozo, dezembro de 2022)

Também se percebe que um dos conflitos diz respeito ao desaparecimento de antigos participantes desse processo histórico de transição do cenário do coco alagoano, representantes dessa identidade. Mannheim (1982) aponta esse processo como sendo parte do ciclo das gerações. Tais embates colidem com o que é apontado por Hall (2006) como declínio da identidade dos sujeitos. O autor subdividiu três concepções de identidade cultural em seus estudos. Nos concentramos na que constitui o indivíduo pós-moderno, de acordo com o autor, com uma identidade fragmentada ou pluralizada pela descentralização do sujeito e pelas consequências da globalização, dentre eles, o hibridismo de práticas culturais na modernidade tardia resultante do processo de migração. De acordo com Hall (2006, p. 13) "a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia". O cerne das sociedades modernas são as mudanças e as contradições que interpelam os sistemas de representação na identidade dos sujeitos, como as questões de gênero, sexualidade, geração, raça e nacionalidade no contexto histórico vivido.

1.4 A nova "reinvenção dos trupés'' no coco de roda pela juventude: do coco de escola para o coco de competições

A popularização do coco de roda alagoano no público juvenil se desenrolou nos anos 1990, se intensificando no início dos anos 2000, segundo as lideranças dos grupos de coco em Maceió. Naquela época, gêneros musicais e danças sensualizadas cresciam no Brasil em meio ao período de redemocratização do país. Rodrigues e Souza (2017) chamam atenção para a expansão da swingueira, do funk, do tecnobrega e do reggae nas periferias brasileiras por meio de veículos midiáticos como o rádio e a televisão. Ao mesmo tempo, as manifestações de cultura popular adentravam fortemente nas escolas da rede pública e privada em Alagoas.

Foi por meio dos projetos que integravam cultura e educação nas instituições de ensino, fruto das ideias propagadas por intelectuais alagoanos do Movimento Folclórico Brasileiro, Théo Brandão (1907-1981) e Pedro Teixeira (1915-2010), da chamada "Escola de Viçosa"[xv] na segunda metade do século XX, desdobrado pela atuação de José Maria Tenório Rocha e Ranilson França, que a geração que lidera os grupos de coco de roda contemporâneo foi integrada nos folguedos e danças populares. Mannheim (1982) utiliza a categoria de gerações "intermediárias" para caracterizar esse processo de transição intermediária entre gerações mais velhas e mais jovens.

O período junino era comumente referenciado na organização de celebrações que encerravam o primeiro semestre letivo nas escolas. A participação em ensaios de Quadrilha junina, Coco de roda e Banda Fanfarra constituíam parte dos pré-requisitos avaliativos. No "coco de escola", já se percebia esteticamente um hibridismo entre algumas práticas culturais. A instrumentação, musicalidade, características coreográficas e figurinos utilizados se misturavam entre si, descentralizando o instrumento corporal que é defendido como elemento central do coco em Alagoas: os trupés. Mestre Bozo cita que Pedro Teixeira interferiu na configuração da dança do coco com a introdução de instrumentos musicais que já existiam nas escolas: o coco e o surdo.

> Quando ele coloca essas duas coisas, uma coisa diminui o protagonismo dos trupés, porque ele leva para dentro configuração de dança. Obviamente você tem que pegar o carro chefe da época: o Maxixe e a quadrilha. Então, juntos, já começam a mudar a partir daí e a gente começou a tratar os folcloristas como os senhores da razão e pegou esse coco que já foi montado para colocar na escola, que já perde muito coco tradicional, tratando como coco tradicional. Mas era um coco já reinventado. E a gente colocando como um coco tradicional, que é o coco que derivou nesse coco hoje, que que eu chamo de

> coco contemporâneo. Esse coco de jovens coco de competição, então vem daí, de Pedro Teixeira. (Mestre Bozo, dezembro de 2022)

Outras instituições também promoviam a criação de grupos de coco de roda. A liturgia, entrelaçada à tradição, se manteve presente na difusão dessa dança em Maceió. A igreja católica exerceu papel fundamental na propagação do coco como forma de evangelização da juventude. As lideranças das células de jovens eram estimuladas a criar apresentações de festejos juninos objetivando atrair novos membros para a congregação. Nilton Rodrigues, coordenador geral do Coco Xique Xique, relatou que seu grupo foi criado dessa forma em 2000. A priori com o nome de Coco Santo Antônio - referência direta à paróquia da comunidade localizada no Jacintinho, o grupo reproduziu músicas e coreografias aprendidas nas escolas onde os coroinhas estudavam. Inicialmente, a intencionalidade era se manter ativo apenas no período junino.

Após a criação de concursos de coco organizados pela UESA, em 2001, o coco Santo Antônio se estruturou para além das celebrações nos ambientes religiosos. Aderiram então ao nome Xique Xique, recorrendo, assim como os outros grupos, a elementos característicos do nordeste brasileiro. Observaram como os concorrentes planejavam a apresentação para o concurso e se prepararam com antecedência a partir do que consideraram importante nos critérios avaliativos norteados pelo regulamento. O corpo de jurados nos primeiros anos foi composto por membros do Pau de Arara. Devido a isso, o grupo não podia concorrer no concurso da UESA. No entanto, os grupos criados por seus componentes participavam. Julgava-se os músicos, o cantador, os dançarinos, o figurino e a originalidade. Esses critérios estão presentes em estudos clássicos de folcloristas alagoanos, como Duarte (2010) e Vilela (1980).

A partir desses parâmetros, os grupos se padronizaram. Apesar de não disputar, o coco Pau de Arara era uma referência forte para os demais pela experiência do pioneirismo entre grupos juvenis, por terem integrantes mais velhos e ser numericamente maior. A padronização do mesmo figurino feminino e masculino nas apresentações foi algo implementado pelo Pau de Arara. Assim como retirar o cantador de dentro da roda, que passou a ser ocupada apenas por dançarinos. Muitos dos aspectos, implementados por esse grupo, se mantém até os dias atuais na forma de organização dos grupos juvenis de coco em Maceió.

Foto 10: Grupo de coco de roda Pau de Arara no concurso Cheiro da Terra, em Maceió (AL), 2003.

Fonte: Ivanaldo Júnior - ‘’JR’’.

De acordo com JR, liderança do grupo, ele escutava os mestres chamando o coco de “pagode”. Tentando inovar nas apresentações, decidiu incluir cavaquinho na instrumentação. Até então os grupos criados nas escolas só utilizavam Tarol e Surdo, pois os componentes do coco participavam da banda Fanfarra e reproduziam o que sabiam tocar. Com o passar do tempo e a consolidação dos grupos juvenis, outros instrumentos foram incluídos no repertório desses cocos.

Além disso, JR criou coreografias que alternavam os passos entre trupés típicos e outras movimentações dançadas em uma sequência de fragmentos de músicas, elaborados na forma de pout-pourri. A avaliação que ele faz hoje é que as mudanças iniciadas naquela época “tomaram uma dimensão que fugiu do [seu] controle” em alguns aspectos e reverberaram nas transformações atuais. A descentralização dos trupés, o hibridismo musical e coreográfico, que consequentemente alterou o ritmo da dança, ensinou a nova geração a dançar um coco esteticamente distinto do que a geração mais velha praticava.

A interferência dos meios de comunicação de massa e da cultura na contemporaneidade são trazidos por Martin-Barbero (1997) ao problematizar os sentidos na produção, circulação e

consumo. O autor levanta no cerne da discussão a complexidade e as contradições queenvolvem os processos de emissão e recepção da cultura de massas com os sujeitos em meio àspressões da sociedade do consumo. Constatadas essas transformações que perpassam a mercantilização da cultura popular e a ampliação da cultura de massas, percebemos uma mudança ao analisar o lugar ocupado por mestres e mestras do coco de roda alagoano, a expansão de grupos juvenis e o foco na construção do espetáculo e as disputas em concursos decoco de roda.

Em 2003, o empresariado responsável pela direção do Cheiro da Terra, até então maior pavilhão de artesanato do estado, localizado na Jatiúca, passou a organizar, além de concursos de Quadrilha Junina, concursos de coco de roda. Os critérios avaliativos se assemelhavam aos estabelecidos pela UESA. Os grupos se proliferaram ainda mais nos anos que se seguiram. O Cheiro da Terra promoveu concursos até 2006, ano do incêndio que destruiu o centro de comercialização de artesanato e impossibilitou a realização do evento. Nesse mesmo ano, após o ocorrido, as lideranças dos grupos juvenis decidiram se institucionalizar e tomar a frente dos concursos junto à Secult e a FMAC. Assim, criaram a Licoal.

Os conflitos internos mais expressivos eram externalizados pela rivalidade entre grupos que alcançaram as melhores colocações dos concursos e pertenciam à mesma região na cidade. Com o crescimento dos outros grupos nos bairros populares, desentendimentos geraram rachas e a criação de outros grupos formados por ex-componentes dentro da mesma comunidade. A rivalidade de gueto se estendeu aos espaços de competição nas brincadeiras populares. A disputa nos concursos ao mesmo tempo que intensificava as mudanças na dança, mantinha o interesse de brincantes a permanecerem ativos. A juventude era resistente à adesão de elementos do coco tradicional que consideravam anacrônicos. As mudanças nos mecanismos de reprodução social, com a sociedade do consumo, intervêm na cultura popular produzindo conflitos em torno da enunciação sobre os sentidos que os sujeitos dão e as formas da tradição que são incorporadas por eles. Se produz e se mantém o que tem sentido para determinado grupo, no contexto da época.

Uma das atrações readaptadas no coco contemporâneo é o mole-mole. De acordo com mestre Zé Maria, as lideranças dos grupos modificaram a forma de dançar o mole-mole, a fim de conquistar mais brincantes na virada do século. As mudanças apelavam para o erotismo dançante, inspiradas no Furacão 2000 – movimento de funk no país. Consiste em focalizar a sequência de rebolados executados individualmente no centro da roda para interagir com o público, convidando os espectadores a repetir o rebolado em um solo, assim como o dançarino do grupo na foto abaixo.

Foto 11: Componente do grupo Reis do Cangaço dançando o mole-mole, na praça Multieventos, em Maceió (AL), em dezembro de 2019.

Fonte: Ramatis Haywanon da Costa.

Nildo, filho do falecido mestre Verdelinho, interpreta essa performance como uma recriação do desafio dos trupés praticado no século passado nas rodas de coco em formato de duelo entre dançadores, ora vaiados, ora aclamados por quem assistia. Segundo Nildo, antigamente a geração mais velha tinha muito preconceito com o mole mole. Os mais velhos, geralmente oriundos da zona rural das primeiras décadas do século passado, acreditavam em um certo tipo de masculinidade externalizada na performance do coco pelos homens. “Tá ligada que antigamente... meu pai era daqueles povos antigos, grosso assim, que dizia ‘homem, pra mim, não tem que tá rebolando. Homem, pra mim, não tem que tá mexendo a bunda’, porque aquela era a criação das antigas né” (Josenildo Verdelinho, agosto de 2022)

Rodrigues e Souza (2017) discutem sobre a ocupação dos espaços erótico-dançantes entre homens e mulheres estarem imersos a simbologia de sentidos psíquicos sociais

permissivos ou repressivos. Majoritariamente são os dançarinos homens, da comunidade LGBTQIA+, os convocados pelo cantador a se exibir dentro da roda. Alguns desses rebolados simulam, explicitamente, atos de coito, comumente reproduzidos pela juventude em outros ritmos dançantes.

As variações de sapateados da dança, adquiridos no contato com um mestre do coco, naquela época, provocaram estranhamento quando eram executados no meio da juventude. JR relatou que um integrante do grupo Reviver, apelidado de "Du", era aprendiz de mestre Verdelinho, e nos momentos específicos do mole-mole executava pisadas. "Todo mundo achava aquilo uma presepada. Ele ia pro mole-mole, ao invés dele tá lá rebolando, era quando ele fazia o Xipapá[26], o Cavalo Manco[27], o Quarenta Arrebatido[28] e só. O coco em si não fazia essas coreografias. Era só ele, unicamente, porque ele participava do coco do mestre Verdelinho e ele fazia isso na apresentação". O grupo Reviver foi criado por membros da comunidade do Bebedouro. Essa região e proximidades, recentemente comprometidas pelo crime ambiental da Braskem, tinha uma diversidade de grupos tradicionais de expressões da cultura popular do estado, documentada desde a segunda metade do último século. De lá foram reconhecidos três mestres de coco lembrados pela memória social: Mestre Verdelinho, Mestra Hilda Maria da Silva e Mestra Zeza do Coco.

De acordo com Hobsbawn e Ranger (1997), a defesa exacerbada pelo resgate de tradições indica que houve uma ruptura, mas, "por outro lado, a força e a adaptabilidade das tradições genuínas não deve ser confundida com a 'invenção das tradições'. Não é necessário recuperar nem inventar tradições quando os velhos usos ainda se conservam" (Hobsbawn e Ranger, 1997, p. 16). O abandono dos trupés característicos do coco dançado nas comunidades rurais de Alagoas, documentado por folcloristas no século passado, inquietou figuras do cenário artístico que receberam formação com os mestres. Na avaliação deles, a ausência de elementos tradicionais nos grupos juvenis estava descaracterizando a identidade dessa dança popular.

Após serem convidados a compor o júri da primeira etapa do concurso em 2010, Jurandir Bozo e Nildo Verdelinho se mobilizaram diante do incômodo que sentiram ao avaliaros grupos. De acordo com Nildo, a estética, instrumentação, movimentações e coreografias, principalmente a ausência da batida dos pés, substituída apenas pelo bailado, lhe geraram profundo descontentamento. "Quando eu cheguei lá no concurso, na época, eu tive aquele

[26] Pisada executada arrastando um só pé e firmando o outro no chão. Também é conhecido como Xipacá.
[27] Pisada executada suspendendo e batendo apenas um pé no chão.
[28] Pisadas duplas executadas alternando os pés, incluindo um arrebate entre os movimentos.

impacto. Disse: ‘oxe, parece quadrilha’. E não tinha sapateado, não tinha nada. Eu achei bonito, não vou mentir. Achei bonito, mas não gostei” (Josenildo Verdelinho, agosto de 2022)

Em entrevista, mestre Bozo relatou que também se surpreendeu com o cenário que se deparou naquele concurso. Ele relembrou que tinha uma concepção negativa que deslegitimava os grupos juvenis e que tinha a intenção de externalizar seu desagrado utilizando a posição que ocupava como jurado.

