



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Telma César Cavalcanti

**TRADIÇÃO E JUVENTUDES EM ALAGOAS: O GRUPO DE COCO DE RODA
XIQUE-XIQUE**

Maceió
2018

TELMA CÉSAR CAVALCANTI

**TRADIÇÃO E JUVENTUDES EM ALAGOAS: O GRUPO DE COCO DE RODA
XIQUE-XIQUE**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Educação da Universidade Federal de
Alagoas, como requisito parcial para obtenção
do Grau de Doutor em Educação.

Linha de Pesquisa: Processos Educativos.
Orientadora: Profa. Dra. Rosemeire Reis

Maceió
2018

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

- C376t Cavalcanti, Telma César.
Tradição e juventudes em Alagoas : o grupo de coco de roda xique-xique / Telma César Cavalcanti. – 2018.
189 f. : il.
- Orientadora: Rosimeire Reis da Silva.
Tese (doutorado em Educação) – Universidade Federal de Alagoas.
Centro de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Maceió, 2018.
- Bibliografia: f. 175-181.
Apêndice: f. 182-183.
Anexo: f. 184-189.
1. Cultura popular – Alagoas. 2. Coco (Dança) – Tradição. 3. Juventude (Alagoas). 4. Sociologia educacional. I. Título.

CDU: 37.015.4:793.31

Universidade Federal de Alagoas
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

TRADIÇÃO E JUVENTUDES EM ALAGOAS: O GRUPO DE COCO DE
RODA XIQUE-XIQUE

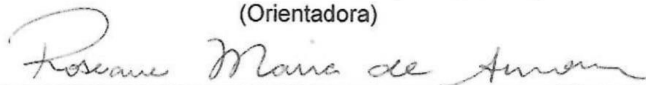
TELMA CÉSAR CAVALCANTI

Tese de Doutorado submetida à banca examinadora, já referendada pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 24 de Janeiro de 2018.

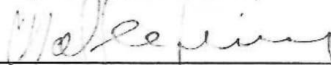
Banca Examinadora:



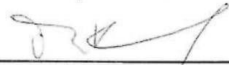
Profa. Dra. Rosemeire Reis (PPGE/UFAL)
(Orientadora)



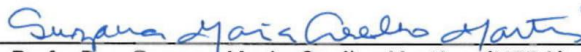
Profa. Dra. Roseane Maria de Amorim (UFAL)
(Examinadora Interna)



Prof. Dr. Walter Matias Lima (PPGE/UFAL)
(Examinador Interno)



Profa. Dra. Fernanda Rechemberg (UFAL)
(Examinadora Externa)



Profa. Dra. Suzana Maria Coelho Martins (UFBA)
(Examinadora Externa)



À todos os seres que dançam para afirmar a vida!

AGRADECIMENTOS

Aos espíritos de luz que me acompanharam nessa jornada;

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Rosemeire Reis, pela cumplicidade e sobretudo, pela generosidade em aceitar meu convite tardio para a orientação deste trabalho;

À banca examinadora;

Aos professores do PPGE – UFAL, Dr. Walter Matias Lima, Dra. Edna Bertholdo, Dra. Lenira Haddad e Dra. Thelma Vitória;

Aos colegas de Doutorado, sobretudo a Divanir Lima, Renata Maynard e Paulo Nin;

De modo especial agradeço ao meu irmão Bruno César, orientador desde minha adolescência;

À amiga mestra intelectual da Dança Valéria Canno;

Aos colegas pela interlocução: Eliana Kefalás,, Marcelo Gianini, Rachel Rocha, Acioli Filho e Aldemir Barros;

Aos fotógrafos Keyler Simões, Lula Nogueira e Juliana Barreto;

Ao meu filho João por sua paciência e cumplicidade;

À minha comadre Maria Lenilda;

Aos colegas dos Cursos de Teatro e de Dança da UFAL em especial aos colegas da ETA, Profa. Ana Clara Oliveira e Prof. Reginaldo Oliveira;

Aos amados companheiros da Cia dos Pés por todo amor!

À Alba Ribeiro e Nasson Paulo, pelo auxílio nas correções;

Aos sobrinhos médicos Rafael Rebêlo, Mariana Rebêlo e Roseana Barbosa, pelo cuidado;

Às personalidades entrevistadas: Fátima Brasileiro, Graça Vasconcelos, Iveraldo Feliciano Junior (JR), José Izaildo da Silva, Josenildo de Assis, Josefina Novaes, Jurandir Bozo, Lucinha, Roger Ayres e Suely Silva;

A todos os integrantes do grupo Xique-xique, especialmente Nilton, Élcio, Andreza, Beu, Francine, Mayara, Bigode, Iara, Léo, Pupilo, Aninha, Dema, Jonathan e Jeferson.

A dança, ela é tão diferente das palavras, que qualquer tentativa de dizê-la, parece cair na incompletude, na incapacidade de alcançar sua intensidade.

RESUMO

Esta tese apresenta a trajetória do grupo juvenil de coco de roda Xique-xique do bairro do Jacintinho em Maceió, existente desde 2000 e que conta atualmente com cerca de noventa componentes. A pesquisa buscou compreender quais as dimensões da prática dessa dança na construção dos processos identitários desses jovens. Tomando o corpo e o movimento como objeto de análise a partir dos referenciais de Rudolf Laban (1966, 1978, 1990), o estudo discute o reconhecimento e legitimação desses jovens alagoanos como agentes continuadores de uma tradição cultural local, e busca colaborar para o entendimento acerca de ações formativas em dança, neste caso, dadas em ambientes sócio-culturais externos à escola. Abordo juventude enquanto categoria sócio-histórica, dialogando com autores como Feixa (2004, 2010), Pais (1990, 2003), Reguillo (2000, 2003, 2004), entre outros. Localiza tradição como categoria chave para a problematização das questões centrais que norteiam a pesquisa, problematizada a partir do diálogo com as proposições de Giddens (1997), entre outros autores, em interlocução com a noção de culturas identitárias, proposta por Agier (2001). Apresenta um referencial histórico sobre o coco alagoano, procurando evidenciar os trânsitos realizados por essa manifestação poético-musical-coreográfica em meio às relações entre tradição e mudança. De outro lado, busca compreender as influências do movimento folclórico brasileiro nas narrativas de tradição dominantes em Alagoas e as possíveis reverberações sobre os jovens pesquisados. No campo empírico do estudo sobre o grupo Xique-xique, foram realizadas observação participante, entrevista compreensiva (KAUFMAN, 2013) e uma aplicação adaptada do método dos grupos de discussão a partir dos referenciais de Weller (2006, 2011), além do acesso à rede social *facebook*. Verificou-se, através da análise dos dados produzidos, que os jovens do Xique-xique vêm buscando maneiras de se apropriarem dos conhecimentos dos velhos mestres, tendo neles a referência para a legitimação de sua dança à medida que se identificam como continuadores da tradição do coco alagoano. A prática dessa dança e o pertencimento ao grupo, além de oportunizar a realização de anseios estético-artísticos, constituem-se um meio de resistência a uma condição juvenil comum, marcada pela precariedade de oportunidades de estudo e trabalho, pelo convívio com a violência e a marginalização do bairro em que residem, cuja realidade enche de estigmas suas existências.

Palavras chave: Juventudes. Tradição. Dança. Coco Xique-xique

ABSTRACT

This thesis presents the trajectory of the Coco de Roda Xique-xique's youth group from the neighborhood of Jacintinho in Maceio, since 2000 and holds today around 90 components. The research sought to understand the dimensions of dance practice in the construction of the identity processes of these young people. Taking the body and the movement as object of analysis from the references of Rudolf Laban (1966, 1978, 1990), the study discusses the recognition and legitimation of these young Alagoanos as continuing agents of a local cultural tradition, and seeks to collaborate for the formative actions in dance, in this case, giving in socio-cultural environments outside the school. I approach youth as a socio-historic category, dialoguing with authors as Feixa (2004, 2010), Pais (1990, 2003), Reguillo (2000, 2008), among others. It identifies tradition as key category for the problematization of the central questions that guide the research problematized from the dialogue with the propositions of Giddens (1997), among other authors, in interchange with the notion of identity cultures, proposed by Agier (2001). It presents a historical reference on coco Alagoano, trying to show the transits performed by this poetic-musical-choreographic manifestation amid to the relations between tradition and change. On the other hand, is seeks to understand the influences from the Brazilian folkloric movement in the tradition narratives dominant in Alagoas and the possible reverberations about the young people surveyed. In the empirical field of the study on the Xique-xique group, participative observation, a comprehensive interview (KAUFMAN, 2013) and an adapted application of the discussion groups methods were carried out using Weller's (2006, 2011) references, as well as access to the social network, *facebook*. It has been verified through analysis on the data produced, that the young people from Xique-xique have been searching for ways to appropriate the knowledge of the old masters, having in them the reference for the legitimation of their dance as they identify themselves as followers of the tradition of the coco alagoano. The practice of this dance and belonging to the group, besides providing opportunities for aesthetic-artistic aspirations, constitute a means of resistance to a common juvenile condition, marked by precarious opportunities for study and work, by living with violence and the marginalization of the neighborhood in which they reside, whose reality fills with stigmas their existences.

Keywords: Youth. Tradition. Dance. Coco Xique-xique

RESUMEN

Esta tesis presenta la trayectoria del grupo juvenil de “coco de roda” (coco do corro) Xique-Xique del barrio de Jacintinho en Maceió, creado en el año 2000 y que cuenta actualmente con aproximadamente noventa componentes. La investigación buscó comprender cuáles son las dimensiones de la práctica de ese baile en la construcción de los procesos identificadores de esos jóvenes. Tomando el cuerpo y el movimiento como objeto de análisis a partir de los referenciales de Rudolf Laban (1966, 1978, 1990), el estudio discute el reconocimiento y legitimación de esos jóvenes alagoanos como agentes continuadores de una tradición cultural local, y busca colaborar para el entendimiento de acciones formativas en baile, en este caso, dados en ambientes socioculturales externos a la escuela. Abordo juventud con relación a categoría socio-histórica, dialogando con autores como Feixa (2004, 2010), Pais (1990, 2003), Reguillo (2000, 2008), entre otros. Localiza tradición como categoría clave para la problematización de las cuestiones centrales que orientan la investigación, problematizada a partir del diálogo con las propuestas de Giddens (1997), entre otros autores, en interlocución con la noción de culturas identificadoras, propuesta por Agier (2001). Presenta un referencial histórico sobre el coco alagoano, buscando evidenciar los movimientos realizados por esa manifestación poético-musical-coreográfica en medio a las relaciones entre tradición y cambio. Por otro lado, busca comprender las influencias del movimiento folclórico brasileño en las narrativas de tradición dominantes en Alagoas y las posibles reverberaciones sobre los jóvenes investigados. En el campo empírico del estudio sobre el grupo Xique-xique, fue realizada observación participante, entrevista comprensiva (KAUFMAN, 2013) y una aplicación adaptada del método de los grupos de discusión a partir de los referenciales de Weller (2006, 2011), además del acceso a la red social “Facebook”. Se comprobó, por medio del análisis de los datos producidos, que los jóvenes del Xique-xique vienen buscando formas de apropiarse de los conocimientos de los viejos maestros, teniendo la referencia en ellos para la legitimación de su baile a medida que se identifican como continuadores de la tradición del coco alagoano. La práctica de este baile y pertenecer al grupo, además de dar oportunidad a la realización de anhelos estético-artísticos, constituyen un medio de resistencia a una condición juvenil común, marcada por la precariedad de oportunidades de estudio y trabajo, por la convivencia con la violencia y la marginalización del barrio en el que residen, cuya realidad llena de estigmas sus existencias.