> Eu fui pra apavorar, eu fui pra humilhar para dizer coisa, que eram uns bostas, uns idiotas, uns malucos. Foi em 2010, no ano da morte de mestre Verdelinho. Quando eu chego lá e vejo, são crianças para mim. Eram jovens de 20 e poucos anos, que eram os protagonistas que coordenavam os grupos. E cantavam mal demais, até. Mas era com legitimidade. A torcida parecia torcida de futebol. Com gritos ‘uh, vai morrer!’E eu achei aquilo de uma beleza. Pera aí, pera aí, pera aí. Tem alguma coisa errada aqui. Quem não é popular sou eu. (Mestre Bozo, dezembro de 2022)

Mestre Bozo e Nildo Verdelinho, então, organizaram uma oficina de canto e trupés, convidando toda juventude dos grupos de coco a participar, após a primeira etapa do concurso. No entanto, dentre os grupos juvenis, apenas dançarinos do Xique Xique compareceram, acompanhados por Nilton Rodrigues, o coordenador do grupo. A oficina foi realizada em um espaço da FMAC e proporcionou, aos dançarinos presentes, o aprendizado de variações de trupés até então inutilizadas por eles.

Foto 12: Participantes da primeira oficina de trupés de coco alagoano, no prédio da FMAC, em 2010.

Fonte: Perfil do grupo Verdelinhos, no Instagram.

No mesmo ano, na segunda etapa do concurso, o grupo apresentou coreografias executando os sapateados ensinados na oficina citada. Aquilo chamou atenção do público, dos concorrentes e dos jurados. JR relembra que "[...] quando o pessoal viu o Xique Xique dançando o quarenta[29], fazendo marcação e campeão, pronto! Quando é assim, quando um grupo foi campeão, todo mundo quer assistir pra ver o que foi e fazer igual. Se você ver, depoistem várias cópias do que foi apresentado" (Ivanaldo Feliciano da Silva Júnior - JR, fevereiro de2022). As variações dos sapateados, documentadas no meio do século passado, por oradesconhecidas por dançarinos e pelo público geral, remeteu à inovação para a juventude.

[29] Pisada que firma o pé direito e o esquerdo, alternadamente, marcando duas vezes cada pé no chão e virando o corpo.

1.4.1 O “resgate” dos trupés

O movimento de resgate de trupés, praticado pelas gerações intermediárias, marcou uma nova fase no coco dançado pela atual juventude. De acordo com mestre Bozo (dezembro de 2022), “foi a partir dessas discussões que isso começou a mudar. Basta pegar os vídeos de 2010, veja como eram as apresentações e pega as de 2011. Em 2012 você já vê todos os grupos fazendo trupes”. Nesse cenário, Bozo passou a fazer formação político-cultural nos grupos juvenis de Maceió. Foi a partir desse trabalho que o artista popular começou a ser referenciado como mestre, inicialmente, por componentes do grupo Xique Xique. As formações consistiam em ensinar o que ele considerava ser os fundamentos da tradição: narrativa da origem da dança - que ele aprendeu com mestre Verdelinho, variações específicas de sapateados, músicas repassadas oralmente pelos mais velhos e adequação de termos restritos ao coco de roda alagoano.

Eu não conseguia compreender visualmente como era o coco antes desse movimento de retomada dos trupés politizados como tradicionais, relatada tantas vezes por colegas mais velhos, do meio cultural, e pelos sujeitos da pesquisa. Nildo Verdelinho me explicou que as apresentações dos grupos juvenis eram, em maior parte, bailando. Não tinha batida dos pés. Segundo ele,

> A gente tinha necessidade de fazer com que eles entendessem da onde veio, né. Entender porque tinha sapateado, entender a história e de como o coco nasceu. Estavam fazendo as músicas muito cortadas e misturando. E, assim, enfatizando que tem muitos mestres de coco daqui que tem músicas que você pode usar. Não tem pra quê ficar pegando de fora, e sem ser de coco. (Nildo Verdelinho, agosto de 2022).

Apesar da adesão de aspectos característicos do coco “de raiz”, os grupos juvenis mantiveram sua independência para continuar com inovações. Entre 2009 a 2012, a presidência da Licoal ficou sob a responsabilidade de Zé do Boi, produtor cultural com experiência na organização de eventos do bumba-meu-boi e das escolas de samba em Maceió. As primeiras reivindicações à FMAC foram referentes ao investimento nos concursos de coco de roda, especialmente ao espaço e aumento do orçamento para estrutura dos eventos e pagamento de cachê aos grupos participantes. Nas palavras de Zé do Boi (março de 2021): “[...] porque estava parecendo que eu vim olhar o coco na Casa Grande, mas o meu lugar é na Senzala. Então eu quero dançar na Casa Grande, onde todas as culturas grandes estão. [...] O lugar do coco é ali”. Elevar o coco de roda alagoano a um patamar de produto para o turismo, para algumas

lideranças do coco contemporâneo, é um dos objetivos para conseguir visibilidade e investimento das secretarias de Estado e município.

Apesar das empreitadas de Zé do Boi, validadas pelas lideranças dos grupos juvenis, na nossa percepção de análise sociológica, na prática ainda não existe um mercado voltado para o coco de roda em Alagoas. No estado, com ênfase expressiva na capital, a construção do espetáculo protagonizado anualmente pelos grupos está diretamente relacionada com a disputa política partidária de determinados sujeitos, além de ser um espaço de sociabilidade para a juventude brincante, refletindo em um dos aspectos que configuram as atuais disputas simbólicas.

Os espetáculos dos concursos juninos passaram a ser montados em espaços maiores e de maior visibilidade, onde acontecem os shows de artistas nacionais, no estacionamento do bairro Jaraguá. Os grupos aderiram ao planejamento de apresentações inspiradas em temas, tendo influência das escolas de samba. Incluíram cenário no palco, teatralização na abertura, figurinos mais glamourizados, organização das torcidas dos grupos, geralmente composta por familiares e amigos dos componentes dos grupos, e extravagância na representação do papel feminino exercido na dança, executando coreografias com giros dos vestidos e exposição constante dos membros inferiores, balancear dos ombros e provocação por expressões faciais. Os conflitos, nesse momento, entre o tradicional e o contemporâneo giram em torno das atuais mudanças que partiram do processo de espetacularização do coco no meio urbano, com o esvaziamento do que é defendido pelas gerações mais velhas como traços de identidade da tradição.

Em *Arenas Públicas: por uma etnografia da vida associativa*, Cefai et. al (2011) propõem análise situacional ao elencar os discursos de justificação pela microssociologia das interações no que eles denominam ser associações – meios de sociabilidade e de socialização, contextualmente atravessados de heterogeneidade. De acordo com os autores, "a confrontação a uma situação problemática requer colocar em evidência os procedimentos de transação através dos quais os atores reduzem suas diferenças, apaziguam seus litígios e disputas – ou, pelo menos, se dão uma forma viável, embora conflitual, de organização de suas experiências e de suas atividades". (CEFAI; et. al, 2011, p. 23). As disputas simbólicas, em busca da defesa do que entendem como a tradição do coco em Alagoas, permeiam as arenas públicas em forma de reivindicação, denunciação ou justificação.

Os elementos estéticos adotados pela geração jovem que dança o coco, e concorre em concursos juninos, gera incômodo em parte das lideranças das gerações mais velhas. Um dos *discursos de denunciação* externalizados por Mestre Zé Maria diz respeito a exuberância das

roupas dos dançarinos dos grupos juvenis ser um dos impeditivos que o levam a não disputar o campo de concursos com seu grupo de jovens, o Barreiro das Alagoas. Mestre Zé Maria relatou que

> Hoje quando se fala em coco de roda, coloca logo aquela roupa cheia de brilho, toda cheia de coisa. Então, os meus meninos vão olhar e vão dizer assim: "olha que roupa largada. A nossa é feia". Apesar de eu os orientar. Hoje eles são instruídos, eles sabem o que eles estão vestindo. Eu digo que tudo tem início, meio, começo e fim. Então, os meus meninos, meus brincantes, não brincam pensando em beleza não. Eles brincam com a essência do começo, meio e fim. Eles têm a oralidade (Mestre Zé Maria, dezembro de 2021).

Apesar das críticas mais frequentes serem direcionadas à estilização dos grupos juvenis atuantes em Maceió, as transformações na dança também se desenrolaram expressivamente em cidades interioranas do estado, em algumas delas, com presença de diversos mestres do coco e aderidas por parte deles. Segundo Nilton Rodrigues, em sua avaliação, essas mudanças ocorreram "de uma forma até mais agressiva" na região do Agreste e do Sertão alagoano, comparado a capital.

> [...] Na forma de se vestir, na forma de tocar, na forma de cantar também, nas músicas. [...] Tem uns que estão a frente dessa "estilização". Eu considero que a gente tá muito no meio [...] esse movimento de coco que tem aqui em Maceió. [...] Ele tem os seus certos pontos, ele evolui de uma certa forma, mas ao mesmo tempo ele resgata. [...] eu vejo um processo de dois caminhos, se por um lado você melhora os figurinos, você melhora a musicalidade, você acrescenta coisas mais atuais nos figurinos, coisas mais atuais na musicalidade, nas coreografias também. Por outro lado, você mantém, mantendo essas pisadas, mantendo a roda, praticamente cem por cento do tempo da apresentação, você tá mantendo também a tradição. Um dos pontos mais positivos de Maceió seriam esses. [...] Coisa que a gente já não vê nesses grupos do Agreste e Sertão. Eu vejo muito os de Craíbas, de Arapiraca, uma galera que dança muito em fila. Eles fazem a roda de todas as formas. Eu critico de um lado, e entendo de outro. Eles querem fazer com que a apresentação seja cada vez mais atrativa para o público e principalmente para trazer novos brincantes, porque se você não atrai, você acaba morrendo. (Nilton Rodrigues, fevereiro de 2022)

A manutenção da roda e dos sapateados foram politizados como elementos centrais para a preservação da identidade do coco de roda alagoano na atualidade. No discurso presente da maior parte dos entrevistados, havia o consenso de que coco alagoano tem que ter trupé. Freire (2021) ao investigar a prática do coco de roda em Alagoas, considerou que as transformações das práticas culturais são inevitáveis nas novas gerações. De acordo com a autora, os contextos históricos e sociais constroem as identidades culturais, pois buscam formas inovadoras que

façam sentido atualmente por quem a constrói. O que conceitua geração e tradição estão interligados. No entanto, percebe-se que os conflitos apontados pelos mestres vão além dos elementos estéticos transformados ao longo do tempo com a modernização, os quais, parte desses anciões acusam de descaracterização do que consideram ser a matriz identitária dessa expressão da cultura popular.

A sobrevivência da tradição oral pela transmissão dos conhecimentos herdados e a reivindicação da memória coletiva daqueles que hierarquicamente ocupam a posição de detentor de saberes populares é apontada, por aqueles que defendem o coco tradicional, como um dos principais fundamentos da tradição - saber de onde veio, dos anciãos que os antecederam, e como eram construídas as produções de sentidos dos ritos comunitários. O distanciamento entre mestres e juventude demarca essa ruptura na continuidade e desenha o campo de tensões no universo do coco alagoano.

Seção 2. Alianças e conflitos nas manifestações dos cocos de Alagoas

Se faz necessário contextualizar a diversidade dos cocos alagoanos, considerando como se articula a economia criativa, as políticas públicas e o mercado de trocas políticas que retroalimentam o clientelismo que atravessa o campo da cultura no estado. Partindo desses pressupostos, observamos como se desenrolam as interações estratégicas entre lideranças do coco, mestres e agentes partidários nas teias desse universo formado por cultura e política.

2.1 Cultura popular e cultura política

A busca por investimento nos grupos de cultura popular é algo comum em todo o estado. No caso do coco de roda, não é diferente. Apesar das amplas conquistas de políticas públicas no âmbito da cultura nas últimas décadas, a necessidade de efetivação de políticas de Estado que possibilitem meios a subsistência de mestres da tradição e grupos culturais ainda precisa avançar em Alagoas. As expressividades de lazer e divertimento continuaram a ser presentes nas dinâmicas comunitárias populares de sociabilidade após o processo de urbanização, passando a ocupar um papel de amparo afetivo em contraposição a precariedade dos meios de vida a que a população pobre está submetida.

O perfil socioeconômico dos sujeitos entrevistados nessa pesquisa se englobou em uma categoria de trabalhadores rurais, trabalhadores assalariados e artistas populares sem vínculo empregatício formal. Os próprios componentes dos grupos de cultura popular se autogeriam, arcando com gastos eventuais para o funcionamento do grupo anualmente, mantendo relativa autonomia nos rumos que seguem. E ocasionalmente, recebendo recursos públicos e financiamento de políticos locais para outras demandas, como a produção de figurinos novos e a participação em eventos. É importante enfatizar que o clientelismo, prática política herdeira das oligarquias locais, permeia o contexto histórico social do estado fazendo perdurar a sujeição econômica entre lideranças culturais e agentes partidários. Esses conchaves, atualmente, são descritos como engrenagem dos grupos de manifestações populares.

Tal configuração se deu na estrutura dos grupos juvenis de coco de roda, por terem sido criados em áreas periféricas de Maceió e regiões metropolitanas, com poucas condições financeiras que possibilitasse um espaço permanente para os ensaios semanais, compra de instrumentação e confecção de figurinos, a relação de dependência econômica ligada a um político populista se desenhou praticamente como regra nos espaços de manifestações culturais na capital do estado, com a prática de transferência de parte do executivo para o legislativo, por

meio das emendas parlamentares, isso se intensificou nos últimos anos. Nilton Rodrigues relatou que começou a ver grupos de coco envolvidos na campanha de representantes partidários em 2008. O grupo Xique Xique, de acordo com ele, passou a ser procurado por apoiadores partidários nesse período.

> A gente já via essa realidade em outras atividades culturais parecidas, como o Boi, quadrilhas. Então a gente viu uma oportunidade, porque o que os políticos fazem? Eles fazem o que o governo deveria fazer. Eles fazem o que o poder público deveria fazer, que não faz por inúmeros fatores. Então o que ele faz? Ele vê uma oportunidade, vê uma fidelidade e ele procura trabalhar, ajudar, pensando, é claro, em uma coisa em troca, que a gente valorize o seu trabalho. Particularmente falando, eu reconheço (Nilton Rodrigues, fevereiro de 2022).