Palabras clave: Juventudes. Tradición. Danza. Coco Xique-xique.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 01 - Gabriel e Hérica, dançarinos do Xique-xique na arena do concurso alagoano (Fonte: Lula Castelo Branco, 2015).....	03
Fotografia 02 - Dançarinos do grupo de mestra Hilda, Vanuza e Givaci realizando a umbigada.....	62
Fotografia 03 - Dançarinos do Xique-xique, Keliane e Welington realizando a umbigada efetiva.....	62
Fotografia 04 - Ganzá e bizunga.....	64
Fotografia 05 - Casa de pau-a-pique.....	67
Fotografia 06 - Dançarinos do grupo Xique-xique executando o movimento “gogó do pinto”.....	68
Fotografia 07 - Pagode da Mestra Hilda	69
Fotografia 08 - Clariciane e Michael, dançarinos do Xique-xique no concurso em 2015.....	69
Fotografia 09 - Vagner Junior, dançarino do Xique-xique no concurso em 2013.....	70
Fotografia 10 - Grupo de coco do mestre Nelson Rosa de Arapiraca.....	76
Fotografia 11 - Pagode da Mestra Hilda.....	76
Fotografia 12 - Ariela, dançarina Xique-xique no concurso em 2013.....	76
Fotografia 13 - Grupo Xique-xique no concurso em 2013.....	76
Fotografia 14 - Grupo Xique-xique na arena na primeira fase do concurso em 2017...	77
Fotografia 15 - A autora ao lado de Nilton Rodrigues, com o Xique-xique no concurso em 2017.....	123
Fotografia 16 - Torcida do Xique-xique na arena do concurso alagoano em 2013.....	127
Fotografia 17 - Nilton Rodrigues recebendo a comenda Professor Pedro Teixeira na Câmara de Vereadores de Maceió.....	128
Fotografia 18 - Grupo Xique-xique no bar Maikai em 2017.....	150
Fotografia 19 - Grupo Xique-xique no bar Maikai em 2017.....	150
Fotografia 20 - Mestre Verdilinho ensinando o trupé.....	150
Fotografia 21 - Francine Moraes, dançarina do Xique-xique no concurso em 2017.....	174

LISTA DE SIGLAS

ASFOPAL	Associação dos Folguedos Populares de Alagoas
CDFB	Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CEAGB	Centro Educacional Antônio Gomes de Barros
CEPA	Centro de Pesquisas Aplicadas
CNF	Comissão Nacional de Folclore
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
CORAC	Coordenadoria Regional de Ação Cultural
DAC/SENEC	Diretoria de Assuntos Culturais da Secretaria dos Negócios da Educação e Cultura
FREGAL	Federação dos Grêmios Escolares de Alagoas
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
IBECC	Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura
IHGAL	Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MEA	Movimento de Escolinhas de Artes
MINC	Ministério da Cultura
MTB	Museu Théo Brandão
NEXA	Núcleo de Expressões Artísticas
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UESA	União dos Estudantes Secundaristas de Alagoas
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 TRADIÇÃO E JUVENTUDES.....	23
3 O MOVIMENTO FOLCLÓRICO: REVERBERAÇÕES SOBRE AS NOÇÕES DE TRADIÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE.....	36
3.1 O saber do povo	36
3.2 Folcloristas, românticos e antiquários.....	37
3.3 A Associação dos Folgedos Populares de Alagoas e as questões de “autenticidade”	45
3.4 Pedro Teixeira de Vasconcelos e as trajetórias do coco alagoano.....	51
4 O COCO ALAGOANO: BREVE HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS	58
4.1 O Movimento, a sonoridade e os diferentes contextos sociais da dança	61
4.2 A poesia cantada.....	71
4.3 Coreografia e visualidade.....	74
4.4 O surgimento dos concursos de grupos de coco de roda em Alagoas.....	77
4.4.1 Critérios de julgamento aplicados ao concurso estadual de grupos de coco de roda.....	81
4.5 O coco e a escola.....	82
4.6 Amarração.....	88
5 A PESQUISA DE CAMPO E AS ESCOLHAS METODOLÓGICAS.....	90
5.1 O percurso no campo.....	90
5.2 Os grupos de discussão.....	96
5.2.1 Etapas de realização dos grupos de discussão.....	101
5.3 A pesquisa empírica e a construção do conhecimento.....	102
6 BREVE HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS DO GRUPO XIQUE- XIQUE.....	107
6.1 Perfil dos jovens pertencentes ao grupo dos <i>novatos</i>	111

6.2 Perfil dos jovens pertencentes ao grupo dos <i>veteranos</i>	112
6.3 Perfil dos jovens pertencentes ao grupo dos <i>afastados</i>	113
6.4 O processo de entrada e permanência no grupo.....	114
6.5 Ser Xique: o grupo como uma família.....	119
6.6 Ser Xique no Jaça	123
6.7 Dançar por amor x dançar por <i>status</i> – o concurso em meio aos sentidos de se fazer a dança	132
7 NARRATIVAS DE TRADIÇÃO	138
7.1 Da legitimidade dos grupos juvenis de coco de roda	138
7.2 A pisada é assim – corpo e tradição.....	146
7.3 Pedagogias da tradição.....	153
7.3.1 Orientação competitiva – os <i>novatos</i>	158
7.3.2 Orientação formativa – os <i>afastados</i>	160
7.3.3 Orientação geracional – os <i>veteranos</i>	162
7.4 Segunda amarração.....	165
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	168
REFERÊNCIAS.....	175
APÊNDICES	182

INTRODUÇÃO

Esta tese tem sua atenção voltada para os jovens que se dedicam a uma dança popular e tradicional de Alagoas, o coco. Apresenta a trajetória do grupo de coco de roda Xique-xique do bairro do Jacintinho em Maceió, existente desde 2000 e que conta atualmente com cerca de noventa jovens na faixa etária entre 12 e 32 anos¹. A pesquisa buscou analisar as dimensões da prática dessa dança na construção dos processos identitários desses jovens enquanto meio de realização estético-artística e de inserção social. Tomando o corpo e o movimento como objeto de análise, o estudo discute o reconhecimento e legitimação desses jovens alagoanos como agentes continuadores de uma tradição cultural local, e busca colaborar para o entendimento acerca de ações formativas em dança, neste caso, dadas em ambientes sócio-culturais externos à escola.

Este trabalho emerge de uma longa trajetória de relação com as danças populares e tradicionais do Brasil. Tal relação teve início na juventude, como dançarina integrante do Grupo de Tradições Folclóricas da UFAL e se estendeu a minha profissionalização como artista da dança e da música, como educadora e, nos últimos vinte anos, como docente pesquisadora. Vale ressaltar que minha atuação artística, docente e como pesquisadora se dá de modo interligado; são campos de experiência e de construção de conhecimento que se atravessam, se retroalimentam e se fazem presentes na realização desta pesquisa, como será elucidado adiante ao se abordar a metodologia aqui empreendida.

No vasto campo das danças populares e tradicionais do Brasil, venho me debruçando sobre o estudo do coco alagoano. Inicialmente visei à elaboração de uma metodologia de ensino dessa dança², depois, em meu curso de mestrado, desenvolvi pesquisa de criação artística em dança contemporânea a partir dessa dança popular e tradicional. No período de realização de ambos os trabalhos, residia em São Paulo, mas efetuei longas incursões em campo mantendo estreito contato com mestres da tradição em Maceió entre os anos 1993 e 2000.

¹ Embora o estatuto da juventude no Brasil considere jovens os sujeitos situados na faixa etária entre 15 e 29 anos, este estudo opta por considerar o grupo pesquisado enquanto grupo juvenil considerando esta uma categoria que se estabelece a partir da perspectiva do sujeito que se autorreferencia como tal. Além disso, considera-se a história pregressa do líder desse grupo que se inicia exatamente aos 15 anos, assim como, da grande maioria de seus componentes, situada nesta faixa de idade entre 15 e 29 anos.

² O processo de elaboração desta metodologia tomou como referência o conhecimento adquirido sobre as danças populares de Alagoas em minha experiência enquanto dançarina do supracitado grupo de dança da UFAL. Este trabalho foi realizado de forma contínua e sistemática, fora do ambiente acadêmico, durante os três anos que antecederam o ingresso no mestrado, em parceria com a bailarina e arte-educadora Elizabeth Menezes e contou, no último ano, com o patrocínio da Fundação VITAE.

Nesse período, logo no início do trabalho de campo, chamou-me atenção a falta de adesão de jovens aos grupos liderados pelos mestres da tradição. Do mesmo modo, ressaltava-se a grande diferença entre o coco apresentado por esses grupos e aquele que eu havia vivenciado como dançarina no grupo da UFAL. Eram configurações estéticas bastante distintas. Já naquele momento apresentou-se a curiosidade em entender o porquê de tamanho distanciamento entre os grupos ditos tradicionais e os vários grupos formados por jovens que existiam na cidade, àqueles que eu via dançar para turistas ou em eventos variados, a exemplo do grupo de que eu havia participado na UFAL. Contudo, na ocasião, não enveredei pela busca de respostas a tais questões uma vez que não integravam meu foco de interesse na pesquisa que desenvolvia no momento.

Quando iniciei minha trajetória como docente do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL, em 2007, no qual ministrei, dentre outras, as disciplinas Danças das Tradições Populares do Brasil 1 e 2, tive a oportunidade de retomar meus estudos no campo do ensino dessas danças com a possibilidade agora de aplicá-los em Alagoas. Nesse contexto, um aspecto me chamou a atenção: a quantidade de alunos e alunas do Curso de Dança da UFAL que sabiam dançar coco. Não as formas tradicionais que eu havia aprendido com os mestres da tradição e nem também as que eu havia aprendido no grupo da UFAL, mas, uma terceira configuração, muito próxima de uma reelaboração dessa última. A partir dessa experiência docente, retomei meu contato com o coco alagoano, buscando agora as referências desses novos modos de dançar apresentados por meus alunos universitários, adentrando, assim, o ambiente dos concursos de grupos de coco. Essa relação se estreitou com minha participação como integrante do corpo de jurados do concurso estadual em 2014, ocasião em que surgiu a ideia inicial de desenvolvimento desta tese.

Ao me aproximar de modo mais efetivo desse ambiente dos concursos, algumas questões foram retomadas e outras surgiram, configurando-se como interesse de pesquisa. Nesse momento, atentava para a observação de uma corporalidade que se reelaborava no decorrer de cerca de trinta anos, em meio a diferentes contextos de realização de uma dança categorizada como tradicional. Neste sentido, algumas variáveis se faziam notar, quais sejam: as diferentes gerações que praticavam essa dança, os ambientes e modos em que ela era ensinada e aprendida, e os sentidos que circundavam sua prática.