Atualmente, quase todos os grupos filiados à Licoal são apadrinhados pelo vereador Davi Davino. Além dele, Davi Davino Filho e Rose Davino - a matriarca da família, também disputam cargos parlamentares, são presenças recorrentes nos circuitos do coco contemporâneo e patrocinadores dos grupos. A família Davino tem construído um relacionamento sólido com as lideranças dos grupos de coco nos últimos anos. A relação de troca de favores alimenta a reciprocidade e conduz a parceria entre os sujeitos envolvidos.

Me recordo que no concurso junino de 2018, ocorrido no Jaraguá, me surpreendi ao ver a quantidade de componentes de grupos de coco que circulavam vestidos com camisetas que estampavam o nome de Davi Davino. Nessa época, fazia parte do coco Catolé – este era financiado por Silvânio Barbosa[30] (1972-2018), liderança comunitária presente nas lutas por políticas públicas para a infraestrutura, bem como para a população do bairro. No mesmo ano, esse vereador foi brutalmente assassinado, deixando uma lacuna nos diversos grupos de cultura popular que apadrinhava naquela região. No ano seguinte, Davi Davino passou a patrocinar também esse grupo de coco.

Atualmente os grupos juvenis que recebem financiamento dos Davino são: Xodó Nordestino, do bairro São Jorge; Flor de Mandacaru, do bairro Poço; Xique Xique, Reis do Cangaço e Tentação, do bairro Jacintinho; Catolé e Arco-íris, do bairro Benedito Bentes; Raízes Nordestinas, do bairro Graciliano Ramos; Mandacaru, do bairro Clima Bom; Los Coquitos, do bairro Chã da Jaqueira; Sensashow, do bairro Jatiúca; e Pisa na Fulô, da cidade metropolitana Rio Largo. Além dos grupos de coco citados, Davi Filho também financia equipes de futebol e

[30] Foi um vereador e líder comunitário de destaque no bairro Benedito Bentes, de 1997 ao ano de seu falecimento. Era graduado em História e lecionava para turmas do Ensino Fundamental 2 e Ensino Médio. Começou sua trajetória política na juventude como líder estudantil atuando como vice-presidente da União dos Estudantes Secundaristas de Alagoas (UESA).

grupos de bumba-meu-boi dessas comunidades. Todos recebem camisas com o nome dos agentes partidários-patrocinadores, que são utilizadas semanalmente durante as atividades regulares dos grupos.

A simbologia das camisetas faz parte da troca de favores entre as partes envolvidas, levando, na configuração estética, a marca do patrocinador aos locais que a pessoa que veste adentra. Davi Davino adota o slogan "O vereador da gente", frase estampada abaixo do seu nome como propaganda publicitária padronizadora. Castro (2012) faz uma metáfora sobre objetos e signos nas festas-espetáculos, apoiado nos estudos de Lefebvre (1991) acerca dos símbolos de propriedade. A camiseta corporifica a identificação da expressão cultural popular praticada naquela comunidade, assim como seu comprometimento com o agente partidário que os financiou.

Fotos 13 e 14: Divulgação da camiseta e tema oficial do coco Xique Xique, em Maceió, março de 2023. À esquerda, Nilton Rodrigues ao lado do vereador Davi Davino.

Fonte: Perfil do coco Xique Xique no instagram.

Em entrevista, Nilton Rodrigues explicou a relação do coco Xique Xique com o patriarca da família Davino. O grupo começou a ser apadrinhado por esse vereador após o São João de 2014. O apoio financeiro contribuiu para as demandas coletivas que ultrapassam os recursos estatais cedidos pela Secult, em editais e festividades específicas ao longo do ano. Por ser um grupo volumoso e investir em figurinos, adereços, cenário, instrumentistas e cantores nos concursos, o custo para manter o padrão artístico adotado pelo grupo, é alto.

> Hoje, por exemplo, o apadrinhamento político é importantíssimo para que eu mantenha o grupo no nível que eu sempre tenho. É importantíssimo, porque eu conheço a realidade dos meus componentes – que são diferentes. Tenho componentes que têm dificuldade do básico em casa a componentes que têm bons empregos, que tem família, que tem estabilidade, que tem uma boa situação. Mas tanto do que tem boa, como do que tem dificuldade, eu tento não tirar um real. Eu tento manter o meu grupo num nível, sem que eu tire esse dinheiro. Pra isso, eu tenho três caminhos: o apadrinhamento político, as apresentações que a gente faz pela prefeitura e pelo estado e a iniciativa privada. É o que a gente vem fazendo desde 2015, por exemplo. A gente tem mantido o grupo exatamente por essas três vias. São três caminhos que chegam financeiramente pra gente manter o grupo nesse nível. (Nilton Rodrigues, 2022).

Nesse campo, há uma hierarquia performática entre os grupos juvenis financiados por Davino, pois estes não recebem o mesmo auxílio financeiro do vereador. A citada hierarquia refere-se ao tipo de figurino dos dançarinos, cenário utilizado nas apresentações, composição dos instrumentistas e cantadores reconhecidos no universo artístico de Maceió. Pelo que pude compreender no decorrer dos anos, investe-se mais nos grupos que carregam o maior número de títulos e, consequentemente, visibilidade dentro das comunidades. A performance para o povo, gerando entretenimento, e possíveis eleitores é demarcada pelo ritual de agradecimento com faixas e fotografias antes de cada apresentação nos festivais e concursos. O espetáculo é voltado para a comunidade, mas também é para mostrar a essa família o investimento financeiro que fizeram para ser celebrado no espaço festivo.

Tendo em vista que a ligação com a população dos bairros populares se dá de forma mais incisiva pela cultura, esporte e lazer, observei o último Plano de governo de candidatura à prefeitura de Maceió, proposto por Davi Davino Filho para o período de 2021 a 2024. Apesar de não ter vencido as eleições para prefeito, pelo plano de governo pode-se atentar ao que Davino propõe politicamente para a cultura.

A sua coligação, Força e Coração pra Mudar, se autodenominou como centro democrático, composto pelo Partido Progressista, Partido Social Liberal, Democratas, Solidariedade, Republicanos e Cidadania. Propôs as seguintes agendas balizadoras como norte do programa: Maior Desenvolvimento Humano para uma Cidade Saudável; Desenvolvimento Econômico e Ordenamento Urbano com Sustentabilidade; Inovação, Tecnologia e Economia Criativa à serviço da População; e Políticas Afirmativas face ao COVID-19 e ao Desastre da mineração no coração de Maceió. O Plano de Governo de Davino anuncia planejar unir cultura e economia criativa objetivando transformar a Fundação Cultural de Maceió em Secretaria de Cultura e Economia criativa; elaborar projetos para captação de recursos para garantir os grandes eventos da cidade como o São João de Maceió e o Natal dos folguedos; estimular a

cultura local em todas as linguagens e manifestações culturais através de editais para fomento de produção artística e cultural no município; criar um calendário anual de eventos da cultura popular, festas tradicionais e novas festividades.

Vale ressaltar que a propaganda política de Davino no interior dos grupos de coco é contínua, independente do período eleitoral. Ele e sua família se autodenominam como empreendedores sociais. Rose Davino é fundadora da Fundação Brasil de Apoio ao Idoso (Funbrasil), uma ONG de atendimento à saúde da população com duas unidades, uma no bairro Jacintinho e outra no bairro Farol. O empreendedorismo social aparece em alguns aspectos do plano de governo.

Durante o período eleitoral, de disputa por cargos parlamentares, os integrantes dos grupos são convocados a aumentar o volume físico das carreatas em prol do candidato, fazer campanha eleitoral nas redes sociais e nas ruas e a participar de enquetes online que apontam a intenção de voto da população, como se tivessem uma dívida a pagar com os membros dessa família. O lembrete se situa recorrentemente quando literalmente é vestida a camisa do grupo para ensaiar.

O marketing político trabalhado em cima do investimento partidário na espetacularização de expressões culturais que representam simbolicamente o estado é algo apontado por Silva (2005) nas duas gestões de Roseana Sarney, no governo do Maranhão. A imagem da governadora foi projetada na mídia local como "o de protetora e provedora das manifestações da cultura popular do Maranhão, um simulacro de mecenas". (Silva, 2005, p.2). No caso do coco alagoano, em Maceió, a figura dos Davino, mais recentemente, de Davi Filho, se consolidou com o apoio financeiro e institucional após a aprovação da Emenda Parlamentar, de autoria do deputado, que institui o coco de roda como patrimônio imaterial do estado.

O reconhecimento estatal tem destinado uma verba específica que possibilita a realização de eventos em celebração do coco contemporâneo. Além da estrutura física montada, todos os grupos recebem cachê pelas apresentações, sendo ou não no formato de competição. Esse formato aponta, além da mercadificação, a profissionalização dos grupos de cultura popular. O Festival Cocos Alagoanos foi executado com financiamento da emenda parlamentar, realizado no ginásio poliesportivo do Sesi Cambona, em dezembro de 2021, em Maceió.

Esse foi o primeiro evento voltado para os grupos juvenis realizado desde o início da pandemia. Apesar da empolgação pela volta aos tablados, os ânimos estavam diferentes. A atmosfera de rivalidade entre componentes de diferentes grupos foi praticamente inexistente. Uma boa parte dos grupos não tinham um elenco expressivo em quantidade de pares. O cenário

estava visivelmente diferente dos anos anteriores, sem uma estrutura que dividisse as arquibancadas cheias e subdividisse as torcidas.

A caracterização do espaço mostrou a predominância da força política de Davi Filho. O ginásio estava decorado de maneira semelhante às festas das campanhas eleitorais, ornamentado com as cores representativas do deputado, e sua logomarca estampada em painéis e camisetas. Rancière (2005) sinaliza um vínculo entre arte e política. De acordo com o autor, o tempo e o espaço determinam as percepções e a visibilidade que podem ou não serem ocupadas por determinados atores sociais.

Foto 15: Davi Davino Filho agradecendo as homenagens recebidas no Festival Cocos Alagoanos, Maceió (AL), em dezembro de 2021.

Fonte: Perfil pessoal do Davi Davino Filho no Instagram.

A imagem forjada às camadas populares das localidades às quais os grupos culturais e desportivos são beneficiados é a do governante populista, financiador dos elementos essenciais para a construção dos espetáculos planejados para disputa nos concursos juninos, parceiro parlamentar provedor da valorização do coco de roda no estado, parte fundamental da

engrenagem para alavancar o espaço dessa dança popular nos dias atuais. Diluar (2020) conceitua o populismo como

> um conjunto de práticas políticas adotadas por um determinado governo que, geralmente, as justifica como uma medida necessária para "dar voz ao povo" ou às "massas", termos estes utilizados para explicar a parcela da população cujos objetivos estão contrapostos aos da elite dominante, seja ela política ou econômica (DILUAR, 2020, p. 15)

Até o momento, não foi percebido interlocuções entre os mestres do coco e membros da família Davino. No entanto, as lideranças dos cocos tradicionais também possuem algum tipo de vinculação com agentes da política partidária de seus municípios. Segundo Rancière (2005, p. 59) [...] a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem "ficções", isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer". Esses conchavos políticos geralmente são construídos a partir de reuniões de planejamento com gestores das secretarias de cultura e os mestres representando os interesses dos seus segmentos. Porém, não há um histórico de relação estável entre mestres e gestores do governo municipal, como vem se estabelecendo entre lideranças dos grupos de coco contemporâneo e os referidos membros da família Davino nos últimos anos.

As reivindicações feitas pelos representantes dos cocos contemporâneos são diferentes das que são feitas pelos mestres da tradição. Enquanto os primeiros recorrem a políticas estatais e ao financiamento de políticos locais com os quais estabelecem uma relação de troca de favores que garantam verbas permanentes para festivais e concursos juninos, os segundos buscam políticas de reconhecimento de patrimônio vivo e de garantia da continuidade dos aspectos que reivindicam ser do coco tradicional. Mesmo ambos partilhando algo em comum no universo da cultura popular, há constantes desentendimentos acerca do que se entende como coco de roda e os tipos de políticas públicas que esses distintos grupos defendem como necessárias para o crescimento dessa manifestação cultural em Alagoas.

2.2 A mudança no lugar ocupado pelos mestres: reivindicação por políticas de reconhecimento

As instituições educacionais se tornaram uma via importante de entrada para os mestres em estratégias de reconhecimento cultural em Alagoas. Além das instituições criadas por agentes culturais, que proporcionaram um instrumento de articulação coletiva e de visibilidade para os mestres de cultura popular - a exemplo da ASFOPAL e mais recentemente o Focuarte,

os projetos integrativos que articulam educação pública e fomento à cultura viabilizaram a disseminação de saberes populares repassados por mestres, tendo como público alvo crianças e adolescentes.

O programa mais recente que articula saberes populares tradicionais e educação é o Folguedos na rede escolar. Mestra Zeza e mestre Zé Maria relataram terem sido contemplados para atuar dando oficinas semanalmente em duas escolas da rede municipal de ensino. Ao todo o programa englobou vinte mestres em quarenta escolas públicas ao longo do ano de 2022. Esses programas governamentais cresceram e se expandiram nos anos 1990. Percebeu-se pelos dados coletados em campo que as transformações que interferem na posição até então ocupada por mestres como referências do que representava o coco alagoano, foram reclamadas a partir da última década do século passado.

Magalhães (2017) destaca mudanças na direção das ações do setor cultural e implementações de políticas de identidade nesse período, com participação da sociedade civil, ampliação orçamentária e foco em símbolos aclamados como representativos da afroalagoanidade folclórica açucareira, no governo de Ronaldo Lessa entre 1999 a 2006. O autor assinala que o período antecedente a essa gestão governamental foi marcado por intensos embates de órgãos transnacionais, de intelectuais e movimentos sociais que reivindicavam a democratização de pautas populares, com a criação de conselhos de cultura popular espalhados pelo país.

Naquela época, Ranilson França, presidente da Asfopal, ocupou o setor cultural durante o governo de Lessa, promovendo de fato uma proposição direta entre a Secult e a Asfopal, com a presença de mestres da cultura popular. Apesar das propostas discursivas de Lessa em torno do fortalecimento de uma matriz identitária afroalagoana, o setor cultural focalizou as ações estatais baseado em projetos que culminaram na realização de eventos festivos edemocratização do acesso das camadas populares em espaços culturais historicamente elitizados como o teatro.

Considerando a FMAC um órgão de intervenção direta da Secretaria de Cultura na capital e objetivando investigar como a última gestão atuou, realizei entrevistas com Marcão Sampaio e Vinícius Palmeira, ex-gestores entre 2013 a 2020. Ambos explicaram que a equipe foi estruturada com pluralidade de membros atuantes na área cultural. Segundo Vinícius, quando assumiu a presidência, a FMAC estava abandonada. Trabalharam então com duas vertentes: política de Estado e eventos culturais. No discurso de Vinícius, percebeu-se similaridades com a tentativa de formulação de políticas identitárias de uma alagoanidade maceioense que integrasse comunidade, núcleo familiar e cultura popular.