Se por um lado enveredava pelo envolvimento com os grupos juvenis periféricos que integram os concursos de grupos de coco, por outro, meu lugar social e minha trajetória profissional proporcionaram o contato próximo com folcloristas, artistas, educadores e intelectuais alagoanos ligados de algum modo ao universo da cultura popular e tradicional. O

convívio com esses distintos ambientes sociais me levou a detectar um ponto de tensão entre ambos: de um lado grupos de jovens periféricos dedicados à prática de uma manifestação da cultura popular local se autoidentificando como continuadores de uma tradição, de outro, um grupo de folcloristas alagoanos formadores de opinião, acusando esses jovens de macularem a tradição do coco alagoano. Pergunta-se então: qual o entendimento desses jovens e dos folcloristas sobre tradição? Como se configuram no corpo as diferenciações entre a dança realizada pelos mestres da tradição e aquelas apresentadas pelos grupos juvenis de coco de roda? Como esses jovens acessaram o conhecimento sobre a dança do coco? Em outras palavras, como se constituíram as trajetórias de seus processos formativos em relação a essa dança tradicional? Por que esses jovens insistem reiteradamente em se identificarem como continuadores da tradição do coco?

A partir do grupo de questões supracitadas, delimitaram-se os campos de estudos que precisariam ser desenvolvidos na pesquisa e algumas categorias foram se delineando. Uma vez situada no campo dos estudos sobre juventudes, a pesquisa requereu o aprofundamento sobre essa categoria com vistas a ampliar as perspectivas dos modos de olhar o grupo pesquisado. A opção pela escolha do termo no plural, no título desta tese, denota uma escolha de perspectiva. Aqui se entende que diferentes contextos históricos, políticos e sócio-culturais configuram diferentes juventudes. Tal perspectiva se apoia nas contribuições de autores como Pais (2003), Feixa (2004) e Regguillo (2000, 2003) que abordam a construção das juventudes como categoria sócio-histórica, tomando a caracterização da condição juvenil como base para a contextualização dos sujeitos pesquisados e de suas práticas culturais.

Compreender as diferentes visões sobre juventude estruturadas em diferentes tempos históricos, assim como, as perspectivas adotadas por diferentes correntes dos estudos da sociologia da juventude, como demonstrado pelos supracitados autores, foi fundamental à estruturação do corpo teórico desta pesquisa. Permitiu compreender as origens das visões convencionadas sobre essa categoria, ainda adotadas atualmente em muitos contextos e, ao mesmo tempo, levou à desnaturalização do conceito de juventude e à compreensão dos aspectos ideológicos que essas visões convencionadas carregam. Por outro lado, evidenciou o quanto a compreensão da condição juvenil do grupo pesquisado faz-se imprescindível ao entendimento da dimensão de importância da dança do coco em suas vidas enquanto um dos elementos constituintes dessa condição.

Ao reconhecer as duas principais correntes da sociologia da juventude, a partir da perspectiva de Pais (2003) - a corrente classista e a corrente geracional - encontrei no centro da equação entre ambas (a visão da juventude como diversidade ou como homogeneidade) a

questão das gerações. Nesse sentido, as contribuições de Mannheim (1982), em diálogo com Weller (2010), Leccardi & Feixa (2010), foram trazidas na busca por adentrar essa questão, uma vez que geração é uma categoria que se apresenta neste estudo atravessando a discussão entre juventudes e tradição.

A tradição prescinde da passagem do conhecimento de uma geração a outra, tendo nessa relação sua condição de existência. Refletir sobre as condições de tal relação nos dias atuais foi requisito fundamental nesse estudo, tanto para problematizar os processos formativos da dança do coco na prática do grupo pesquisado, quanto para a reflexão acerca da legitimação da dança por eles realizada como tradicional. Nesse sentido, as contribuições de Giddens (1991, 1997, 2003) foram fundamentais. Sua abordagem sobre tal conceito, frente às emergências da modernidade, permitiu problematizar a discussão em torno da dialética entre permanência e mudança que perpassa a relação com a tradição vivida pelo grupo pesquisado.

Giddens (1997) diseca ontologicamente o conceito de tradição questionando as possibilidades da manutenção de suas bases estruturais frente aos redirecionamentos das ordens de relação espaço-temporais nas sociedades modernas globalizadas. Um dos pontos referenciais dessa problemática, a que se vê imbricada a tradição, é sua vinculação com a identidade. A perspectiva essencialista das identidades, defendida pelos folcloristas, reivindica uma noção espaço-temporal que requer a delimitação de localidades em modos não mais possíveis de serem contemplados atualmente, mediante a ordem comunicacional global em que interferências culturais múltiplas são inevitáveis.

Nesse contexto, a perspectiva proposta por Agier (2001) para pensar as identidades nas sociedades contemporâneas cosmopolitas apresenta-se como um referencial importante às especificidades das questões pertinentes a esta pesquisa. Agier propõe abordar as identidades a partir da criatividade cultural que enseja pensar conjuntamente “três relações duais e problemáticas entre identidade e lugar, cultura e lugar, identidade e cultura”. Implica, portanto, ampliar as perspectivas de entendimento dessas correlações, entendendo-as como componentes da própria atividade cultural observada nas escalas microssociais em que surgem pequenas narrativas identitárias.

Elas [as narrativas identitárias] aparecem nos mais diversos contextos, mas enraízam-se de preferência nos meios urbanos; elas possuem um conteúdo religioso, étnico ou regional, mas mostram construções híbridas, “bricoladas”, heterogêneas; enfim, são o resultado da iniciativa dos indivíduos, dos pequenos grupos ou das redes que, frequentemente, têm dificuldades em fazer compreender a especificidade que reivindicam para si (AGIER,2001, p.17).

Entender a reivindicação dos jovens pesquisados de serem continuadores da tradição do coco alagoano conduz à reflexão sobre a relação de sentidos que eles estabelecem com o fazer dessa dança. Na prática da dança do coco, eles elaboram narrativas identitárias através de suas falas, de seus corpos dançantes e dos elementos estruturais constitutivos dessa dança como um todo.

Sendo assim, foi preciso aprofundar o conhecimento sobre a dança do coco, acompanhar seus processos de mudança em seus trânsitos por diferentes espaços e funções sociais. Contextualizar as problemáticas atuais que circundam essa manifestação popular na relação com os sujeitos pesquisados. Dessa forma, retomei o diálogo com os escritos dos folcloristas alagoanos (CARNEIRO, 1961,1966; DUARTE,2010; VILELA, 1980; entre outros), bem como as contribuições de minha dissertação de mestrado que já aponta dados de um momento histórico posterior àqueles narrados pelos folcloristas (CAVALCANTI, 1997). De outro modo, me lancei à escuta das vozes de pessoas³ que vêm edificando a história recente do coco alagoano, haja vista que não há publicações a respeito. Nesse sentido, esta tese contribui também na construção de um referencial inédito sobre a história recente do coco alagoano, perscrutando suas incursões pelo ambiente escolar e o surgimento dos concursos entre grupos de coco.

Além do estudo da dança do coco do ponto de vista histórico, foi imprescindível também analisá-la a partir do entendimento da dança como linguagem. Para tanto, recorri aos referenciais do bailarino pesquisador austro-húngaro Rudolf von Laban. No início do século XX, Laban (1966, 1978, 1990) elaborou um complexo sistema de análise do movimento humano a partir dos seus elementos estruturais sob uma perspectiva contextual em que alguns aspectos são considerados fundamentais: *quem se move, como se move, onde e com quem se move*.

Negando-se ao enquadramento em uma perspectiva meramente mecânica ou psicologizante do gesto, considerou que todo movimento emerge de um impulso interior que configura uma forma externa. Essa relação entre interno e externo define o esforço (*effort*) do movimento, sua expressividade, que se estrutura a partir das relações de sentido que geram a ação corporal, sendo a um só tempo individual e social. A teoria *effort/shape* elaborada por Laban elege as categorias Corpo (considerando a relação entre suas partes nas organizações posturais em movimento ou pausa), Expressividade (que relaciona os aspectos qualitativos de

³ A exemplo de Jurandir Bozo, Josenildo de Assis, Ivaldo Feliciano Junior e Nilton Rodrigues.

peso, tempo, espaço e fluxo), e a categoria Espaço que atinge os aspectos formais e de organização espacial da ação corpórea.

Nesta pesquisa, as categorias Corpo e Expressividade mostraram-se privilegiadas. No caso desta última, em especial a observação do fator peso. A partir da análise realizada, compreendi que a “verdade formular” - aquilo que Giddens considerou como o fundamento que garante a manutenção de uma tradição - nesse caso, da tradição do coco alagoano, está configurada na organização postural e na gerência do peso para a realização da ação dançante como o fundamento sobre o qual a tradição permanece em meio aos processos de transformação que dialeticamente permitem a sua manutenção. É no corpo e pelo corpo que esses jovens proveem a manutenção da tradição do coco à revelia da negação dos folcloristas locais.

Na busca por entender as negativas advindas dos folcloristas alagoanos, de serem esses grupos juvenis continuadores da tradição do coco alagoano, fez-se necessário conhecer as bases históricas e epistemológicas que estruturam o folclorismo em Alagoas, localizando a perspectiva sobre tradição aí adotada. Para tanto, recorri ao estudo da gênese do Folclore como área de conhecimento a partir do contexto europeu do século XVIII (ORTIZ, 1992), passando pelo movimento folclórico brasileiro (VILHENA, 1997) e suas reverberações em Alagoas (BRANDÃO, 2003; NOVAES, 2011; ROCHA, 2013; ROCHA, 1985; VASCONCELOS, 1998).

Verifica-se entre as diferentes gerações de folcloristas locais, herdeiros do pensamento romântico europeu dos séculos XVII e XVIII, a adoção de uma perspectiva essencialista das identidades aliada a uma visão tradicionalista da tradição. Os folcloristas, enquanto pioneiros nos estudos sobre a chamada *cultura popular*, disseminaram uma noção de *povo* vinculada a uma ideia purista que abarcava apenas os camponeses, aqueles que mantinham o contato com a natureza, distanciados do modo de viver moderno, fato que lhes permitiam a manutenção de costumes *primitivos*. Essa perspectiva levou a negação da condição de popular às expressões das camadas médias, do contingente urbano de artesãos e operários. Sem contar a invisibilidade à circularidade presente entre essas classes sociais, amenizando o conjunto de trocas em que estavam inclusos processos de dominação.

Partindo da genealogia do movimento folclórico, situo o contexto local a partir das diferentes gerações de folcloristas alagoanos até a criação da ASFOPAL – Associação dos Folgedos Populares de Alagoas, instituição que comunga com as prerrogativas do movimento folclórico brasileiro em sua perspectiva preservacionista da cultura de tradição popular. Tal instituição surge como um mecanismo de enfrentamento ao fenômeno da

espetacularização da tradição. Grupos liderados por mestres da tradição, em sua grande maioria idosos e grupos formados por jovens estudantes, passam a realizar apresentações de dança em palcos e palanques em espaços diversos da cidade. Tal fenômeno passa a se impor, sobretudo, através do mercado turístico em ascensão em Alagoas neste momento. Surge nesse contexto um dos embates entre novos e velhos: as diferentes gerações de praticantes da dança do coco, em meio à reserva de espaços sociais e monetários.

Com vistas a compreender o *modus operandis* do grupo Xique-xique, a pesquisa requereu uma abordagem multidisciplinar. Buscando inspiração na etnografia, teve no trabalho de campo a base para a definição dos meios a serem utilizados na produção de dados. A observação participante (OLIVEIRA, 1996) foi a ferramenta de base a partir da qual foram gradativamente se evidenciando os procedimentos mais adequados às especificidades do contexto pesquisado. De início considerei o grande número de componentes do grupo Xique-xique, cerca de noventa jovens, procurando, assim, encontrar meios de obter a escuta do maior número de vozes possíveis. A aplicação de um questionário a todos os integrantes abarcou informações que permitiram traçar um perfil inicial desses jovens, mas configurou-se num instrumento ainda bastante limitado aos anseios da pesquisa. Detectei, na observação participante em campo, uma certa dificuldade dos integrantes do Xique-xique em expressar verbalmente suas ideias e pensamentos. Assim é que o método dos grupos de discussão me pareceu assertivo às características desse grupo e aos objetivos da pesquisa uma vez que nele as perguntas do pesquisador são lançadas como provocações a um grupo de pessoas que as discutem conjuntamente. Intenta-se estimular a participação de todos e aposta-se numa maior veracidade das respostas em função da cumplicidade que se estabelece frente à presença conjunta de diferentes pessoas de um mesmo grupo.

Os grupos de discussão como procedimento para o levantamento de dados utilizado nesta pesquisa tomam como referência o trabalho desenvolvido por Wivian Weller (2006), pesquisadora da Universidade de Brasília que tem se destacado como uma das principais referências em nosso país na utilização desse método, sobretudo nas pesquisas com jovens. Weller referencia-se nas pesquisas desenvolvidas por Ralf Bohnsack a partir das teorias do sociólogo alemão Karl Manheim. Neste trabalho, faço um uso adaptado de tal método de modo que este configura-se como um dispositivo para o levantamento de dados no campo empírico, valendo-me de suas característica mais básicas: favorecer a interação e a cumplicidade por meio de entrevistas em grupo, além de possibilitar a ampliação do número de integrantes do grupo pesquisado a serem ouvidos. O aspecto comparativo entre diferentes grupos, que caracteriza esse método, foi aqui equalizado à comparação entre subgrupos de um

mesmo grupo, isto é, do Xique-xique. O recorte dos subgrupos tomou como referencial o tempo de pertencimento ao grupo com relação à vivência ou não do processo de aprendizado dos trupés (sapateado) tradicionais do coco alagoano, ocorrido entre 2010 e 2011.

Tal subdivisão obedeceu a critérios que foram se formatando à medida em que avançava na observação participante junto ao grupo. Buscou-se por meio dessa análise localizar a importância dessa ação formativa na elaboração de suas narrativas de tradição frente à necessidade de legitimação social de sua prática dançante.

A metodologia utilizada nesta pesquisa de natureza empírica contou ainda com o uso da entrevista compreensiva (KAUFMAN,2013) aplicada tanto ao coordenador e fundador do grupo Xique-xique, como a folcloristas e atores sociais envolvidos com os processos formativos do coco alagoano. Além disso, foram realizadas consultas ao acervo de fotos e vídeos do grupo Xique-xique, visitas regulares a sua página na rede social *Facebook* e apreciação de vídeos do *youtube*. Na observação participante, presenciamos os ensaios e apresentações realizadas pelo grupo em diversos espaços da cidade no período de doze meses, além de suas participações no concurso anual nos anos de 2016 e 2017.

No trabalho de campo, se buscou compreender os processos identitários dos jovens que integram o grupo Xique-xique, as motivações e as formas de apropriação e ressignificação da tradição. Esse grupo, assim como o contingente de tantos outros grupos juvenis de estrutura semelhante, existentes em Alagoas, ainda não possuem, até o momento, pesquisas acadêmicas em nível de pós-graduação, sobre eles publicadas. Trabalhos voltados ao estudo das relações entre jovens e as danças da tradição popular no Brasil ainda são em pequeno número⁴. No que tange à pesquisa ora tratada, ressalta-se a contribuição não apenas ao aspecto temático, mas também, à natureza da abordagem das juventudes nele presentes, em que se enfoca o modo de operar do grupo pesquisado. Segundo Weller (2011), apesar de ser crescente nas últimas décadas o número de autores que tem publicado trabalhos sobre juventudes,

(...) a condição juvenil como espaço-tempo – no qual estilos de vida são descobertos e experimentados, experiências geracionais são constituídas, identidades são construídas ou reconstruídas – tem sido pouco explorada por esses autores que interpretam as culturas juvenis, sobretudo como respostas ou soluções para os problemas enfrentados no cotidiano, como as desigualdades étnicas e de classe. (WELLER, 2011, p.14).

⁴ Em consulta ao banco de teses e dissertações da CAPES e a BDTD no período de 2000 a 2015, com os indicativos Juventudes, Tradição encontramos as dissertações de MOURA, 2012 e PINTO 2012; com Juventude, Cultura Popular, a dissertação de SILVA 2011 e a tese de ALMEIDA 2011; Juventude, Cultura, as dissertações de LOSSIO, 2012; FREIRE, 2012; NASCIMENTO, 2012.

Intenta-se, assim, que esta pesquisa contribua também para dar visibilidade e dimensionamento ao trabalho sócio-cultural e artístico desenvolvido pelo grupo Xique-xique. Nesse sentido, tenho interesse no acesso do grupo ao conhecimento veiculado nesta tese de modo que eles possam estabelecer contato com o material produzido e fazer o uso que achem devido. Visando preservar a privacidade dos jovens entrevistados, seus nomes foram substituídos por siglas, definidas a partir das referências do método dos grupos de discussão aqui utilizado. Desse modo, considero o texto decorrente da pesquisa como uma das devolutivas ao grupo pesquisado, um modo de agradecer pela acolhida, disponibilidade em participar deste estudo que os envolveu de modo muito direto.

Em relação aos folcloristas e professores participantes da pesquisa, foram utilizados nomes fictícios em substituição aos seus nomes reais, quando se julgou necessário manter a privacidade dos entrevistados, seja quando foram utilizadas referências, no corpo do texto, a informações por eles passadas, seja nas citações de trechos de entrevistas com eles realizadas. Sendo assim, o trabalho está dividido em oito seções, cada uma delas, em certa medida, possuindo uma estrutura independente.

Após a introdução, na seção 2, articulo problematizações em torno do conceito de tradição às discussões atuais sobre juventude e questões emergentes e emergenciais das sociedades contemporâneas em contextos globalizados. Tais temáticas serão aqui abordadas de modo mais abrangente visando subsidiar a discussão subsequente, voltada ao contexto específico desta pesquisa, a ser desenvolvida na parte final do trabalho.

Na seção 3 é traçado um percurso histórico sobre a noção de folclore a partir do contexto europeu de séculos passados, percorrendo o movimento folclórico brasileiro até chegar em Alagoas. Desse modo, procura-se dimensionar as repercussões do movimento folclórico brasileiro acerca das noções de tradição hoje defendidas por folcloristas alagoanos da nova geração, formadores de opiniões, cujo raio de ação estende-se a educadores, intelectuais locais, agentes culturais, que, de algum modo, dão prosseguimento às prerrogativas apontadas por esse movimento. Como dito anteriormente, objetiva-se assim entender as bases históricas e epistemológicas que edificaram as noções de tradição hoje veiculadas entre os folcloristas alagoanos e suas reverberações sobre o grupo pesquisado.

Trazendo uma conotação histórico-descritiva do coco alagoano, a seção 4 tem por objetivo, em um primeiro momento, situar o leitor acerca da manifestação popular à qual se dedica os jovens estudados nesta tese. Apresenta os dois contextos de realização do coco alagoano na atualidade - o dos grupos formados por jovens periféricos de Maceió e aqueles

geridos por mestres da tradição popular. Na estruturação dessa trajetória histórica, localizam-se os processos de transformação dessa dança e os agentes de tais transformações, de modo a dimensionar o papel dos jovens nesse processo de mudanças e de diferenciações entre o coco que eles fazem e aquele realizado pelos velhos mestres. A contextualização do coco apresentada neste capítulo, dando conotação a aspectos estruturais fundantes da dança, será importante para o entendimento do campo de tensão existente entre esses jovens e os folcloristas locais. Procura-se ainda, neste capítulo, abordar as incursões do coco na escola e assim introduzir a discussão sobre o processo de não legitimação do coco protagonizado pelos grupos juvenis.

A seção 5 apresenta o percurso da pesquisa de campo, explicitando a metodologia utilizada no levantamento de dados, e na seção 6 traço um breve histórico e aponto as características do grupo pesquisado a partir dos dados produzidos e analisados.

Na seção 7 discuto a legitimação do coco realizado pelos jovens, enquanto instância de continuação de uma tradição popular local, efetuo a análise do corpo e do movimento na dança como elementos veiculadores da tradição e direciono a análise dos dados produzidos nos grupos de discussão a partir da observação ao papel do processo formativo de aprendizado dos trupés tradicionais nas narrativas de tradição dos jovens pesquisados.

Por fim, teço minhas considerações finais, enveredando pela articulação entre as problematizações que o estudo envolve e desenvolvendo reflexões sobre a realidade local, posta em relação aos achados da pesquisa.

2. TRADIÇÃO E JUVENTUDES

“O passado não reconhece o seu lugar: está sempre presente.”

Mário Quintana

“Sou sempre eu mesma, mas com certeza não serei a mesma sempre.”

Clarice Lispector

Lançar-se à reflexão sobre tradição e juventude parece, a princípio, mergulhar numa zona de antagonismos. Para um olhar “desavisado”, a condição juvenil apresenta-se irreduzivelmente recoberta pela aura da novidade, ao tempo em que a tradição se reveste com o manto da preservação do passado como sua condição essencial. Assumo então, de partida, que a consideração a ambos os conceitos aqui tratados se propõe ao exercício de descortiná-los. Nessa tarefa, admito que condições opostas se atraem e se complementam, elaborando possíveis modos de olhar um objeto, como em uma lente de caleidoscópio, num constructo multifacetado, no qual – parafraseando Clarice Lispector – “o objeto é sempre o mesmo, mas não será o mesmo sempre”.

Juventude e tradição são conceitos que “sofrem” do mesmo mal, isto é, recaem sobre eles naturalizações que muitas vezes lhes retiram a possibilidade de conexão com o tempo histórico vivido. Este que, indubitavelmente, deve ser considerado no exercício de atribuir definições a esses termos. Muitos autores⁵, que vêm estudando juventude a partir das últimas décadas do século XX, consideram que esta é uma categoria em construção. Do mesmo modo, o conceito de tradição vem sendo discutido e problematizado sobre outras ordens, para além da redução à ideia de permanência do passado no presente. Desse modo, parto do pressuposto de que tanto a ideia de juventude quanto a de tradição devem ser postas em perspectiva na relação com as variantes que integram o contexto em que são analisadas. Daí a escolha por usar o termo juventude no plural, no título deste capítulo, já que, comungando com Pais (1990,2003), Reguillo (2000, 2003) e Feixa (2004), considero que diferentes contextos históricos, sociais, políticos e culturais implicam diferentes juventudes.

Focando nas naturalizações que recaem sobre ambos os conceitos aqui abordados, um dos aspectos que se convencionou aplicar sobre juventude foi tomá-la como unidade, isto é, como fase da vida sobre a qual recai uma série de questões inerentes à condição humana. Significa pensar que todo jovem está predestinado a passar por processos similares, comuns a essa faixa de idade.

⁵ MARGULIS & URRESTI, 1996; REGUILLO, 2003; FEIXA 2004, entre outros.