A gestão teve participação comunitária pelo Conselho Municipal de Políticas Culturais (CMPC), órgão de representação social. Nove cadeiras paritárias foram criadas para incluir os representantes de segmentos culturais. Entre 2021-2022, uma delas era ocupada por mestre Zé Maria, como representante de cultura popular. As reuniões do conselho acontecem mensalmente. Tanto Vinícius como Marcão relataram que, durante a gestão, o Coco e a Quadrilha monopolizaram a cadeira de Cultura Popular, até então ocupada por representantes das Ligas dessas manifestações culturais. Nos últimos dois anos, a cadeira de cultura popular tem sido um campo de disputa reivindicado por mestres.

Em sua avaliação acerca das transformações nas manifestações culturais, Vinicius Palmeira trouxe a categoria acusatória "coco cocada" para se referir ao coco de roda contemporâneo, pois segundo ele, já não consegue identificar o que deveria ser a base da tradição antes das mudanças mais recentes na dança. Vinícius mencionou que, quando ele era jovem, desenvolveu sua formação cultural tendo contato com intelectuais folcloristas como Pedro Teixeira. Apesar das críticas, sua gestão teve por escopo abarcar a diversidade em que os folguedos e danças populares tem se manifestado em Maceió, propagando uma política de editais e representação popular no CMPC.

Sampaio (2021), em seu livro *Gestão cultural e cidade*, menciona que a formulação de políticas na Secult possibilitou abertura para a implementação de fomento a ações culturais que valorizassem as expressividades alagoanas. De acordo com o autor, "a formulação de uma política cultural deve levar em conta a diversidade e as identidades não mais como um campo de consenso, mas, sim, como resultado de disputas, contradições e lutas capazes de atender as demandas que este novo tempo nos provoca" (SAMPAIO, 2021, p. 24). As políticas culturais do Governo Federal nortearam as estatais, como os Pontos de Cultura que contemplaram Mestre-Pai Alex, em Arapiraca e mestre Cícero Lino, em Piaçabuçu; as Teias da Economia Solidária, a Conferência Nacional de Cultura e o Festival Nacional do Folclore, no qual o grupo Xique Xique representa o coco de roda anualmente. Essas políticas proporcionaram maior visibilidade e retribuição financeira para mestres e grupos culturais.

As políticas estatais que contribuíram de maneira contínua para o reconhecimento patrimonial dos mestres de cultura popular foram concretizadas em Alagoas pelo RPV, em 2004. A maior parte dos mestres do coco de roda, assim como os de outras manifestações populares, enfrentam dificuldades para se manter financeiramente com seus grupos e individualmente. Geralmente tinham outra fonte de renda, sem vínculo formal empregatício, que garantisse as condições básicas de sobrevivência. O perfil socioeconômico desse grupo é de uma categoria pauperizada.

Em entrevista focalizada Mestre Zé Maria relatou que não obteve reconhecimento institucional em sua cidade natal, apenas em Maceió. Além dos projetos que desenvolveu ministrando oficinas de Quadrilha, Coco de roda e Pastoril em escolas públicas, desde que chegou na cidade no final dos anos 1990, ele integrou o setor cultural da Associação Projeto Nacional de Ensino – PRONACE e fez parte do projeto Agentes da Paz, da Secretaria de Prevenção à Violência (Senprev). Foi homenageado com títulos de reconhecimento pelas Comendas Gente que faz por Alagoas, e Prata de Casa, durante a presidência de Fátima Duarte - conhecida como Fafá de Alagoas, professora de Artes que ocupou a presidência da Associação dos Servidores da Secretaria de Educação (ASSEDUC).

Em sua atuação ocupando o cargo de Conselheiro de Políticas Culturais Municipais, mestre Zé Maria reivindica a implementação do RPV em âmbito municipal, na capital, com ampliação do número de vagas e incluindo grupos culturais, além de mestres, como patrimônio vivo. A pandemia intensificou ainda mais as desigualdades sociais, expondo as condições de vulnerabilidade dos fazedores de cultura popular do estado. Seu mandato findou em 2022, sem que ele conseguisse concretizar as ações que objetivava.

Essas discussões têm norteado as proposições feitas pelos mestres que também desenvolvem ações como mobilizadores regionais do Focuarte, em articulação com os agentes políticos partidários dos municípios alagoanos. Reivindicar, coletivamente, política de Estado para a manutenção dos saberes populares, bem como o reconhecimento como representantes reivindicados como autênticos do que justificam ser parte da identidade alagoana, atualmente tem sido o ponto central em busca de legitimidade nas arenas públicas (CEFAI; et.al, 2011) protagonizadas pela geração mais velha. No primeiro semestre de 2023, observei a articulação de lideranças culturais do coco em torno da implementação da Lei Paulo Gustavo em Alagoas, promulgada após o falecimento do ator que dá nome em decorrência de complicações da Covid-19. A Lei Complementar nº 195 de 2022, inicialmente visou garantir ações emergenciais aos fazedores de cultura, em estado de vulnerabilidade pela instabilidade consequente da pandemia.

2.3 Concursos de coco de roda alagoano

O concurso junino é um dos elementos mais marcantes que constituem a tradição reinventada pela geração jovem que brinca o coco contemporâneo. Culturalmente, a época festiva remete à celebração dos santos juninos. Nos ritos comunitários rurais relatados pelos entrevistados, era comum que o mês inteiro fosse dedicado aos festejos com quadrilha e coco

de roda. Apesar da influência simbólica na tradição pela relação com o catolicismo, o formato da festa foi modificado nas últimas décadas, se deslocando da religiosidade, adentrando em instituições escolares e nas arenas públicas da capital com a competição entre grupos juvenis.

Vale relembrar que, apesar da prática do coco estar presente em diversos estados do nordeste, de acordo com investigações focalizadas sobre a temática e o discurso de lideranças locais, o que circula nos grupos juvenis é que os concursos dessa dança popular são realizados apenas em Alagoas. Essa configuração sempre me inquietou, levando-me a questionar como ocorreram os processos de recriação das formas de festejar da juventude que brinca o coco nos outros estados terem sido tão destoantes do entretenimento festivo incorporado pelos grupos juvenis de Maceió e pelo público que os assiste.

Assumir o papel de protagonismo em apresentações e nos concursos mantém o interesse na prática do coco pela juventude. O concurso, em si, é um dos elementos chave na tradição do coco contemporâneo protagonizado pela juventude, pois mobiliza o grupo a funcionar em detrimento da construção de um espetáculo. Anualmente são organizados o concurso municipal, e o alagoano. Estes geralmente ocorrem no mês de junho. O ambiente de competição proporcionado pelos concursos de coco de roda é o palco das arenas públicas da geração mais nova.

Nos grupos juvenis, as disputas envolvem um emaranhado de tensões que revelam as particularidades dos circuitos dos concursos juninos. Essas tensões são protagonizadas por coordenadores dos grupos juvenis burocraticamente na Licoal e por dançarinos dentro e fora de seus grupos. A estrutura dos concursos juninos é organizada em quatro etapas de classificação e dentre os dezessete grupos concorrentes, apenas os três primeiros colocados recebem títulos com troféus. Integrar o grupo com histórico de campeão, detentor de títulos, condiciona um status para componentes e lideranças.

A Licoal é a instância organizativa que representa os grupos institucionalmente no estado. É um campo de disputas interno por funcionar com gestões que desempenham as atividades hierarquicamente em cargos de presidência, vice-presidência, diretoria sociocultural, secretaria e conselho fiscal. Cada gestão dura três anos e é escolhida por votação em chapas. As decisões que definem os rumos dos cocos contemporâneos são pensadas pela Liga, especialmente no que condiz ao regimento que norteia as regras para disputar em concursos e festivais.

É interessante observar analiticamente que o sentido da disputa nesse novo aspecto, incorporado à tradição, não gira em torno do cachê pago igualmente a todos os grupos que concorrem, nem das premiações extras pagas aos grupos que alcançam as maiores colocações.

Ser campeão engloba o sentimento de visibilidade social que boa parte dos componentes não tem em outros campos da vida. O perfil dos jovens que dançam coco nos grupos contemporâneos é de pretos e pardos, trabalhadores, geralmente com o ensino médio completo e que já constituíram família. É comum, nos ensaios e apresentações, que dançarinas levem seus filhos pequenos. A simbologia de conquistar o título não é motivada pelo dinheiro, pois as lideranças dos grupos – principalmente os finalistas - investem expressivamente bem mais do que recebem em cachê.

Entre 2009 e 2018 o espaço destinado aos concursos juninos foi nas proximidades do estacionamento do Jaraguá – local onde as festividades organizadas pelo poder público aconteciam. A conquista desse espaço se deu após longas reivindicações das lideranças da Licoal com o governo do estado e a prefeitura de Maceió. No entanto, as etapas do concurso de coco ocorreram em outros espaços, de âmbito comercial, de parceria público-privada. Os eventos organizados pela Licoal seguem um estatuto com normas que os grupos filiados devem seguir para participar dos concursos. O corpo de jurados é escolhido pelas lideranças que compõem a instituição.

A escolha de quem é apto a julgar a performance dos grupos, de acordo com os critérios estabelecidos pela Liga, gera burburinhos entre grupos juvenis e espectadores. Em regra, após a divulgação da classificação dos grupos nos concursos, os jurados são julgados. Os comentários mais frequentes externalizam acusações de não serem capacitados em avaliar o que é coco de roda, por academicismo ou por não acompanharem as evoluções aderidas pela juventude, mediadas pela representação do simbólico e do estético na tradição.

Os espectadores que lotam as arquibancadas, majoritariamente, são dançarinos que não foram escalados, familiares e amigos dos componentes, membros da comunidade de origem do grupo e as torcidas organizadas. É comum que haja interações de forma hostil entre espectadores e atração durante a apresentação. Nos últimos dois anos, os eventos passaram a ser transmitidos ao vivo por canais locais de cultura, pelo YouTube. Os embates, ocorridos após a divulgação do resultado, ficaram registrados por essa via. Além da plateia nas arquibancadas, passamos a ter o chat ao vivo como uma plataforma que externalizou críticas e foi cenário para outros conflitos.

Após dois anos consecutivos sem concursos de coco de roda alagoano, em decorrência da pandemia, em junho de 2022 voltamos a disputar. A programação do São João organizado pela prefeitura de Maceió anunciava um evento de grandes proporções, com atrações locais, dentre elas o concurso de coco, e nacionais, lançando o slogan “Massayó: Sol, Mar, Forró”, o “Maior São João do Litoral do Brasil”. Ao mesmo tempo, o Governo do Estado de Alagoas

divulgou sua programação para a festa junina, em Maceió e outros quatorze municípios alagoanos adotando o tema “Arraial da gente: o maior São João de todos os tempos”. As programações dos referidos eventos divulgaram nomes de cantores firmados no cenário do showbiz, colocando Alagoas no hall de estados nordestinos atrativos para o período junino.

Foto 16: Cartaz de divulgação da programação do São João organizado pelo Governo do estado.

Fonte: Secretaria de Cultura do Estado de Alagoas (Secult)

A promoção de megafestas juninas gratuitas organizadas pela prefeitura de Maceió e pelo governo do estado surpreendeu a população, pois atravessávamos um contexto de aumento dos casos de internações e falecimentos por síndromes gripais, como a influenza e Covid-19. Foram adotadas medidas pelo governo do estado para combater a proliferação dos vírus, como o decreto 77.621, de 14 de março de 2022, que determinou o retorno à fase vermelha, de distanciamento social controlado, permanecendo até junho de 2022. Nesse meio tempo, em maio, fortes chuvas causaram o transbordamento de rios e lagoas, comprometendo a infraestrutura urbana em mais da metade dos municípios de Alagoas, causando seis mortes e cinquenta e seis mil desabrigados, segundo o boletim da Defesa Civil Estadual.

Devido ao estado de calamidade social, o Ministério Público Estadual de Alagoas entrou com uma ação para a restrição de eventos de grande porte, como o do São João organizado naquele ano, no entanto, os eventos foram mantidos. Carvalho (2010) traz discussões acerca do

conflituoso processo de espetacularização de manifestações culturais, típicas de cada região, em detrimento da mercantilização que ocorre fortemente em países da América Latina.

> "Canibalização" e "espetacularização" somente são possíveis através da participação de vários atores, seja na produção e divulgação dos eventos, na mediação e na negociação com a comunidade e, finalmente, na justificação (em vez da crítica e da contestação) do uso da cultura popular em espaços extracomunitários, com fins de mercantilização ou de propaganda de regimes políticos (CARVALHO, 2010, p. 54).

As expressões culturais populares foram escanteadas para o polo Tabuleiro, região periférica da cidade, no Instituto Galba Novaes de Castro, e atrações artísticas nacionais entraram na programação no mesmo dia e horário, no polo Jaraguá, bairro histórico da cidade, marcado por ser palco festivo, simbolicamente desejado pelos grupos de cultura popular – aglomerando uma grande concentração de pessoas da própria cidade e municípios e estados vizinhos, com esquema de bate e volta, em espaço público em todo o mês de junho.

Acompanhei as repercussões no grupo de whatsapp Cocos Alagoanos. O referido grupo reúne componentes ativos e inativos de vários grupos juvenis do estado. As opiniões dos participantes se dividiam com a divulgação dos eventos. Alguns comentários elogiavam a dimensão espacial dos shows, apontando o direito do povo ao lazer e os ganhos financeiros que ambulantes teriam com o comércio dentro das festividades. Por outro lado, muitos criticavam o valor investido na contratação de artistas famosos na indústria do entretenimento, o descaso do poder público por ignorar os altos registros de contaminação e internação por Covid-19, mantendo medidas restritivas ao mesmo tempo que organizava megafestas, e o parâmetro menor em visibilidade espacial que as atrações de cultura popular sofreram na programação da prefeitura de Maceió e com o governo do estado.

A repercussão se deu com a divulgação feita pela FMAC, no Diário Oficial, dos extratos dos cachês pagos aos artistas nacionais do São João de Maceió. Os valores variavam de 100 a 800 mil reais, totalizando cerca de seis milhões de reais. Essa informação causou indignação no circuito de cultura popular em comparativo às necessidades econômicas, políticas e sociais que atingem a capital – cabe relembrar que cinco bairros da cidade estão afundando em decorrência do crime ambiental cometido pela Braskem, e a discrepância no cachê pago aos artistas locais.

Essa conjuntura repercutiu nos circuitos dos festejos juninos entre o meio juvenil que brinca o coco contemporâneo gerando instabilidades. O ambiente do grupo em que danço, até então, na minha percepção, nunca antes tinha estado permeado de tantas tensões. As

proximidades do concurso junino trouxeram uma avalanche de inseguranças que reverberaram na dinâmica do grupo. Era enfatizado, com frequência, que tínhamos o título de campeão do estado. Ao todo, sete títulos e os últimos três consecutivos. O peso de se manter na primeira colocação gerou um clima de desconforto em meio às cobranças e o comprometimento dos dançarinos. O coreógrafo nos informou, durante um dos ensaios, que, dentre as novas regras estabelecidas em regimento pelas lideranças da Licoal estava a execução de, pelo menos, cinco variações de sapateados classificados como tradicionais. Os atritos no interior do grupo se tornaram frequentes, pois boa parte do grupo não conseguia executá-los em sintonia. O centro comunitário, por semanas, continuou a transmitir a apreensão que perpassava os integrantes do grupo.

A Secretaria de Cultura de Maceió destinou o polo Tabuleiro, no Instituto Galba Novaes de Castro, para os concursos e festivais de Quadrilha, Coco de Roda e Bumba-meu-boi. Cabe pontuar que Galba Novaes Neto faz parte de uma família que ocupa cargos partidários na política alagoana há gerações. Assim como Davi Davino Filho, Galba Novaes Neto atuava como um jovem quadro político eleito vereador na capital, naquele período. Antes das apresentações dos grupos, houve o registro fotográfico dos mesmos com os citados vereadores e outros integrantes das respectivas famílias. As fotos foram publicadas nas redes sociais desses agentes partidários.

Carvalho (2010) utiliza a categoria de predação cultural ao considerar as assimetrias de poder no campo da cultura de interesse de uma elite. No contexto de Alagoas, observa-se fortemente a cooptação no campo da política partidária em eventos públicos, no formato de espetáculos para o entretenimento da população, em detrimento da construção da imagem de quadros políticos como provedores e/ou parceiros de grupos culturais periféricos.

Foto 17: Membros da Família Davino, Galba Novaes e Galba Novaes Neto, com componentes do coco Xique Xique, no concurso municipal de coco de roda, no Instituto Galba Novaes, em Maceió (AL), junho de 2022.

Fonte: Fundação Municipal de Apoio à Cultura (FMAC).

Alguns sujeitos que reivindicam o coco tradicional foram convidados a fazer a abertura do concurso municipal. Nos três primeiros dias do concurso, entraram na programação: mestra Zeza do Coco e o grupo Raízes Alagoanas, Os Verdelinhos e Comunidade Azul, Jurandir Bozo e Ninho de Cobra. Me questionei se a incorporação desses atores sociais no evento, conhecidos no circuito do coco alagoano, seria uma tentativa de legitimação por simbiose nos espetáculos juninos do coco contemporâneo, considerando que os concursos juninos são um importante espaço de renovação da tradição para a juventude.

No circuito de competições entre os grupos, também é comum que haja embates entre componentes e torcidas após a divulgação do resultado do concurso. As provocações por vezes ultrapassam o campo da linguagem verbal, se encaminhando para agressões corporais e patrimoniais. Nesse cenário, se faz necessário frisar que a rivalidade entre esses sujeitos se restringe ao ambiente de disputa. Fora dos tablados, componentes de grupos rivais comumente confraternizam em espaços de sociabilidade, nutrindo laços de amizade, de parentesco e até de relacionamentos afetivos como namoro e casamento.

A etapa final do concurso municipal ocorreu na última festa junina, dia de São Pedro. Os grupos ocuparam o ginásio do instituto para se organizarem antes de suas apresentações, que ocorreram em uma estrutura montada na entrada do espaço. A equipe de apoio e um dos coreógrafos, decidiram testar a escada para palco que utilizamos em anos anteriores e que seria usada para a abertura da apresentação. A estrutura era relativamente alta, consistindo em cinco degraus, enfileirando as dançarinas. Essa estrutura cedeu, nos condicionando a cair em efeito dominó. Em meio ao desespero da queda, me surpreendi ao ouvir risadas de componentes de grupos concorrentes, me questionando naquele momento se haveria limites que considerassem a prevalência do bem estar em meio a animosidade gerada pela competição.

Restabelecemos a ordem física e emocional, em meio a machucados superficiais, improvisando uma nova abertura, diante do ocorrido. Fomos motivados pelo coreógrafo a dar o nosso melhor perante as dificuldades enfrentadas nos últimos anos. Antes do meu grupo subir no tablado, escutamos o coro praticamente em uníssono ‘’ah-ah-ah a mundiça[31] vai entrar!’’. Os xingamentos de parte da plateia intensificaram a energia vibrante ao dançar em par, dentro da roda, brincando e debochando de quem interagia negativamente e positivamente. Lembro-me de ter me sentido belíssima, estreando o figurino novo e com a maquiagem profissional, elaborada em todas do elenco feminino.

Senti meu corpo leve, apesar do volume da saia do vestido e do peso do arranjo preso ao meu cabelo, das fortes pisadas atreladas a outras movimentações ao mesmo tempo em que respondia o coro. A sensação de dançar para a plateia foi indescritível. Aquele momento proporcionou um sentimento similar a uma recompensa pelos meses de ensaio que nos tomou entrega física e emocional. De acordo com Carvalho (2010, p. 50) “A ‘espetacularização’ é o poder do olhar, que pode ser construído de fato como dois poderes opostos e conflitantes [...] artista e público se olham em um espaço comum e familiar aberto às trocas, inclusive de posições, entre quem olha e quem é olhado”.

Nesse cenário, os ânimos se afloraram com a divulgação da classificação geral dos grupos no concurso. O resultado ocasionou embate físico entre componentes de dois grupos juvenis: Reis do Cangaço e Reviver. O que gerou o atrito físico foi a provocação incitada em comentários verbalizados por dançarinos com o argumento de justificação de que o grupo campeão, Reis do Cangaço, não apresentou um espetáculo merecedor da primeira colocação, que ganhou por suborno aos jurados e que o espetáculo apresentado pelo grupo Reviver foi injustiçado por ter ficado em quinto lugar.

[31] Equivale a ralé. É um substantivo comum no linguajar nordestino.

O embate repercutiu nas redes sociais, com o compartilhamento de vídeos das discussões entre componentes desses grupos e uma live feita pelo presidente do grupo Reviver. Nessa live, Betinho citou que investiu cerca de quarenta mil reais em todo o espetáculo. Além dos registros audiovisuais, foram propagadas notícias de que Davi Davino, até então padrinho dos dois grupos, e Mirian Monte, na época secretária de cultura, haviam sido atingidos fisicamente nesse embate entre os jovens. Tempos depois, esses boatos foram desmentidos por coordenadores dos grupos juvenis.

Passaram-se pouco mais de dois meses do concurso municipal até a realização do concurso alagoano. Diferente dos anos anteriores à pandemia, em que o concurso marcava os festejos juninos, o alagoano ocorreu na primeira semana de setembro. Alagoas havia saído da fase vermelha de distanciamento social controlado e do estado de emergência climática, causado pelos temporais no final do primeiro semestre. A tensão foi substituída pela sensação de término da pandemia, como se fosse algo de um passado não tão distante, mas irrepetível. O retorno às competições gerou a entrada de novos componentes, a volta de antigos dançarinos e integrantes trocando de grupo.

A configuração desse concurso foi similar ao concurso municipal, no entanto o espaço determinado ao evento foi maior, o ginásio do Sesc Poço. O público foi visivelmente mais volumoso do que o do evento anterior, apesar de ter sido fora da época junina. Ao circular pelos corredores antes do início das apresentações, reencontrei a mestra Zeza conversando e tirando fotos com os dançarinos do coco Reis do Cangaço. O tema do projeto definido por esse grupo foi Resistência: filhos desse chão. Reconheci imediatamente a roupa utilizada pelo elenco feminino no momento em que vi. Eram réplicas do figurino da mestra Hilda Maria da Silva. O elenco masculino estava com réplicas do figurino de mestre Verdelinho. As roupas davam indícios do que esse grupo estava preparando.

Foto 18: Mestra Zeza no centro da roda, com componentes do coco Reis do Cangaço, no ginásio do Sesc Poço, em setembro de 2022.

Fonte: Perfil do grupo Reis do Cangaço, no Instagram.

Também soube da presença de mestre Bozo, como espectador na arquibancada. Apesar de não o ter visto pessoalmente, previa que ele estaria lá por sua presença nos anos anteriores ao período pandêmico e pela grandeza do evento após dois anos sem concursos. O apresentador do evento anunciava que mestre Bozo estava presenteando todos os grupos com um pendrive contendo seu novo disco “Am pros pés”, com músicas autorais e de artistas alagoanos que circulam no cenário do coco.

Os espetáculos apresentados pelos grupos juvenis foram mais desenvolvidos, em temática, que o concurso municipal ocorrido nos festejos juninos, talvez pelo peso simbólico que os grupos dão ao título estadual. Meu grupo decidiu manter a base do projeto junino “Viver e dançar cantando meu lugar!” – o tema centrou em homenagear a história do grupo na comunidade Jacintinho, apresentado no municipal, e focar em corrigir os possíveis erros que nos prejudicou nesse evento. Elementos dançantes de grupos percussivos foram incorporados em partes da coreografia. Dançar daquela forma, com movimentações características do maracatu, me gerou profundo incômodo. No entanto, a atmosfera apreciada no tablado, diante do público e dos jurados, novamente foi indescritível. Sentia meu corpo esquentar de felicidade com a agilidade das coreografias executadas em coletivo, ao som da instrumentação alta,

recebendo os jogos de luzes presentes na estrutura do ginásio e o uso de artefatos pirotécnicos enquanto dançávamos.

Após finalizarmos a apresentação, troquei de roupa rapidamente e, junto com uma colega do elenco feminino, segui em direção a arquibancada para assistir à apresentação do grupo rival, o Reis do Cangaço. Me emocionei muito vendo o painel com fotos de mestres do coco, a casa de taipa colocada no cenário, um dançarino simulando como era a pisada em cima do barro na abertura feita por eles. Me meti entre a multidão que estava aglomerada em pé nas grades, para visualizar mais atentamente o espetáculo montado por esse grupo, hipnotizada pelas representações simbólicas que aqueles personagens estavam reivindicando como a autênticas do coco alagoano.

Felipão e Atalys cantavam em sintonia as músicas que ouvi mestra Zeza, Wesley Nedson, mestre Bozo, os Verdelinhos e Telma César cantarem nos últimos anos durante a construção da pesquisa, enquanto reconhecia os trupés executados pelos dançarinos. Muitos daqueles sapateados eram ensinados pelos irmãos Verdelinho em oficinas que participei. Fiquei sem fôlego, sentindo uma energia similar à que senti quando estava – minutos antes – dançando no tablado com os componentes do meu grupo. Só que agora, eu não fazia parte da atração, assumia o papel de espectadora e também de pesquisadora observando os aspectos incorporados à apresentação que eles reivindicavam a legitimidade do coco contemporâneo em Alagoas.

Poucos meses depois, em conversa com meu mestre de coco de roda, ele me questionou sobre as escolhas que fiz como brincante, pois eu tinha "tanto amor pela tradição e foi parar no grupo mais estilizado de Maceió" (Mestre Bozo, dezembro de 2022). Por inúmeras vezes me deparei com sentimentos como esse, de culpa e de conformidade, sentindo as contradições impulsionarem os conflitos que investigava na imersão em campo. Eu realmente nutria profundo respeito pela herança familiar e pelos ensinamentos dos mais velhos, ainda mais quando passei a adentrar em comunidades e entrevistar lideranças do coco, reivindicado por aqueles sujeitos, como tradicional. No entanto, permanecia sentindo afinidade com os colegas do coco juvenil, assim como nutrindo encantamento pela forma ágil de dançar o coco denunciado como estilizado.

Os moldes para a divulgação da classificação dos grupos foram diferentes naquele ano. Dessa vez, liberaram dançarinos e o público, anunciando em uma live feita pelo canal midiático Cultura.al, transmitida em tempo real, apenas com coordenadores dos grupos presencialmente, na sede da Licoal. O resultado gerou reação nunca antes vista. Lideranças do grupo Reis do Cangaço, inconformados com sua classificação, arremessaram cadeiras, destilando ameaças ao presidente da Liga, em transmissão ao vivo. Ao final, os envolvidos foram encaminhados para

a delegacia por depredação patrimonial. Meses depois do ocorrido, no primeiro semestre de 2023, lideranças dos grupos filiados à Licoal se reuniram para definir a punição aplicada a esse grupo, que agora está impossibilitado de participar de eventos organizados pela Liga pelos próximos três anos consecutivos.

O circuito do coco contemporâneo praticado pela juventude externaliza os conflitos dominantes da vida em uma sociedade imersa em cultura de massas marcada pelas transformações das práticas culturais, circulação midiática de bens coletivos e pela espetacularização dos meios de produção de sociabilidade. A disputa por visibilidade implica um campo de batalhas simbólicas externalizadas em forma de representações nas intersecções pelo que compreendem e reivindicam como a luta pela tradição.

Seção 3. Girando a roda: disputas internas nos cocos de roda alagoano

Os conflitos no interior dos distintos cocos de roda em Alagoas se expressam para além das tramas intergeracionais que separam a suposta dualidade entre Tradicional e Contemporâneo. O campo de pesquisa, como socióloga em formação, me mostrou que não há pensamentos e ações lineares dentro das categorias observadas, inicialmente, como brincante. Entre os pontos que mais provocavam minha atenção, estava a reivindicação de uma etnicidade alagoana, comumente atrelada a ancestralidade racial, pela defesa do que denominam como tradição do coco e em como são determinados e representados os papéis de gênero, principalmente na dança, externalizados em estereótipos de força para os homens e sensualidade para as mulheres, em um contexto de presença massiva da comunidade LGBT nos grupos juvenis. Essas questões circundam a construção de identidades, tanto dos sujeitos envolvidos, como da forma que essa dança popular tem sido praticada.