De outro modo, uma perspectiva ainda vigente nas convenções sobre juventude consiste em tomá-la como transitoriedade, como fase da vida preparatória entre a infância e o mundo adulto. Uma certa concepção de experiência da temporalidade encontra-se aí embutida: a juventude sendo vista como fase de projeção, de vivência do presente como preparação para um futuro a ser conquistado.

A perspectiva de partir do adiamento da satisfação que o presente poderia trazer, como possibilidade das garantias que esse adiamento geraria para o futuro, é um mecanismo que estava nas bases dos processos modernos de socialização e que se faz em crise na vivência da contemporaneidade (LECCARDI, 2005).

Parece-me que as concepções espaço-temporais contidas nessas visões convencionadas sobre juventude necessitam ser problematizadas. No atual cenário da vivência do tempo-espaço cibernético, seria, no mínimo, limitante pensar sobre juventude como nos séculos anteriores.

A ideia de juventude enquanto fase da vida intermediária entre a infância e a vida adulta, transição preparatória para um devir, já não basta às realidades vividas atualmente. Quando a qualidade das ações no mundo é avaliada pelo nível de imediatismo nelas empregado; quando o grau de incerteza e imprevisibilidade do presente nos é quase insuportável⁶, como pensar numa fase da vida como preparação para um futuro a ser projetado? A resposta não é tão simples ao que poderia parecer estar na descrença no futuro e na renúncia ao “projeto de vida”. Pesquisas recentes demonstram que algumas instâncias do mundo juvenil têm se movido na direção de construir mecanismos “de mediação entre a necessidade de controle subjetivo sobre o tempo futuro e o ambiente social altamente arriscado e incerto de nossos dias” (LECCARDI, 2005, p.57).

É nesse cenário, portanto, que cabe pensar a juventude como uma categoria em construção. Nesse e desse tempo vivido insurgem inúmeros mecanismos e formas híbridas⁷ de ser, de existir e de coexistir. Questões de gênero, de classe, de etnia, entre outros, sugerem variáveis importantes à implementação de novas análises sobre essa categoria.

Como dito, apesar de toda emergência da contemporaneidade, ainda pairam sobre nosso imaginário muitas noções modelares sobre a ideia de juventude, assim como a de

⁶ Vários são os autores que têm discutido a questão da incerteza no mundo contemporâneo. A esse respeito ver BAUMAN: *Confiança e Medo na Cidade* (2009); *Tempos Líquidos* (2007), *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual* (2003); *Modernidade e Ambivalência* (1999).

⁷ A ideia de hibridação cultural foi amplamente discutida por autores como Peter Burke (2006) e Canclini (1998).

tradição. Muitas delas ainda navegando nas águas das heranças medievais e modernas. No campo de desenvolvimento desta pesquisa, essas noções modelares sobre juventude e tradição se fazem presentes e constituem-se em parâmetros fundamentais a serem observados para o entendimento dos embates existentes entre diferentes gerações e classes sociais que circundam o objeto em questão.

Necessário se faz admitir que, involuntariamente ou não, somos herdeiros do moralismo religioso da Idade Média que tinha a juventude como contraventora da ordem social. Somos continuadores do determinismo cronológico da separação de faixas etárias, instituído pela escola como instituição moderna modelar. Isso apenas para citar alguns dos referenciais que, ao longo do tempo, vêm estruturando nosso imaginário com ideias que não são mais suficientes à diversidade das condições juvenis vividas atualmente. Parafrazeando Mario Quintana, “o passado não reconhece o seu lugar: está sempre presente”. O que pensar dessa insistência do passado no presente? No contexto das relações entre tradição e juventudes, são muitos os aspectos a serem ponderados nessa questão, e é nesse exercício reflexivo que me dispus a enveredar, num diálogo com a história, a sociologia e a antropologia, conforme segue.

* * *

A história nos mostra que cada época e lugar atribuem à juventude certas particularidades como condição da experiência de seu tempo. Segundo Feixa (2004), a construção da juventude enquanto grupo social compreendido e disseminado entre as diversas classes sociais, é uma resultante de longo processo de transição entre o feudalismo e o capitalismo. A ideia de juventude como fase da vida intermediária entre a infância e a vida adulta, vigente até hoje, só se configura no ocidente na sociedade industrial do século XVIII. Com as reelaborações da instituição escola, a juventude começa a ser tomada como um ciclo de vida, marcadamente pelas definições de infância e adolescência emergentes nesse momento, sobretudo pelas influências de Rousseau⁸.

No prolongamento da modernidade ocidental, a dominância do paradigma científico e de práticas sociais oficiais, estatais, liberais, burguesas e capitalistas, dos séculos XIX e XX, dará as bases para a construção das representações sobre juventude ainda presentes no século XXI, em que esta, muitas vezes, é tida como uma categoria homogênea e, portanto, universal.

⁸ A esse respeito ver FORTE, Luís Roberto Salinas. Rousseau: da teoria à prática. São Paulo. Ed. Ática, 1976

Como destaca Feixa (2004) um dos aspectos que poderia ser apontado para o entendimento da disseminação dessa ideia homogênea de juventude seria a influência e a divulgação, sobretudo entre psicólogos e pedagogos, das teorias do psicólogo estadunidense G. Stanley Hall. Elaborada no início do século XX, essa teoria fundamenta-se na ideia de que a juventude é uma fase natural do desenvolvimento humano correspondente a um período preparatório na passagem da infância à vida adulta, caracterizado por crises e conflitos naturais à biologia humana, e, portanto, de natureza universal.

Embora trabalhos antropológicos, como os de Margareth Mead, tenham rebatido a tese de Hall, quando esta demonstrou a ausência de conflitos na passagem pela adolescência de jovens da ilha Samoa, isso não impediu a expansão das ideias de Hall nem a continuidade dos debates acerca da universalidade da juventude (FEIXA, 2004).

Pais (2003) aponta alguns aspectos que concorreriam para a elaboração e disseminação dessas formulações modelares do que significa ser jovem, a exemplo do crescimento populacional no século XX, do avanço econômico no pós-guerra; do crescimento e retração da classe média; do desenvolvimento da tecnologia e dos meios de comunicação e da compartimentalização do espaço urbano.

Reguillo (2000) destaca o pós-guerra como responsável pela “invenção” da juventude marcada pela nova ordem internacional que emergia naquele momento na qual os vencedores impunham seus valores e estilos, dentre os quais, situar os jovens como sujeitos de consumo. Nesse sentido, a indústria cultural, sobretudo a indústria fonológica da música americana, destaca-se como um caso exemplar em que produtos são fabricados para serem consumidos por um público específico (e homogeneamente objetivado) – os jovens.

Bourdieu (2002) considera que a perspectiva homogeneizadora da juventude em que esta é tomada como uma geração que se define em termos etários, constitui-se em mecanismo de manipulação. O autor afirma que

“(…) a idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável; mostra que o modo de falar dos jovens como de uma unidade social, de um grupo constituído, que possui interesses comuns, e de referir esses interesses a uma idade definida biologicamente, constitui em si uma manipulação evidente.” (BOURDIEU, 2002, p. 164-165)

Perguntaria, então: que mecanismos de manipulação para o escamoteamento de uma evidente exclusão social, seriam delatados ao admitir-se a divergência da experiência de temporalidade entre um jovem maceioense, pertencente à classe média, morador do bairro da Ponta Verde, estudante de uma escola privada, privilegiado pelo acesso aos bens culturais e materiais a que deseja, e a temporalidade experimentada por um jovem coetâneo, morador das

grotas do bairro do Jacintinho, sem acesso à escola e que recorre ao “trabalho” no tráfico para atender às suas necessidades de acesso aos bens de consumo? Seria possível dizer que há entre ambos uma mesma experiência da temporalidade, de expectativa de vida, pelo simples fato de possuírem a mesma idade biológica? A pergunta parece ser ingênua e a obviedade da resposta mais ainda, entretanto mecanismos políticos atuais como a redução da idade penal, por exemplo, parecem ignorar tais demandas sociais. Inúmeros poderiam ser os exemplos dados aqui sobre mecanismos de manipulação que se utilizam dessa perspectiva homogeneizadora da juventude, trajetória essa que não será seguida uma vez que não será essa a tônica da análise proposta nesta pesquisa.

Necessário torna-se, assim, avançar para o entendimento de que a juventude se faz nas circunstâncias de seu tempo vivido. Portanto, uma categoria para a qual não cabe ter sua identificação limitada ao atributo da idade biológica. Como afirma Pais (2003, p.37), “a juventude é uma categoria socialmente construída, formulada no contexto de particulares circunstâncias econômicas, sociais ou políticas; uma categoria sujeita, pois, a modificar-se ao longo do tempo”.

A antropóloga mexicana Rosana Reguillo atenta à complexidade que implica o estudo dessa categoria, propõe a noção de condição juvenil em substituição ao termo jovem ou juventude, como mais apropriada a abarcar a profunda diversidade, heterogeneidade e inúmeros modos de ser jovem. Para ela, uma alternativa a escapar da forte tendência que temos de tratar os jovens como categoria homogênea a despeito de uma visão crítica sobre a construção social das categorias de idade. Assim, define condição juvenil como sendo um

conjunto multidimensional de formas particulares diferenciadas e culturalmente acordadas que outorgam, definem, marcam, estabelecem limites e parâmetros a experiência subjetiva e social dos e das jovens. É dessa condição que eles e elas interpretam o mundo. A condição juvenil refere-se, pois, às posições que os/as jovens ocupam na estrutura social. Refere-se a categoria de jovens (não é o mesmo ser um jovem fazendo parte de um coletivo punk e de um coletivo gótico, por exemplo). Há situações particulares, práticas e autorizações. Há quem autorize os jovens e quem os desautorize em função de sua condição de classe, de categorias e de situações. A condição que o jovem ocupa na sociedade define a condição juvenil.⁹

⁹ Trecho transcrito da videoconferência realizada em 20 de outubro de 2008 na Argentina em que Rosana Reguillo discorreu sobre "A condição juvenil na América Latina contemporânea: biografias, incertezas e lugares. (tradução minha). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qLiZOUUqaU>. Acessado em 01 de novembro de 2015. Os temas discutidos nessa videoconferência podem ser aprofundados em REGUILLO, R. C. Emergência de culturas juvenis - estratégias del desencanto. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación . Buenos Aires: Norma, 2000.

O uso da noção de condição juvenil aparece nesta tese ao lado do termo juventude no plural, denotando a perspectiva sobre juventude aqui adotada, em que esta é entendida enquanto construção social, categoria que implica diversidade, cuja abordagem requer múltiplos olhares atentos à complexidade que sobre ela recai. Partindo desta perspectiva, e seguindo a trilha dos estudos sobre a sociologia da juventude, não serão negadas as contribuições de diferentes tendências presentes nessa área de estudo, quando estas se mostrarem necessárias à tarefa de abarcar todas as interfaces que o objeto estudado comporta.

Segundo Pais (1990, p.139), a sociologia da juventude tem se debruçado sobre a tarefa de desconstruir as “representações correntes da juventude”, em que “os jovens são tomados como fazendo parte de uma cultura juvenil unitária”. Entretanto, essa desconstrução vem se bifurcando em duas correntes de estudo que recortam perspectivas específicas sobre as culturas juvenis, a saber: a corrente geracional e a corrente classista.