Nas performances do coco contemporâneo, o que se percebe são representações de aspectos reivindicativos como característicos da alagoanidade nos dispositivos discursivos das lideranças culturais, aclamados como a origem palmarina dessa dança popular. No entanto, assim como a defesa de uma "tradição do coco", os símbolos de uma alagoanidade não parecem ser bem definidos, dificultando na conceituação do que seria pertencente ao estado, o distinguindo das outras localidades do nordeste brasileiro. A constituição da identidade do coco é politizada, expondo as contradições na esfera que engloba o social e o simbólico do litoral ao sertão alagoano.

Hall (2006) discute acerca da viabilidade dos dispositivos discursivos que partem da diferença na unificação de culturas e identidades nacionais. O autor pondera que "uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural". (HALL, 2006, p. 59) As configurações citadas até o momento desdobram disputas de poder nos bastidores fora dos tablados, nas interações entre os sujeitos que praticam o coco.

Nos grupos juvenis, é constante a concorrência pelas vinte e quatro vagas, número limite de pares definido pela Licoal, a serem preenchidas na escalação do elenco masculino e feminino nos concursos de coco. Geralmente o número de brincantes dos grupos juvenis é maior do que a quantidade limite definida estatutariamente pela Licoal. A competição se inicia antes mesmo de fechar a roda. Os critérios de escalação são predeterminados pela diretoria de cada grupo e vão desde domínio coreográfico a comprometimento do componente. Os atritos se tornam mais

acalorados, pois não é raro que dançarinos antigos reapareçam pouco antes do São João, aprendam as coreografias com facilidade e sejam escalados para o espetáculo, fazendo os que não foram escalados ‘’pegarem banco’’, como comumente os dançarinos relatam.

A posição na roda, atrelada ao comportamento personalista, pode ser caracterizada como outro ponto de conflito. Apesar do formato circular viabilizar uma suposta democracia horizontal, já que todos podem se ver e serem vistos pelo público, uma parte específica da roda dança em frente aos jurados e à equipe de gravação que transmite o concurso em tempo real, proporcionando maior visibilidade a estes em detrimento aos demais dançarinos. Essa posição também é inalcançável às ações hostis das torcidas dos grupos rivais e é definida pelos brincantes como a frente da roda, local de desejo e disputa interna. O local é endeusado, idealizado como ocupado pelos mais aptos e experientes de cada grupo. Ao longo dos anos, os coordenadores do Xique Xique começaram a tentar driblar o estrelismo de dançarinos fazendo discussões sobre protagonismo coletivo e desenvolvendo as coreografias com a roda em movimento, enfatizando que não há frente em uma roda.

Ademais, independentemente da posição na roda, o tablado se torna um palco de exibição tanto coletivo como individual. Todos querem ser aclamados ao dançar nos concursos e apresentações. No vocabulário mais recente da comunidade LGBTQIA+ que dança o coco, “dar close[32]” é tão essencial quanto a animação, a reprodução do coro das músicas e o domínio das coreografias. É de extrema importância manter a postura de deboche ao ser alvo de ações hostis pelas torcidas dos grupos rivais. Nesse contexto de clamor pela representação da beleza e sensualidade do coco, percebe-se provocação entre as mulheres e as gays. Essas últimas, em algumas situações presenciadas por mim, já verbalizaram que dançariam melhor que o elenco feminino se, porventura, se travestissem com o figurino das mulheres. Tais ações, no entanto, ocorrem com frequência nos espaços informais do ambiente privado desses personagens, que aprendem as coreografias desenvolvidas pelas mulheres observando os passos nos ensaios e as desenvolvem com destreza.

As coreografias voltadas para as dançarinas se diferenciam em alguns pontos que focam nos caracteres atribuídos à exaltação da feminilidade, alternando giros a outras movimentações, desfocando os sapateados reivindicados como tradicionais em detrimento da delicadeza e da sensualidade, enquanto o elenco masculino, gay e héteros, precisam pisar com força na maior parte do tempo. Devido a essas delimitações impostas aos gêneros, há dizeres e, a reprodução

[32] Chamar atenção para si de forma exuberante.

na prática coreográfica, de que mulheres não necessitam demandar esforço físico equivalente ao que os homens executam na dança.

Durante os ensaios do espetáculo Pé no Barro, um dos componentes do elenco de dançarinos me aconselhou a não pisar com tanta força porque, nas palavras dele "essa tarefa era dos machos". Aquela fala me inquietou de tal forma, pois conseguia relembrar nitidamenteos questionamentos acerca da subjugação da mulher nos espaços do coco, no discurso feito por Telma César Cavalcanti (2017), anos antes, na etapa final do concurso alagoano. "Quando eu comecei minhas andanças atrás da tradição do coco alagoano, eu ouvia muito cantador, muito dançador antigo dizendo que mulher não pisava. E eu olhava pra o lado e via mestra Hilda, esplendorosa, no comando de todos eles. Mulher pisa sim!". Esse conflito expõe os atenuantes antigos do machismo velado, que ultrapassa gerações, e a resistência tanto de homens quanto de mulheres a quebrar padrões, mesmo na atualidade com a difusão de discussões sobre o empoderamento feminino e a força física que pessoas podem desenvolver ao capacitar seu corpo para isso.

Até a primeira década dos anos 2000, algumas lideranças de grupos juvenis tinham resistência a aceitar pessoas trans dançando com o gênero que se identificam. Atualmente, há uma quantidade considerável de mulheres trans em grupos juvenis de coco. O que circunda nos comentários dos circuitos do coco, pela primeira vez, em 2010, um dançarino transgênero com o nome social Juninho Play integrou o elenco masculino de um grupo. Na época, ele era componente do coco Xodó Nordestino. O componente passou "despercebido" aos olhos da Licoal, sem intervenções no momento da inscrição e nas apresentações das etapas do concurso.

No entanto, no mesmo ano, a dançarina Berthynna, também pessoa trans, naquele período componente do coco Reviver, foi motivo de intensos embates com as lideranças dos grupos na Licoal. Vale ressaltar que na época, as Quadrilhas Juninas proibiram que pessoas do sexo masculino se travestissem de mulher em seus concursos. Sob ameaças de processo infligido à garantia dos direitos humanos, caso ela fosse impedida de se apresentar dançando como mulher, a entidade cedeu sua presença no elenco feminino concorrendo no concurso junino de coco. O interessante, nessa configuração, é perceber como a figura do feminino gera incômodo. No caso relatado, vale salientar que Berthynna é uma mulher trans negra, de estatura alta, que se destaca pela exuberância performática na dança.

Ademais, outra questão que causa atritos internos, principalmente entre os componentes mais velhos dos grupos juvenis, é a adesão de movimentos de outras manifestações culturais nas coreografias elaboradas para o coco contemporâneo. A permanência de músicas postuladas

como tradicionais do coco alagoano e a constante incorporação de composições de mestres e coquistas pernambucanos, no repertório musical, não é um consenso entre a juventude.

Nos espaços do coco tradicional, os conflitos entre os mestres da tradição já foram verbalizados diversas vezes publicamente. Elementos que emergem aos aspectos defendidos, por alguns, como autênticos da tradição desdobram tensões que implodem a deslegitimação. A herança familiar e o tempo de experiência são os condicionantes mais expressivos como manancial exaltados orgulhosamente pelos herdeiros. Pela trajetória da maioria dos mestres ter em seu cerne ascendentes que desempenharam papéis de destaque na liderança comunitária, reconhecidos na brincadeira popular, o tronco genealógico é apresentado como legitimador da "passada de bastão" para o ancião substituto.

O que é ensinado é um ponto balizador de conflitos na narrativa de defesa do coco alagoano. Tem se tornado cada vez mais comum que a expansão da formação intelectual dos mestres seja atrelada aos saberes adquiridos comunitariamente, reconhecendo a relevância dos conhecimentos tradicionais ancestrais. A politização desse espaço ganhou forma em Alagoas com as transformações atuais aderidas a dança, a articulação institucional de lideranças e as políticas de reconhecimento em âmbito nacional que possibilitaram a circulação dos mestres em outros estados, ampliando a visão acerca da pluralidade a qual o coco de roda se manifesta, pois a categoria tradicional não é estática. Há distinções gritantes pela incorporação de elementos religiosos das procissões católicas, das celebrações de ritos de matriz africana e de aspectos de outras manifestações culturais populares, a depender da região em que o coco foi experienciado em Alagoas. A partir disso, os mestres tomam para si o que aprenderam verdadeiramente como tradição e entram em conflito com seus pares.

Além do que é repassado na transmissão de conhecimentos tradicionais oralmente, a postura dos mestres em relação à estilização do coco pela juventude nas zonas urbanas do estado se distingue. Nem todos reprovam as transformações, alguns argumentam serem inevitáveis socialmente e inclusive aprovam certos aspectos, aderindo em seus grupos características da modernização feita pelo coco contemporâneo, mesclando o que consideram ser os fundamentos centrais da tradição aos seus aprendizes-brincantes. Tal discordância ressignifica a defesa da etnicidade alagoana pela simbologia da herança palmarina, que evolui atrelando outros elementos estéticos e ritmos desprendidos dos ideais da afroalagoanidade. Destrincharemos esses conflitos, refletidos nas implicações identitárias, nos próximos subtópicos.

3.1 A representação dos papéis femininos e masculinos na dança

Os grupos juvenis, além de um espaço de divertimento, funcionam como pequenos núcleos de sociabilidade e acolhimento, servindo de refúgio emocional à juventude que está dentro das categorias, que por vezes, são conectadas se cruzando no mesmo indivíduo: periféricos, LGBTs, negros e mulheres. Hall (2006) traz o conceito de "pluralização de identidades" para explorar esses condicionamentos. Nessa discussão, não há intenção de hierarquizar os diferentes sistemas de opressão na estrutura social que constituem as relações em uma sociedade ocidental. Coube, no entanto, observar como esses sujeitos se portaram ao encarar situações de constrangimento pela posição que ocupam enquanto parte de grupos sociais considerados socialmente como minoritários. Apesar das manifestações de cultura popular serem um espaço de acolhimento, não estão isentas de reproduzirem fenômenos opressivos nas dinâmicas das relações sociais patriarcais.

O coco de roda, atualmente entre a juventude, é uma dança de pares homens-mulheres. A dimensão simbólica do que é exigido no desempenho dos papéis sociais na performance dançante externaliza estereótipos de masculinidade e feminilidade hegemônicas esperadas convencionalmente do processo de socialização dos indivíduos em suas formas de agir. Apesar das normas que regem o comportamento heteronormativo desses sujeitos na dança, os dançarinos não são passivos ao que é preestabelecido. Butler (2018) traz reflexões sobre os "corpos que pesam", discutindo sobre a materialização das diferenças sexuais pela performatividade, subsidiada por práticas discursivas nas normas vigentes. No coco contemporâneo, o surgimento de novos padrões de questionamentos sobre as relações políticas e sociais entre minorias, na contemporaneidade, foram incorporados aos projetos juninos anualmente. A postura nas ações acompanhou as discussões subjetivamente, pois as contradições inerentes ao tipo de sociedade em que vivemos transcendem os discursos subversivos implementados na convivência coletiva do cotidiano e nos espetáculos.

Aos homens é cobrado virilidade na execução dos sapateados, aliado ao gingado da dança, e segurança na condução das parceiras durante as coreografias. Percebe-se que esse aspecto, mantido na forma de dançar, aparecia fortemente nas rodas de coco tradicional e nas performances individuais dos homens nos desafios de trupés comumente executados no século passado, relatados por alguns sujeitos que cederam entrevistas para essa pesquisa. Apesar desses caracteres serem imposições de um ideal de masculino na performance, é visível outros tipos de masculinidade no molejo dos dançarinos.

Tais gesticulações denunciam um panorama que engloba demarcações de afeminação, como o rebolado, o deboche e o balancear dos ombros, característicos das mulheres no coco contemporâneo. Durante os ensaios, é comum que esses indícios de afeminação sejam reprimidos da postura corporal dos dançarinos gays, disciplinarizando as performances coreográficas ao masculino heteronormativo. De acordo com Butler (2018, P. 121) "A performatividade não é, assim, um 'ato' singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o status de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição". O enquadramento desses sujeitos ao poder hegemônico da matriz heterossexual impõe a encenação da virilidade à dança de trabalho, externalizando a força das pisadas como algo central e legitimador da prática do coco para os homens.

Às dançarinas, é designada a desenvoltura na exaltação da elegância, da delicadeza e da sensualidade, encantando o público com a postura provocativa na linguagem facial e corporal. Me recordo que em um dos ensaios, o coreógrafo do grupo que danço reclamou da execução de determinados passos afirmando que estávamos "parecendo um bando de tchongas[33]". Apesardo comentário ser dirigido a performance dançante do elenco feminino em sua totalidade, as inseguranças estéticas que carrego, fruto de uma infância, adolescência e juventude vivenciando práticas racistas, foram intensificadas com a pressão para a magnitude exigida ao espetáculo junino.

Observando as interações entre as meninas e mulheres dos grupos juvenis que participei, pude perceber nitidamente que o ideal de feminilidade, incorporado à dança, retroalimenta a rivalidade feminina cultivada culturalmente e socialmente, induzindo as mulheres a seguirem o padrão de seu núcleo, disputando melhor desempenho, do que é cobrado em convenções sociais, em seu próprio agrupamento. Dentro dos papéis sociais, julga-se que há predileção cultural pelo feminino na dança, pois é posto como o atrativo aos espectadores em apresentações e nos concursos. Abaixo, segue um registro de dançarinos do grupo Xique Xique, captando as demarcações estéticas, enquadradas para o masculino e o feminino no espetáculo.

Foto 19: Dançarinos do grupo Xique Xique, na primeira etapa do concurso municipal de coco de roda, no Instituto Galba Novaes, em 2022.

[33] Termo pejorativo utilizado no Nordeste brasileiro para descrever mulheres desajeitadas.

Fonte: FMAC

Essas representações que demarcam a imagem pela divisão sexual dentro da dança, permanecem no ciclo de renovação de componentes nos grupos. É comum, no caso das mulheres, que após a constituição familiar, integradas ao trabalho e estudo, a continuidade como brincante de coco seja interferida. Na memória coletiva recente, algumas dançarinas, que já não estão mais ativas no grupo pelos fatores citados, se tornaram referência por se destacarem dançando, sendo citadas como modelo a ser seguido. Os comentários referentes a elas, as colocam em um patamar inalcançável, sutilmente perpetuando o estímulo à competitividade.