A corrente geracional opta por focar na definição da juventude em termos etários, buscando os aspectos mais uniformes dessa fase da vida. Atenta para as questões da continuidade ou não dos valores entre gerações sociais, situa nas relações intergeracionais a problemática central da *reprodução social*. A corrente classista irá tomar a juventude como um *conjunto social* heterogêneo em que diferentes classes sociais configuram diferentes culturas juvenis (PAIS, 1990).

Para Pais (1990), essas duas principais correntes dos estudos sociológicos “radicam seus mais essenciais pressupostos” em dois campos semânticos, quais sejam: o que toma a juventude como *unidade* ou o que toma a juventude como *diversidade*. Para o autor, pensar a juventude enquanto construção sociológica implica atuar sobre um campo de ocorrências de múltiplas possibilidades de “descontinuidades e rupturas”. Estas constituem a transição dos jovens para a vida adulta em que se torna necessário passar do campo semântico da juventude que a toma como *unidade*, para o campo semântico que a toma como *diversidade*.

As colocações desse autor convida-me a sair da zona dos radicalismos, avançando para o campo das complementaridades e multiplicidades dos modos de olhar. Na direção das proposições de Pais (1990), valer-se da realidade cotidiana, revelada pela pesquisa, como norteadora das perspectivas que poderão ser lançadas sobre as configurações das culturas juvenis pesquisadas.

Atentando para os paradoxos enfrentados pela sociologia da juventude, na complexa tarefa que engendra o estudo e análise dessa categoria nos dias atuais, Pais reitera que

(...) a juventude pode ser tomada tanto como uma *unidade* (quando referida a uma fase da vida), como ser tomada no sentido do conjunto social obviamente diversificado. Isto é, no primeiro caso, estamos em presença de um conjunto social

cujo principal atributo é o de ser constituído por indivíduos pertencentes a uma dada fase da vida, principalmente definida em termos etários; no segundo caso, a juventude é tomada como um conjunto social cujo principal atributo é o de ser constituído por jovens em situações socialmente diferentes. Quase poderíamos dizer, por outras palavras, que a *juventude* ora se nos apresenta um conjunto homogêneo, ora se nos apresenta como um conjunto heterogêneo: homogêneo se compararmos a geração dos jovens com outras gerações; heterogêneo logo que a geração dos jovens é examinada como um conjunto social com atributos sociais que diferenciam os jovens uns dos outros (PAIS, 1990, p.150-151).

O conceito de juventude, assim, encontra-se perpassado pelas questões geracionais, à revelia de a tomarmos como um conjunto homogêneo ou não. É fato que o conceito de geração vem ganhando relevância nos debates sociológicos sobre juventudes na contemporaneidade¹⁰. Já em 1928, Karl Mannheim, considerado o fundador da abordagem moderna sobre o tema das gerações, abordou a questão compreendendo que o pertencimento a uma dada geração não pode ser definido apenas a partir de referenciais biológicos, isto é, das esferas etárias. Faz-se necessário considerar a posição ocupada por cada um no campo sócio-histórico vivido.

A relevância dada aos aspectos históricos e sociais por Mannheim no desenvolvimento de sua teoria sobre o problema das gerações parece repousar no comprometimento em abarcar a totalidade das questões que envolvem a natureza da sobreposição entre gerações. Segundo Feixa (2004), esse enfoque no aspecto da sucessão e da coexistência das gerações era consenso no período entre guerras, quando se deu o desenvolvimento da teoria de Mannheim sobre o tema.

Weller (2010, p.205) reivindica a atualidade e abrangência das proposições de Mannheim, destacando a relevância da obra desse autor na emergente tendência à retomada do conceito de gerações nas “análises sociológicas que apontam não somente para as diferenças de classe, mas também para as desigualdades de gênero, étnico-raciais, culturais e geracionais”.

Mannheim (1982, p.72) esclarece que, apesar do fenômeno sociológico das gerações está baseado, em princípio, no aspecto biológico – ritmo de nascimento e morte, não se encontra reduzido a ele. Tal problemática inicia “onde é descoberta a relevância sociológica dos fatores biológicos”. Para ele, se

não fosse pela existência de interação social entre seres humanos, pela existência de uma estrutura social definida, e pela história está baseada em um tipo de continuidade, a geração não existiria como um fenômeno de localização social; existiria apenas nascimento, envelhecimento e morte (MANNHEIM, 1972, p.72).

¹⁰ Ver LECCARDI, Carmem & FEIXA, Carles. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. Revista Sociedade e Estado – vl. 25 n° 2, Maio / Agosto 2010.

Destaca ainda esse autor que, apesar de as potencialidades de pessoas nascidas em um mesmo tempo cronológico presenciarem acontecimentos e vivenciarem experiências comuns, as probabilidades de elas processarem tais experiências de modo similar, encontra-se na dependência da situação de classe. Ele afirma que:

Para qualquer grupo de indivíduos que partilhem a mesma posição de classe, a sociedade sempre aparece sob o mesmo aspecto, tornando familiar através da experiência constantemente repetida. Pode-se dizer, em geral, que os dados experienciais, intelectuais e emocionais à disposição dos membros de uma certa sociedade não são uniformemente “dados” a todos eles, em lugar disso, o fato é que cada classe tem acesso apenas a um conjunto daqueles dados, restrito a um “aspecto” particular (MANNHEIM, 1972, p.73).

É notória, portanto, a consideração de Mannheim aos aspectos históricos e sociais no entendimento dos processos de sucessão e coexistência entre gerações. Ele aponta cinco itens que denotam uma sociedade marcada por mudanças geracionais:

- 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 temporariamente limitada do processo histórico, e
 - d) é necessário, portanto, transmitir continuamente a herança cultural acumulada;
 - e) a transição de uma para a outra geração é um processo contínuo”
- (MANNHEIM, op.cit.p 74)

De partida, faz-se necessário pensar na contextualização das prerrogativas acima arroladas, nos dias atuais. Nesse sentido, a experiência do tempo na contemporaneidade desponta como um dos aspectos a serem ponderados.

Como bem lembra Leccardi & Feixa (2010), se tomarmos, por exemplo, a diminuição da taxa de natalidade e o aumento da expectativa de vida presentes em grande parte das sociedades contemporâneas e cosmopolitas, veremos que isso altera os modos de relação entre diferentes gerações. Altera-se, por exemplo, o funcionamento nos mecanismos de ingresso, de permanência e de saída do mercado de trabalho. Aspectos como estes corroboram posições desiguais entre gerações na conquista de bens e de poder, potencializando conflitos e levando à formulação de um novo “contrato” social entre gerações mais velhas e mais novas.

De outro modo, a abrangência da problemática das gerações se expande para níveis globalizados, e as redes comunicacionais se complexificam em dimensões espaço-temporais que sobrepõem continuidades e descontinuidades de processos culturais nem sempre garantindo a sobrevivência de heranças culturais acumuladas.

Novos processos de mudanças sócio-culturais implicam novas dinâmicas geracionais que exigem uma nova reflexividade sobre o tema. Nesse sentido, tomo aqui o conceito de consciência geracional para aprofundar a compreensão do problema das gerações, situando-o

a partir das inter-relações entre as dimensões biográficas e sociais. A consciência geracional é assim apresentada por Leccardi e Feixa (2010, p.192):

(...) diz respeito à habilidade de situar-se num quadro histórico com base na consciência de que existe um passado e um futuro que se prolongam para além de sua própria experiência, que relacionam a própria vida com as gerações anteriores e com as gerações que virão. Embora as gerações por si mesmas ajudem a estruturar o tempo social – diferentes gerações personificam coletivamente o passado, o presente e o futuro – a consciência geracional possibilita que o vínculo seja elaborado subjetivamente. Localizar-se a si mesmo no fluxo das gerações não significa somente relacionar-se com o tempo social, mas também inscrever a própria existência, a própria história, numa história mais ampla na qual ela se inclui.

A consciência geracional implicaria, então, na capacidade de experienciar o tempo de vida numa dimensão mais profunda, de natureza singular de interpretação do tempo biográfico. Assim sendo,

esta singularidade é medida em função do tempo histórico e suas mudanças como incorporadas pelas gerações anteriores: por exemplo, mediante a análise das diferenças/similaridades de como o futuro é dirigido e a identidade construída. Em outras palavras: consciência geracional – uma dimensão que, por sua natureza, enfatiza uma abordagem reflexiva – envolve a consciência de sua proximidade/distância de outras gerações familiares. Quando esta consciência está presente, as relações intergeracionais tornam-se domínio da elaboração subjetiva. Consciência de seu próprio tempo de vida significa, conseqüentemente, estar consciente de que essas relações são atravessadas e construídas num significativo e maior período de tempo (LECCARDI e FEIXA, p. 192-193).

Se, por um lado, a característica multigeracional das sociedades contemporâneas favorece a consciência geracional, em função do alargamento do tempo de convivência entre diferentes gerações, por outro, a velocidade galopante das mudanças obstrui o sentido de continuidade temporal que essa condição parece reivindicar.

A mesma reivindicação do sentido das continuidades ocorre com a tradição. A condição triádica passado-presente-futuro, constitutiva da consciência geracional, é constituinte também da tradição. Embora, a princípio, tenhamos a tendência de situá-la entre as dimensões passado-presente, associando-a à ideia de permanência ou repetição do passado no presente, cabe considerar o redimensionamento da condição temporal da tradição, na medida em que o presente também é condição para o futuro quando se admite que a tradição pode ser uma referência de organização do tempo que está por vir. Antony Giddens é enfático ao afirmar que a

repetição significa tempo – alguns diriam que é tempo – e a tradição está, de algum modo, envolvida com o controle do tempo. Em outras palavras, a tradição é uma orientação para o passado, de tal forma que o passado tem uma pesada influência ou, mais precisamente, é constituído para ter uma pesada influência sobre o presente. Mas evidentemente, em certo sentido e em qualquer medida, a tradição também diz respeito ao futuro, pois as práticas estabelecidas são utilizadas como uma maneira de se organizar o tempo futuro. O futuro é modelado sem que se tenha a necessidade de esculpi-lo como um território separado. A repetição, de uma maneira que precisa ser

examinada, chega a fazer o futuro voltar ao passado, enquanto também aproxima o passado para reconstruir o futuro (GIDDENS, 1997, p.80).

A própria palavra tradição, do latim *tradire*, significa transmissão, passagem de algo de uma geração à outra. Geração e tradição, portanto, são categorias que se interpõem. Através da tradição, o passado se repete e permanece nas novas gerações que a perpetuam nas futuras gerações. “A tradição é o verdadeiro *medium* da ‘realidade’ do passado” e a repetição sua condição de existência (GIDDENS, 1997, p.116).

Giddens chama a atenção sobre a necessidade de avançar do campo da suposição para o da explicação do caráter repetitivo da tradição, uma vez que reside aí, nas instâncias que se repetem, seu caráter identitário ou legitimador e não no seu tempo de existência. Embora seja necessário admitir que as tradições estão sempre mudando, é preciso também assumir que existe um grau de integridade que resiste “ao contratempo da mudança”, que é sua “verdade formular” (GIDDENS, 1997, p.81).

Para o autor, a manutenção da “verdade formular” da tradição estaria ao cargo de “guardiães” comprometidos com a memória - valendo-se da concepção de Halbwachs¹¹ - que é, antes de tudo, coletiva e admite a participação das instâncias conscientes e inconscientes do psiquismo no gerenciamento das interpretações e ações do/no mundo. A partir da ação, o passado não é preservado, mas continuamente reconstruído, tendo como base o presente.