Os conflitos em torno do ideal de feminilidade no coco contemporâneo questionam as ausências, lamentando o estado presente em detrimento da qualidade do passado. Por vezes, senti similaridade nessas reclamações às que alguns mestres faziam ao relembrar o que idealizam como resgate da essência. O que falta nas mulheres, que é tão essencial para a evolução do coco da juventude? Esse questionamento foi feito durante um ensaio, nas vésperas do concurso municipal, em junho de 2022. Dentre as correções de erros, ao ajustar as coreografias, um dos dançarinos, membro da comunidade gay, se queixou do que considerou

ser o rebaixamento do elenco feminino do grupo. Em tom de soberba, ele denunciou que “falta beleza nas meninas. É o deboche e a coragem. Essa é a beleza do coco”. O comentário gerou profundo constrangimento entre os presentes, principalmente entre as dançarinas. O teor da fala, expôs nuances de misoginia, apontando que as relações entre o social, o cultural e o simbólico se revelam entrelaçadas.

Os comportamentos mudam seguindo ou confrontando as normas sociais, de acordo com o tempo histórico vivido. A desenvoltura da postura máscula foi um dos elementos estéticos dançantes que mudaram nas últimas décadas. Essas transformações foram citadas na descrição do mole-mole, que abarcou considerável contingente de componentes LGBTs no processo de proliferação de grupos juvenis em Maceió. Pude observar, panoramicamente, que as gays e mulheres trans estão ocupando locais em que um padrão de generificação historicamente foi definido, rompendo, em certos momentos, normas regulatórias dentro da dança para o público e para os jurados.

O sentimento de pertencimento à cultura popular faz parte da construção das identidades desses personagens. Em conversa informal, no âmbito privado do seu lar, Berthynna me confidenciou o orgulho que sentia ao adentrar em um grupo que, antigamente, assumia uma postura conservadora carregando dogmas do catolicismo, e ainda dançando na frente dos jurados, ocupando uma posição de visibilidade dentro da roda. Pude perceber que a exposição artística projetada em seu corpo gerava um bem estar simbólico para ela, de liberdade, auto admiração e reafirmação de seu valor. Acompanhei alguns relatos de sua vida pessoal, em que ela confidenciou que desde a tenra idade foi condicionada a enfrentar discriminações em diversos espaços da sociedade, encontrando conforto em grupos de manifestações culturais populares.

3.2 “O coco é nosso’’: etnicidade alagoana entre mestres, lideranças dos grupos juvenis e brincantes dos cocos de roda

A reivindicação da origem do coco ao território que geograficamente, nos dias atuais, pertence à Alagoas, foi uma narrativa que escutei desde que enveredei no universo do coco, em meio a juventude. Aquela narrativa era fruto de transmissão cultural entre gerações. Quem repassava esse ensinamento tinha convicção nos indícios que a legitimavam. O ponto similar no dispositivo discursivo de mestres, lideranças do coco e brincantes é a questão racial que dá origem à tradição. A etnicidade alagoana do coco, discursivamente, é atrelada às práticas culturais de negros e indígenas no Quilombo dos Palmares. Essa versão provocava em mim o

sentimento de reconexão ancestral pela cultura. No entanto, com o passar dos anos, passei a questionar como socióloga o que assimilei como correto em minha formação como brincante de coco. Dentre os questionamentos, me inquietava o que lideranças, mestres e brincantes do coco em Alagoas reivindicavam quando defendiam que o coco é patrimônio imaterial do estado.

O chamado pela etnicidade alagoana não me parece, conceitualmente, ser algo bem definido, para além das correlações étnico raciais que publicamente são feitas em dispositivos discursivos das lideranças do coco. Em 2018, ano em que comecei a dançar coco em grupo juvenil, expressiva parte dos grupos trabalharam a questão negra nos projetos juninos para o concurso alagoano. O discurso feito por Nilton Rodrigues na abertura da apresentação de seu grupo, remeteu ao valor simbólico que o coco possibilita: ser a alegria do povo em meio às dores dos conflitos sociais de uma sociedade estruturalmente desigual.

> A gente fez questão de trazer o tronco pra lembrar que o coco tem influência africana. E esse monumento, que foi de dor na escravidão, hoje vai ser através dele que a gente vai fazer a nossa festa, porque o coco de roda é a festa daqueles que foram excluídos, que foram escravizados. (Nilton Rodrigues, junho de 2018)

Na trajetória biográfica e laboral dos mestres de coco, esse foi um contraponto em comum. Diante de tantas precariedades e violências naturalizadas pelo cotidiano, as brincadeiras populares equilibravam o peso das angústias. Não dá para apagar marcas históricas que atravessam gerações, como as crenças nas tradições, mas esses sujeitos aparentemente as ressignificaram por meio da cultura popular.

Ademais, percebe-se que a "essência alagoana" pela defesa da origem palmarina do coco remete às contribuições dos estudos culturais documentados pelos folcloristas alagoanos na metade do século passado. Parte da tradição das gerações foi repassar o que esses intelectuais inculcaram ideologicamente. Silva (2014) faz considerações valiosas acerca do lugar delegado ao negro alagoano na historiografia local ter sido predominante justamente pelo imaginário da folclorização. Parte considerável desses folcloristas eram provenientes de famílias oligárquicas, tendo um olhar paternalista para quem protagonizava as manifestações populares, e ainda remetendo a presença negra dessas expressões culturais, no caso do coco, à origem palmarina, como algo presente apenas no passado.

Outra inquietação que passou a me incomodar nesse percurso foi justamente a possibilidade da romantização da origem palmarina, que eleva o protagonismo negro, estacionar na narrativa da ancestralidade, esvaziando elementos étnicos na tradição reinventada

pela juventude. Esse ponto, de que o que restou foi folclore, foi reclamado por alguns dos mestres. Inclusive um deles, o mestre Geraldo, foi acusado por companheiros que militavam com ele no movimento negro, nos anos 1980, de reproduzir a folclorização do coco. No mais, há uma construção do ser alagoano? O que vemos no coco praticado tão pluralmente em diversas regiões de Alagoas, pode ser categorizado como semelhante ao coco dos outros estados do nordeste? Não há pluralidade estética e dançante em diferentes demarcações geracionais que tensionam a manifestação dos cocos de Pernambuco, de Sergipe e da Paraíba? Esses conflitos circundam as disputas simbólicas que legitimam e deslegitimam a tradição do coco alagoano.

Foi perceptível permanências e rompimentos em novos aspectos incorporados à reinvenção da tradição do coco alagoano. A reprodução de fenômenos da opressão patriarcal e a alegorização dos gêneros – que delimita modos de agir, permeando o colonial e patriarcal seguindo normas de etiqueta. Por vezes, a adequação dos corpos transcende os discursos que questionam a norma padrão heteronormativa, implementados no interior dos grupos e apresentado nos espetáculos dos concursos juninos. Esses conflitos caminham na mesma direção que o processo de folclorização de manifestações culturais populares. No caso do coco, a reivindicação da sua essência alagoana devido a narrativa da origem dessa dança ter nascido no Quilombo dos Palmares, remete ao passado, provocando rusgas àqueles que defendem a manutenção de aspectos negros estéticos, dançantes e sonoros no coco de roda alagoano.

Considerações Finais

A dança, como manifestação popular e cultural, está dentro da sociedade, se moldando ao tempo vivido. As tradições acompanham esse ritmo, seguindo o dinamismo da vida social. No processo de construção dessa pesquisa, rompi barreiras como brincante e socióloga ao observar fenômenos conflituosos do coco, por óticas diferentes. Dentre as primeiras delimitações que nortearam os achados da pesquisa, está a ressalva de que existem compreensões diferentes de como é interpretada e apropriada a tradição do coco alagoano.

Portanto, nos aprofundamos nos elementos dominantes percebidos nos grupos anunciados: coco tradicional e coco estilizado, ressalvando as limitações dessas duas categorias devido a pluralidade de expressões encontradas nelas. A interseção do coco a outras manifestações e brincadeiras populares, mesclando elementos dos cantos de trabalho, Guerreiro, chegança, jurema, pífano, quadrilha, bumba meu boi produziram narrativas e interpretações diferentes para aspectos corporais e estéticos da dança, do canto e da música em Alagoas.

Os rótulos depreciativos enunciados de maneira acusatória, também apropriados como categoria de autoafirmação para parte da juventude que brinca o coco, circundaram processos de legitimação e deslegitimação envolta do estilizado. A identidade da tradição está, de fato, ameaçada pelos avanços da modernização contemporâneos, vide a glamourização nos concursos de coco de roda? A espetacularização dos concursos, apesar de se destacar nesse cenário, continua sendo um espaço de vivência popular massivamente das zonas periféricas, em espaços festivos voltados para essas comunidades. Os espetáculos juninos, apesar da dimensão estética, externalizam uma competição entre fraternidades de bairro assentadas em lutas e alianças político eleitorais. A estrutura da disputa nos concursos juninos, para os jovens,passou a ser um mecanismo de socialização entre os grupos.

Constatamos os elementos que constroem as tramas entre grupos políticos e grupos culturais que envolvem alianças políticas e senso de pertencimento territorial no circuito dos cocos em Alagoas. Atestamos que os programas governamentais, em especial, os que interligam cultura na escola pública, foram uma valiosa via de reconhecimento estatal para a difusão dos saberes dos mestres de cultura popular. A participação assídua de representantes da Licoal e de mestres do coco em conselhos municipais e em cargos nas secretarias de cultura tem garantido direitos, proporcionados por políticas públicas, ao segmento do coco no estado.

Levando em conta o que foi observado, traçamos como o clientelismo político tem atravessado o campo da cultura e como esses determinantes tem sido absorvidos na construção da memória coletiva dos jovens de grupos juvenis de bairros periféricos maceioenses, pelo apadrinhamento político norteando a política entrelaçada à economia da festa/concurso de coco de roda alagoano e à estética.

Outro ponto balizador de conflitos, aprofundados na pesquisa, foram a construção das representações hegemônicas da masculinidade e feminilidade no coco contemporâneo. Tendo em vista os aspectos analisados, percebeu-se que a regulação do corpo por determinação do gênero, imposto por normas sociais e culturais, ultrapassou gerações e assumiu novas facetas na atualidade. No entanto, em um contexto de presença massiva de homens gays e mulheres trans, há ressignificação dessas representações em novos aspectos incorporados à tradição reinventada, vide a performance do mole-mole, que quebra normas regulatórias corporais na dança.

Tendo em vista o que foi observado e analisado em relação as tensões entorno da defesa de uma identidade do coco, constatamos a tentativa de entrelaçamento da formação de uma etnicidade alagoana voltada para elementos de afroalagoanidade. Logo, se desdobraram outros conflitos. Estes intercalam a acusação de folclorização do coco alagoano e esvaziamento de aspectos centrais que estão presentes na narrativa defendida como origem dessa manifestação cultural. Em virtude dos fatos mencionados, os conflitos e relações de poder se entrelaçam nos três pontos colocados na pesquisa. Olhando para o percurso trilhado, vejo uma pluralidade de manifestações do coco ocupando espaços em dimensões diferentes em Alagoas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam:** sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Gracira Lopes (org.). corpo educado: pedagogias da sexualidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 4ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. Brasiliense, São Paulo, 1983.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CAMINHOS DO COCO. Produção: Coletivo Ganzá. Ano: 2016. 1 vídeo (91 min.) Disponível em: <CAMINHOS DO COCO - YouTube> Acesso em: 23 mai. 2021.

CARVALHO, José Jorge de. **'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina.** Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol.21(1), 2010.

CASTRO, Janio Roque Barros de. Espetacularização e mercantilização das festas juninas na atualidade. In: **Da casa à praça pública:** a espetacularização das festas juninas no espaço urbano. Salvador: EDUFBA, 2012, pp. 85-146.

CAVALCANTI, Telma César. **Pé, umbigo e coração:** pesquisa de criação em dança contemporânea. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 1996.

CAVALCANTI, Telma César. **Tradição e Juventudes em Alagoas:** o grupo de coco de roda xique-xique. Tese de Doutorado em Educação – Universidade Federal de Alagoas, Programa de Pós Graduação em Educação, Maceió, 2018.

CEFAI, Daniel; MELLO, Marco Antonio da Silva; MOTA, Fábio Reis. **Arenas públicas:** por uma etnografia da vida associativa. Niterói, RJ: EDUFF, 2011, p. 09-63.

COCOS DE ALAGOAS – MESTRA DILMA DOS SANTOS, EP 1. Produção: Rede Sociocriativa de Coco de Roda. Ano: 2021. 1 vídeo (5 min. 43 seg.) Disponível em: < Cocos de Alagoas - Mestra Dilma dos Santos, ep.1 - YouTube> Acesso: 12 jan. 2022.

COCOS DE ALAGOAS – MESTRE AELMO DOS SANTOS, EP 2. Produção: Rede Sociocriativa de Coco de Roda. Ano: 2021. 1 vídeo (5 min. 57 seg.) Disponível em: < Cocos de Alagoas - Mestre Aelmo dos Santos, ep.2 - YouTube> Acesso: 14 jan. 2022.

COCOS DE ALAGOAS – MESTRE JURANDIR BOZO, EP 3. Produção: Rede Sociocriativa de Coco de Roda. Ano: 2021. 1 vídeo (6 min. 12 seg.) Disponível em: < Cocos de Alagoas - Mestre Jurandir Bozo, ep. 3 - YouTube> Acesso: 17 jan. 2022.

COCOS DE ALAGOAS – MESTRA GRACINHA DE BAMBA, EP 4. Produção: Rede Sociocriativa de Coco de Roda. Ano: 2021. 1 vídeo (5 min. 42 seg.) Disponível em: < Cocos de Alagoas - Mestra Gracinha de Bamba, ep. 4 - YouTube> Acesso: 19 jan. 2022.

COCOS DE ALAGOAS – MESTRE LAERCIO DE BAMBA, EP 5. Produção: Rede Sociocriativa de Coco de Roda. Ano: 2021. 1 vídeo (8 min. 02 seg.) Disponível em: < Cocos de Alagoas - Mestre Laércio de Bamba, ep. 5 - YouTube >Acesso: 21 jan. 2022.

COCOS DE ALAGOAS – CANTADORAS DE ROJÃO KARIRI-XOCÓ, EP 6. Produção: Rede Sociocriativa de Coco de Roda. Ano: 2021. 1 vídeo (8 min.) Disponível em: < Cocos de Alagoas - Cantadoras de Rojão Kariri-Xocó, ep. 6 - YouTube >Acesso: 24 jan. 2022.

COCOS DE ALAGOAS – MESTRE CÍCERO LINO, EP 7. Produção: Rede Sociocriativa de Coco de Roda. Ano: 2021. 1 vídeo (6 min. 59 seg.) Disponível em: < Cocos de Alagoas - Mestre Cícero Lino, ep. 7 - YouTube > Acesso: 26 jan. 2022.