A repetição, portanto, estaria a serviço da manutenção da verdade formular, implicando passagem, transmissão dessa verdade formular num tempo-espaço específico em que memórias são postas em ação. Esse tempo-espaço seria o ritual, situado numa zona de ação separada do pragmatismo cotidiano, identificado por Giddens (1997, p.82) como “parte das estruturas sociais que conferem integridade às tradições, (...)”, “um meio prático de se garantir a [sua] preservação”.

Turner (1974) refere-se ao ritual como um momento de transgressão à ordem social estabelecida, ao que ele define como “Antiestrutura Social”. Na ordem ritual, pessoas, tempo e espaço são ressignificados sob influência de uma atmosfera simbólica, transformando seus atributos e *status* sociais cotidianos. Essa seria a condição de liminaridade do ritual em que o indivíduo, despido de suas vestes sociais, se desvela em potencialidades e desenvolve um forte sentido de grupo a que ele chamou de *comunitás*. Para o autor, a opção pelo termo latino *comunitás* denota mais claramente o sentido que ele intenta atribuir a esse sentimento de

¹¹ Maurice Halbwachs, historiador francês, cunhou o conceito de “memória coletiva”, postulando que as recordações e as lembranças devem ser analisadas considerando os contextos sociais que atuam como fundamento para o trabalho de reconstrução da memória. É, portanto, a partir desta perspectiva de Halbwachs que as memórias de um sujeito deixam de ser consideradas como apenas suas na medida em que nenhuma lembrança pode coexistir isolada de um grupo social. A esse respeito ver HALBWACHS (1990).

pertencimento e amálgama a um grupo, gerado pelo ritual, que vai além da ideia de comunidade.

A liminaridade enquanto fase dos rituais foi inicialmente apontada por Van Gennep (2011) e despertou interesse particular de Turner (1974) pelo potencial de criatividade nela presente. Turner refere-se enfaticamente aos ritos de passagem, sobretudo em alusão aos rituais dos Ndembus, sobre os quais realizou intensa pesquisa. Contudo, deixa claro que, nas sociedades modernas, muitas das funções dos rituais são retomadas pelas artes e atividades de lazer, para as quais ele utiliza o termo “liminoide” para referir-se às ações simbólicas que acontecem nessas atividades similares aos rituais (SCHECHNER, 2002). Turner evidencia que “as dimensões coletivas, a ‘*communitas*’(...) devem encontrar-se com todos os estágios e níveis da cultura” e não apenas em meio às sociedades pré-industriais. Nesse sentido, cita o exemplo dos *hippies* (TURNER, 1974, p.137).

Aqui proponho a correlação com o coco alagoano, tomando-o como exemplo de instauração desse sentido de *comunitás* quando presente nas festas realizadas na etapa final da ação coletiva de construção de casas-de-pau-a-pique nas comunidades rurais. Existia aí um empreendimento coletivo para a construção de um bem individual, sendo a festa o momento de culminância desse processo. Momento de experiência da verdade formular dessa manifestação de tradição popular - assunto que desenvolvo mais exaustivamente na seção 4. Nesse contexto local, a relação entre diferentes gerações se fazia na presentificação do passado na ação dançante, na qual a repetição garantia a “estabilidade”, a manutenção da tradição. O ritual festivo, portanto, em sua ordem extracotidiana, constituía-se no *locus* por excelência para a transmissão da tradição entre gerações. Nesse ambiente, não mais existente atualmente, a tradição do coco era repassada de uma geração a outra, residindo aí uma instância educativa.

Segundo Giddens (1997, p. 93), na modernidade, a “sucessão das gerações é despida da importância crucial que teve nas ordens pré-modernas, como um dos meios mais fundamentais para transmissão dos símbolos e práticas tradicionais”. Para o autor, esse quadro se exarceba nos dias atuais frente à universalização das instituições modernas com a globalização e os “processos de abandono, desincorporação e problematização da tradição” (GIDDENS, 1997, p.74). Para ele, estamos vivendo sob a ordem de uma sociedade pós-tradicional.

Nessa sociedade, os campos das memórias estão borrados e se dissolvem diante da imprevisibilidade do futuro e das insistentes e velozes mudanças do presente, como também as dimensões do privado e do público, do individual e do coletivo se confundem e os campos

da experiência se misturam e são vivenciados em comum por diferentes gerações. Do mesmo modo, como propõe Agier (2001), o campo da cultura se reelabora frente às interconexões do mundo globalizado que agencia dissociações entre culturas e lugares levando à necessária revisão do conceito de identidade.

Como observa Giddens (1997), a tradição sempre esteve relacionada à identidade. Sua vinculação ao ritual também implica a relação de alteridade frente à verdade formular que divide aquele que tem acesso a essa verdade e o “outro”, dela alienado. O ritual associado à verdade formular impede as possibilidades de variações por influências externas, garantindo a estabilidade da tradição. A separação entre o “iniciado” e o “outro” confere o caráter excludente da tradição, sendo ela, assim, um meio de identidade.

A ideia de identidade, nessa perspectiva, reveste-se de uma aura protetora garantida por uma dimensão espaço-temporal localmente delimitada. Pensar tal contexto frente ao mundo globalizado implica certa reflexividade.

Escapando à complexidade que abarca a globalização, e afunilando a discussão para os aspectos que aqui interessam mais de perto, tomo fundamentalmente a ideia de que a globalização altera as relações sociais frente às novas dimensões espaço-temporais que estabelece. Sobretudo pelo avanço da comunicação eletrônica global instantânea, as circunstâncias das relações de “amigo e estranho” se alteram por completo. Estas que antes se mostravam tão caras à tradição e que proporcionavam a “confiança básica”, âncora fundamental para continuidade da identidade, agora se diluem num enredado comunicacional dialógico de autorias desterritorializadas. Como bem observa Giddens:

Um mundo em que ninguém é “forasteiro”, é um mundo em que as tradições preexistentes não podem evitar o contato, não somente com outros – mas também com muitos – modos de vida alternativos. Justamente por isso, é um mundo em que o “outro” não pode mais ser tratado como inerte. A questão não é somente que o outro responda, mas que a interrogação mútua seja possível (GIDDENS, 1997, p.118).

Nessa perspectiva, estaríamos então diante do fluxo contínuo de interferências culturais múltiplas e a conseqüente hibridização dos contextos locais. Identidade e cultura enquanto instâncias interdependentes se reconfiguram reciprocamente nas situações vividas individual e coletivamente. Nesse contexto, novos mecanismos de “invenção cultural” em que o apelo à tradição se faz presente como seu fundamento, insistem em se configurar numa tentativa de produção de localidades.

Frente a tal contexto, Agier (2001, p.12) propõe uma abordagem situacional das culturas e das identidades. Implica pensar que cada indivíduo ou grupo pode ter várias lógicas de ação adequando-as a cada situação. Considera o autor que o caminho que vai da cultura à

identidade, e vice-versa, não é único, nem transparente e tampouco natural. Ele é social, complexo e contextual. “As representações formuladas a *priori*, das culturas, tradições ou figuras ancestrais em nome das quais se supõe que os atores agem” devem, antes, serem focadas nas interações e ações reais em que os atores se engajam. Nessa perspectiva, as identidades se fazem mediante a situação e como tal são declaradas, e sua declaração é condição de sua existência. Para os jovens que fazem o coco hoje, por exemplo, não é suficiente presentificar a tradição em sua ação dançante é preciso praticar uma retórica identitária que os convalide como representantes da tradição. Nessa “cultura declarativa”, as identidades se instituem mediante “atos de fala” que corroboram sua inscrição nos sujeitos da ação, quase como um reforço, um esforço por denotar as possibilidades de manutenção da tradição diante da natureza hibridizada das culturas na contemporaneidade.

Nessa direção, cabe pensar que, mesmo na ordem dessa sociedade pós-tradicional em que vivemos, a tradição insiste em permanecer. Nesse percurso de insistência, admitem-se rupturas, deslocamentos e novos agenciamentos na relação com as culturas e as identidades. Reelaboram-se mecanismos de relação entre verdade formular e repetição; agenciam-se novos modos de transmissão dessa verdade e redefine-se seu papel cultural e social. Evidencia-se que a dialética entre permanência e mudança é a condição de existência das tradições. Afinal, como bem observa Jean-Pierre Warnier (2003, p.166),

a humanidade, hoje como no passado, continua a ser uma máquina de fabricar diferenças, clivagens, particularidades, distinção de clãs, formas de falar, residências, classes, países, frações políticas, regiões, ideologias, religiões. Estas clivagens perpetuam culturas existentes transmitidas pelas tradições, localizadas, socializadas, verbalizadas, identificadoras e que preenchem a função de bússolas individuais e coletivas.

Na perspectiva dessa metáfora da “bússola” proposta por Wanier, na qual as culturas são apresentadas como fornecedoras de orientações, as tradições poderiam ser vistas como uma espécie de “ancoragem” às juventudes na vivência da contemporaneidade. Em um tempo de “erosão” das tradições, surgem movimentos como os desses jovens que fazem coco em Alagoas, a partir de uma semente que foi lançada lá atrás, que os levam, por meio desse fazer da tradição, a reconfigurarem suas identidades. Nessa perspectiva é que se pretende lançar a discussão sobre as relações estabelecidas entre o grupo juvenil pesquisado e a tradição do coco alagoano. Para tanto, seguem-se as fundamentações das próximas seções que complementarão as questões até então colocadas, de modo a subsidiar as discussões desenvolvidas na seção 7 e nas considerações finais desta tese.

3. O MOVIMENTO FOLCLÓRICO: REVERBERAÇÕES SOBRE AS NOÇÕES DE TRADIÇÃO NA CONTEMPORANEIDADE ALAGOANA

Desde o início da fase exploratória para a elaboração do projeto de pesquisa, localizei uma zona de tensão entre os grupos juvenis que fazem o coco e atores sociais atrelados à perspectiva folclórica sobre essa manifestação da cultura popular alagoana. Nesse ínterim, os jovens pesquisados referem-se de modo mais objetivo à Associação dos Folguedos Populares de Alagoas (ASFOPAL). No discurso do coordenador do coco de roda Xique-xique, consta a informação de que, para a ASFOPAL, a manifestação por eles realizada, fere as prerrogativas da tradição do coco alagoano. Tal visão pôde ser constatada na fala da maioria dos entrevistados na primeira fase da pesquisa - professores, agentes culturais locais e membros da ASFOPAL¹². Pessoas que são consideradas, na sociedade alagoana, como continuadoras de uma corrente de pensamento desenvolvida pelos folcloristas do passado. Esta seção, portanto, busca situar as bases históricas e epistemológicas que edificaram as noções de tradição hoje veiculadas entre os folcloristas alagoanos, bem como, suas reverberações na comunidade local.