COCOS DE ALAGOAS – JOSÉ SALVADOR DE MEDEIROS, EP 8. Produção: Rede Sociocriativa de Coco de Roda. Ano: 2021. 1 vídeo (5 min. 49 seg.) Disponível em: < Cocos de Alagoas - José Salvador de Medeiros, ep. 8 - YouTube > Acesso: 28 jan. 2022.

COCOS DE ALAGOAS – ALEX DOS SANTOS, EP 9. Produção: Rede Sociocriativa de Coco de Roda. Ano: 2021. 1 vídeo (5 min. 19 seg.) Disponível em: < Cocos de Alagoas - Alex dos Santos, ep. 9 - YouTube > Acesso: 31 jan. 2022.

COCOS DE ALAGOAS – LINETE MATIAS, EP 10. Produção: Rede Sociocriativa de Coco de Roda. Ano: 2021. 1 vídeo (14 min. 49 seg.) Disponível em: < Cocos de Alagoas - Linete Matias , ep. 10 - YouTube > Acesso: 1 fev. 2022.

COLIGAÇÃO: FORÇA E CORAÇÃO PRA MUDAR. Plano de Governo. Disponível em: < 5_1600209359132.pdf (tse.jus.br)> Acesso: 6 abr. 2022.

DILUAR, Mariana Guéleri. **COMPLEXIDADE DO CONCEITO DE POPULISMO:** o populismo clássico latino-americano os debates atuais sobre o conceito. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras, 2020.

DUARTE, Abelardo. **Folclore negro das Alagoas:** áreas da cana-de-açúcar pesquisa e interpretação. 2 ed. Maceió: Edufal, 2010.

GELAMO, Renata Pelloso. **Narrar a voz:** trajetórias de uma voz-experiência em busca da voz própria. Tese (Doutorado em Artes), Universidade Estadual Paulista ‘’Júlio de Mesquita Filho’’. São Paulo, 2018.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas. In: Rosa Duarte; Marcos Freire Montysuma; Antonio Torres Montenegro. (Org.). **História oral, desigualdades e diferenças.** 1ed. Recife; Florianópolis: Editora Universitária da UFPE; Editora da UFSC, 2011, p. 18-37.

EM ARAPIRACA O TRABALHO CANTA. Produção: Rose Moraes Pan. Universidade de São Paulo, 2007. 1 vídeo (20 min. 57 segs.) Disponível em: <Em Arapiraca o trabalho canta - YouTube> Acesso em: 28 mai. 2021.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. de Coletivo Sycorax, São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A Rainha Quelé:** raízes do empretecimento do samba. História: Questões & Debates, Editora UFPR, Curitiba, volume 63, n.2, p. 131-160, jul./dez. 2015.

FERRAZ, Cláudia Pereira. **A etnografia digital e os fundamentos da Antropologia para estudos em redes on-line.** Revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.12, n.35, p. 46-69, jun.-set.2019

FREIRE, Nicolle Malta Pontes. **La Práctica del Coco en Alagoas Configuraciones y reconfiguraciones de una expresión cultural entre tradición y modernidad.** Universidad Nacional de Rosario, Centro de estudios interdisciplinarios, Maestría en estudios culturales, 2021.

Fórum de Cultura Popular e do Artesanato Alagoano. **FOCUARTE - 365 DIAS DE CULTURA!** Maceió, 2021. Disponível em: <FOCUARTE - 365 dias de Cultura! - YouTube> Acesso em: 28 jun. 2021.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu Silva, Guacira Lopes Louro. 11 Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições.** 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

SILVA, Jeferson Santos da. **O que restou é Folclore:** o negro na historiografia alagoana. Doutorado em Ciências Sociais – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

MADEIRA, Mariana Gonçalves. **Economia criativa:** implicações e desafios para a política externa brasileira. Brasília: FUNAG, 2014.

MAGALHÃES, Luiz Fernando Barbosa Gomes. **Políticas culturais e políticas de identidade em Alagoas:** Governo Ronaldo Lessa (1999-2006) e Governo Teotônio Vilela (2007-2014). Dissertação, Universidade Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Maceió, 2017.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. In: FORACCHI, Marialice Mencarini (org). **Karl Mannheim:** Sociologia. São Paulo, Ática, p. 67-95, 1982.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

NOLETO, Rafael da Silva. **Regulamentos da cultura:** diversidade sexual e de gênero nos concursos juninos de Belém. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, n.28, Ed 1, 2020.

NOVAES, Josefina Maria Medeiros. **ASFOPAL:** 25 anos brincando sério. Maceió: Grafmarques, 2011.

O CULTIVO DE FUMO EM ARAPIRACA: DESTALADEIRAS DE FUMO E O COCO DE RODA DO MESTRE NELSON ROSA – 2. Produção: Arquivo pessoal da família Rosa. Arapiraca, 2001. 1 Vídeo (18 min. 54 seg.) Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=oN8oMnGE8wo&t=1135s> Acesso em: 7 mai. 2021.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O Trabalho do antropólogo:** olhar, ouvir e escrever. Revista de Antropologia, São Paulo: UNESP, 1996, p. 13-37.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento e silêncio.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. Ed. 34. São Paulo: EXO experimental org, 2005.

RODRIGUES, Fernando de Jesus; SOUZA, Letícia. **Erotismo dançante e as distâncias sociais entre homens e mulheres no Brasil.** Dossiê: Sociologia e erotismo. Revista Latitude, Vol. 11, nº 1, pp. 73-120, 2017.

ROSSÊ, Cecília. **Quem somos – nossa história!** Site do Fórum de Cultura Popular e do Artesanato Alagoano, 2021. Disponível em: <Nossa história! (focuarte.com.br)> Acesso em: 27 jan. 2022.

SAMPAIO, Marcos César. **Gestão cultural e cidade:** um olhar sobre a experiência de Maceió. 1 ed. Maceió. Ed. Do Autor, 2021.

SANTOS, Daniel Alves dos. **Arapiraca no estado de Alagoas:** história, discurso e (arte)fatos na invenção da terra do fumo – (1950-1990). 2020. 136 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2020.

Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas. **EDITAL Nº 02/2021 – SECULT/AL EDITAL DE INSCRIÇÃO NO REGISTRO DO PATRIMÔNIO VIVO DO ESTADO DE ALAGOAS RPV-AL 2021.** Maceió, 2021. Disponível em: < EDITAL Nº 02/2021 – EDITAL DE INSCRIÇÃO NO REGISTRO DO PATRIMÔNIO VIVO DO ESTADO DE ALAGOAS - RPV-AL 2021 — cultura > Acesso em: 27 abr. 2021.

Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas. **Lista de Habilitação.** Maceió, 2021. Disponível em: <http://www.cultura.al.gov.br/editais-e-concursos/2021/edital-no-02-2021-2013-secult-al-edital-de-inscricao-no-registro-do-patrimonio-vivo-do-estado-de-alagoas-rpv-al-

2021/DOEAL-2021-06-10-COMPLETO-Jik5gRlDEbkW0ptx39uIIOoFnPgahoJ-XzbYt56UmmsfFPSeeWGpq.pdf> Acesso em: 27 abr. 2021.

Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa. **EDITAL Nº 03/2022 - ATA DA REUNIÃO DA COMISSÃO ESPECIAL PARA SELEÇÃO DE CANDIDATOS DO RPV 2022.** Maceió, 2022. Disponível em: < Automatically generated PDF from existing images. (secult.al.gov.br)> Acesso em: 17 abr. 2022.

Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa. **RETIFICAÇÃO - HABILITADOS E INABILITADOS - EDITAL RPV 2022 13.05.2022.** Maceió, 2022. Disponível em: <documentos (secult.al.gov.br)> Acesso em: 17 abr. 2022.

SILVA, Elizabeth Menezes da. **Corpo-casa:** dança, manifestações populares tradicionais e percursos educativos com barro. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2020.

SILVA, Gisélia Castro. **Estetização política da cultura popular e marketing no governo Roseana Sarney**. Revista Internacional de Folkcomunicação, v. 1, p. 1-9, 2005.

SILVA, Marciara Alves da; SILVA, Daiane Brandão da; LIMA, Cibelly Ewelly Silva de. Cultura Popular de Alagoas. In: (Org) SURUAGY, Cláudia Calheiros da Silva; SANTOS, Marlúcia da Silva Barros dos; SILVA, Selma Lima da. **''O que é que Alagoas tem?''** Escola Municipal Jaime Amorim Miranda, Maceió, 2017.

TATIPIRUN EDUCAÇÃO PATRIMONIAL. **Folclore alagoano com Moarcizinho e a turma do Guerreirinho.** Universidade Federal de Alagoas, Arquivo Público de Alagoas e Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, 2021.

THOMPSON, John Brookshire. **A nova visibilidade.** In: Dossiê: perspectivas autorais nos estudos de comunicação II. Revista Matrizes. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação de São Paulo. Ano 1, n.2. p.15-37. jan.-jun., 2008.

VILELA, Aloísio. **O coco de Alagoas:** origem, evolução, dança e modalidades. 3. Ed Maceió, Museu Théo Brandão – UFAL, 1980.

WACQUANT, Loïc. **QUE É GUETO?** CONSTRUINDO UM CONCEITO SOCIOLÓGICO. Revista Sociologia Política, Curitiba, 23, p. 155-164, 2004.

WEBER, Florence. **Trabalho fora do trabalho:** uma etnografia das percepções. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

APÊNDICE A – Quadro de entrevistas realizadas

Entrevistados	Local da entrevista	Data da entrevista	Tempo de duração da entrevista	Ocupação no coco de roda alagoano
Família Rosa (Wesley Nedson Vicente Silva, Regineide Rosa e Dona Francisca)	Residência da Família Rosa no Povoado Fernandes, Arapiraca.	18 de maio de 2021	3 horas e 34 minutos	Coordenador geral, cantador e tocador do grupo Mestre Nelson Rosa; Brincante do grupo Mestre Nelson Rosa e mestra das Destaladeiras de Fumo de Arapiraca; Membro da comunidade do Povoado Fernandes.
Mestra Zeza do coco	Espaço de religiosidade da entrevistada no bairro Chã de Bebedouro, Maceió, Alagoas.	15 de novembro de 2021	3 horas e 34 minutos	Mestra e liderança do grupo Raízes do coco.
Mestre Cícero Lino	Residência do entrevistado em Piaçabuçu, Alagoas	06 de dezembro de 2021	3 horas e 17 minutos	Mestre
Mestre Zé Maria	Residência do entrevistado no Conjunto Parque dos Caetés, Benedito Bentes, Maceió	14 de dezembro de 2021	2 horas e 49 minutos	Mestre e liderança do grupo Barreiro das Alagoas.
Mestre-Pai Alex	ONG Casa da Caridade, em Arapiraca	12 de janeiro de 2021	1 hora e 24 minutos	Mestre e liderança do grupo Coco dos Gomes.
Marcos César Sampaio (Marcão Sampaio)	Plataforma Google Meet	11 de fevereiro	45 minutos	Ex-diretor da Fundação de Ação a Cultura (FMAC)
Vinícius Palmeira	Plataforma Google Meet	16 de fevereiro	1 hora	Ex-presidente da Fundação de Ação a Cultura (FMAC).
Nilton Rodrigues	Residência do entrevistado, no bairro Jacintinho, Maceió	18 de fevereiro	2 horas e 32 minutos	Coordenador geral, cantador e tocador do grupo de coco de roda Xique-xique e ex-presidente da Liga de Cocos de Roda de Alagoas (Licoal).
Ivanaldo Feliciano da Silva Júnior (JR)	XPD Soluções Tecnológicas, Centro de Inovação, Maceió, Alagoas.	25 de fevereiro	1 hora e 25 minutos	Produtor Cultural, Ex-presidente da União Estudantil Secundarista de Alagoas (UESA) entre 2005 a 2008 e Ex-presidente da

				Liga de Cocos de roda de Alagoas (Licoal) em 2014.
José Carlos Santos da Silva (Zé do Boi)	Sede da Liga de Grupos de Bumba Meu Boi, Maceió, Alagoas	15 de março de 2022	36 minutos	Ex-presidente da Liga de Cocos de roda de Alagoas (Licoal) entre 2009 a 2012.
Mestre Geraldo	Praça Virgem dos Pobres, no bairro Vergel do Lago, Maceió, Alagoas	26 de julho de 2022	1 hora e 24 minutos	Mestre de coco de roda
Verdelinhos (Josenildo, Genilson, Ísis)	Residência dos entrevistados, no bairro Jardim Petrópolis 2, Maceió, Alagoas	28 de agosto de 2022	2 horas e 20 minutos	Cantadores de coco de roda, componentes da banda Os Verdelinhos.
Bambas	Espaço de religiosidade dos entrevistados, em Pão de Açúcar	Dezembro de 2022	1 hora e 11 minutos	Membros de uma família de lideranças de manifestações culturais populares.
Mestre Jurandir Bozo	Residência do entrevistado, em Pão de Açúcar	Dezembro de 2022	2 horas	Artista popular e mestre de coco de roda.

APÊNDICE B – Roteiros de entrevistas

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM OS MESTRES

Apresentação pessoal: meu vínculo com cultura popular - pessoal, familiar e acadêmico, falar um pouco sobre a importância da memória dos mestres e o problema de pesquisa da dissertação.

- **Tópico 1 –** Trajetória biográfica de migração e trabalho dos ascendentes – bisavós aos pais.
- **Tópico 2 –** Infância (relação com os pais, irmãos, tios, primos, comunidade, trabalho, escola, brincadeiras, festividades, religiosidade e migração)
- **Tópico 3 –** Juventude (migração, relacionamentos afetivos, maternidade/paternidade, moradia e comunidade)
- **Tópico 4 –** Brincante e liderança em manifestações populares (trajetória inicial, participação em eventos, envolvimento com a comunidade nativa e após a migração, relação com representações políticas)
- **Tópico 5 –** Mudanças no coco de roda (ligação com o público, a comunidade, grupos juvenis, o que é a tradição)

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM GESTORES CULTURAIS

Apresentação pessoal: meu vínculo com cultura popular - pessoal, familiar e acadêmico, falar um pouco sobre o problema de pesquisa da dissertação.

- **Tópico 1 -** Trajetória biográfica do entrevistado
- **Tópico 2 -** O significado do coco de roda em Alagoas
- **Tópico 3 -** As transformações e disputas simbólicas no coco alagoano
- **Tópico 4 -** O papel do coco para o turismo
- **Tópico 5 -** O coco no mundo político