3.1 O saber do povo

É na Europa do final do século XVIII e início do século XIX que, parafraseando Peter Burke (1989, p.31), “o povo é descoberto”. A ideia de “descoberta” colocada por Burke refere-se ao interesse pelas tradições e costumes do povo, por parte de um grupo de intelectuais. Para esses homens do saber, essas manifestações da cultura popular, também nomeada por “baixa cultura”, “cultura subalterna”, “subcultura” ou “cultura não oficial”, precisavam ser protegidas e preservadas uma vez que nelas estavam contidos aspectos de uma humanidade que vinha se dissipando em meio ao fenômeno da modernização das sociedades. É nesse contexto que começam a emergir novos termos carregados da distinção entre a cultura popular, do povo e a cultura da elite. Dentre esses, surge na Inglaterra o termo *folklore* (saber do povo) cunhado pelo etnólogo William John Thoms em 1846, para dar nome a um campo de estudos que toma por base a cisão entre os saberes de diferentes classes sócio-culturais. Os folcloristas, sujeitos intelectuais de uma classe dominante, tomaram por missão proteger a

¹² Como dito na introdução desta tese, visando manter a privacidade dos entrevistados, quando se julgar necessário, seus nomes reais serão substituídos por nomes fictícios, na medida em que seus relatos, emitidos nas entrevistas realizadas, forem transcritos ou mencionados no texto.

cultura das classes populares das contaminações do mundo moderno e de influências de outras culturas que lhe roubassem a essência, preservando-a em suas formas originais.

Para o historiador Roger Chartier (1995), a cisão entre cultura popular e cultura de elite sempre foi utópica uma vez que as relações e intercâmbios culturais entre os mundos sociais nos vários períodos da história sempre foi fato, o que impossibilita saber o que é genuinamente do povo.

Ginzburg (2002, p. 12) utiliza o termo “circularidade”, para situar a comunicação existente entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas na Europa pré-industrial. Para o autor, essa comunicação se dava de modo dialógico, com “influências recíprocas, que se moviam de baixo para cima, bem como de cima para baixo”.

Chartier (1995, p. 179) coloca, ainda, que a cultura popular é uma categoria erudita na medida em que sua intencionalidade é “delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas por seus atores como pertencendo à cultura popular”. Evidencia-se, portanto, que a definição dessa categoria tem por base a relação entre diferentes classes sociais em que estão implícitos mecanismos de poder. Como disse Certeau (1995, p.58), “o saber [do povo] permanece ligado a um saber que o autoriza”.

Nota-se, assim, que a concepção de povo e cultura popular que norteia a perspectiva folclórica é problemática. Muitos são os caminhos em que se pode enveredar para abarcar a complexidade de tal questão. No cômputo deste trabalho, entendendo ser pertinente traçar um breve percurso histórico acerca do surgimento do folclorismo e do desenvolvimento do Folclore¹³ enquanto área de conhecimento, de modo a viabilizar uma contextualização mais profícua da realidade pesquisada.

3.2 Folcloristas, Românticos e Antiquários

Para adentrar as bases constitutivas das ideias e concepções do Folclore enquanto área de estudo, parto das considerações ao contexto dos antiquários e românticos europeus dos séculos XVII e XVIII, considerando as proposições de Ortiz (1992, p. 6) quando aponta que “os Românticos são os responsáveis pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional”; e que

os folcloristas são seus continuadores, buscando no Positivismo emergente um modelo para interpretá-lo. Contrários às transformações impostas pela modernidade, eles se insurgem contra o presente industrialista das sociedades europeias e ilusoriamente tentam preservar a veracidade de uma cultura ameaçada (ORTIZ, 1992, p. 6).

¹³ Folclorista é denominado aquele que estuda o folclore. O termo Folclore, se escrito com letra maiúscula, designa a área de estudo; se escrito com letra minúscula, diz respeito ao próprio objeto de estudo.

Tal perspectiva romântica acerca da ingenuidade e da nacionalidade como marca do fenômeno folclórico pode ser entendida também a partir das questões sociais e políticas emergentes na Alemanha do século XVIII. Neste momento, o prestígio da língua francesa na Alemanha, o grande distanciamento entre a burguesia intelectual (a *intelligenstia* emergente) e a aristocracia, assim como a imitação da corte alemã do modelo civilizacional francês irão receber fortes críticas da intelectualidade alemã. Esse contexto provocará uma reelaboração, na Alemanha, dos conceitos de cultura e de civilização (vistos então, na Europa, preponderantemente, como conceitos homólogos) que passam a ser tidos como antagônicos. Segundo Cuche (2002, p.25-26), nesse contexto alemão do século XVIII,

(...) tudo o que é autêntico e que contribui para o enriquecimento intelectual e espiritual será considerado [pela *intelligenstia*] como vindo da cultura; ao contrário, o que é somente aparência brilhante, leviandade, refinamento superficial, pertence à civilização. A cultura se opõe então à civilização como a profundidade se opõe a superficialidade. Para a *intelligenstia* burguesa alemã, a nobreza da corte, se ela é civilizada, tem singularmente uma grande falta de cultura.

Por esta tomada de consciência, a ênfase da antítese “cultura” – “civilização” se desloca pouco a pouco da oposição social para oposição nacional.

Como a unidade nacional alemã não estava ainda realizada e não parecia possível então no plano político, a *intelligenstia* que tem uma ideia cada vez mais forte de ‘missão nacional’, vai procurar esta unidade no plano da cultura.

Instaura-se então uma busca pela unificação da “nação” alemã, pela glorificação da cultura que se edifica a partir da influência das proposições de pensadores como o filósofo Johan Gottfried Herder, que, já em 1774, volta-se contra o universalismo da proposta iluminista em favor de uma essência local, nacional. Propunha o reconhecimento de que cada povo tem sua própria cultura, e, através dela, institui-se o orgulho próprio de cada nação. Ao termo francês *civilisation* eram muitas vezes atribuídas as conquistas materiais, enquanto a expressão alemã *kultur* corresponderia às realizações artísticas de uma dada sociedade, às suas dimensões religiosas ou intelectuais, em suma, aos aspectos imateriais da vida de um povo, o seu “espírito”. Ora, a aristocracia europeia, incluindo-se, portanto, a alemã, buscava copiar e seguir o apego material do estilo real pomposo inventado pela nobreza francesa, o que serviria de contraponto para a nova classe ascendente, a burguesia nacionalista, que desse modo se voltaria para a dimensão imaterial da vida social na busca de elementos de autorepresentação¹⁴.

Essa antítese “civilização” – “cultura” leva a burguesia intelectual alemã a um ideário em que a ingenuidade “autêntica” se encontra nos hábitos e costumes do homem pobre do

¹⁴ Cf. Cuche, *op. cit.* Como lembra este autor, o conceito antropológico de cultura viria, um século depois, unificar os dois sentidos, anteriormente distinguidos sob a rubrica de *civilisation* e de *kultur*, a partir da primeira e mais famosa definição proposta em 1871 pelo antropólogo Edward B. Tylor, em sua obra *Primitive culture*.

campo, destituído do contato com a civilização citadina, esta em boa parte ainda presa à ideologia aristocrática oriunda da ordem feudal dos grandes proprietários rurais. No campo e na figura do camponês, estaria a alma genuína da cultura alemã. Seria função desses intelectuais **preservar** esses hábitos e costumes do homem campesino, elementos esses que seriam representativos da “verdadeira alma” ou “espírito” nacional, valores considerados imprescindíveis ao fortalecimento e à manutenção da integridade do Estado-nação. Entende-se daí a gênese da ideia, vastamente veiculada pelos folcloristas, de que o folclore é a representação mais genuína da cultura de um país e representativo de sua identidade nacional, ideia essa que fundamentará todo o movimento folclórico europeu e brasileiro.

Tal movimento nacionalista alemão fora subsidiado pelas ideias de Herder, ganhando força na Alemanha e em toda a Europa, no contexto do Romantismo que, como sabemos, constituiu-se numa poderosa corrente de ideias artísticas e literárias emergentes no século XIX. Opondo-se ao elitismo e à supremacia da razão presente no iluminismo, os intelectuais românticos europeus irão consagrar o povo como detentor da pureza e da simplicidade, de ser guardião da tradição, de uma memória que precisa ser valorizada e preservada da extinção. Tomam, então, para si, a tarefa de garantir a preservação da tradição da qual acreditam depender a identidade cultural da nação.

O espírito preservacionista dos folcloristas é herdado também da influência dos antiquários. “Os antiquários são os autores dos primeiros escritos que, a partir do século XVII, retrataram os costumes populares” (BARROS, 2012, p.77). Reconhecidos como coletores e colecionadores de peças, documentos e relatos orais, os antiquários foram, na opinião de Mongliano (*apud* VILHENA, 1997), muito importantes para a formulação de metodologias históricas, influenciando os pesquisadores clássicos que, até o século XVII, trabalhavam a partir de fontes literárias, enquanto os antiquários se debruçavam sobre fontes primárias. Entretanto a perspectiva desses sobre a temporalidade se opunha à dos historiadores, estes que consideravam a história como a descrição de uma “nação em movimento”, ao passo que os antiquários a viam “na sua harmonia e no seu repouso”, habitando um “mundo estático” (BARROS, 2012, p.78). Os objetos coletados pelos antiquários eram vistos como parte de um passado não mais existente ou em vias de extinção, urgindo por classificação e preservação.

Essa noção de temporalidade, assim como o gosto pelo espírito classificatório e ainda o diletantismo característico dos antiquários irão permanecer como marca dos folcloristas.

Ainda segundo Vilhena (1997), no Brasil, os estudos de folclore, iniciados por volta de 1870, são movidos desde o princípio pelo interesse no contexto europeu dos séculos XVIII e XIX, sob repercussão do pensamento dos antiquários, românticos e folcloristas. Para esse

autor, o período entre 1947 e 1964 constitui o mais fértil para o movimento folclórico brasileiro. Tal período coincide com a criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), vinculada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), como uma das comissões temáticas desse Instituto e prevista para ser a representante brasileira na Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), através do Ministério das Relações Exteriores. Por meio dessa designação, já é possível vislumbrar a associação entre folclore e identidade nacional.

Nesse período também se dá a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) em 1958¹⁵, um marco do movimento folclórico em nosso país que se vincula institucionalmente nesta data, por meio da CDFB, como órgão oficial, através do Ministério da Educação e Cultura. Será também entre 1947 e 1964 que o movimento tentará instituir o folclore como disciplina universitária através dos cursos de filosofia, iniciativa esta que não terá êxito.

Vilhena (1997, p.174), a partir da análise de um artigo daquele que ele considera o porta-voz do movimento folclórico brasileiro, Renato Almeida, observa que o movimento propõe a articulação entre três pontos: “a pesquisa; a proteção do folclore; e o aproveitamento do folclore na educação”. Chama a atenção para as observações de Almeida acerca da função e da necessidade da pesquisa subsidiar o segundo ponto, que seria a proteção, a preservação do folclore, como se evidencia neste trecho do artigo de Almeida, por Vilhena recortado:

(...) não queremos pesquisar para estudar apenas, porque o fato folclórico não é coisa morta, como uma peça arqueológica ou um documento histórico, queremos conhecer, para **manter**, para **guardar**, para **perpetuar** (ALMEIDA *apud* VILHENA, 1997, grifo meu).

Através dos escritos de Renato Almeida acima citado, é possível ver mais uma vez acentuado o caráter preservacionista do movimento folclórico, como se ressalta nos termos grifados.

O terceiro aspecto, o aproveitamento do folclore na educação, tinha para os folcloristas a função de “ativar na consciência da juventude o sentido da consciência nacional” (VILHENA, 1997, p.147). Mais uma vez vemos revelado, nas ideias e ideais do movimento

¹⁵ A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro visava corroborar para a institucionalização e conglomeração das ações realizadas pelos folcloristas espalhados pelo Brasil, almejando a garantia de recursos financeiros para a realização de suas ações, sobretudo de pesquisa e registro das manifestações do folclore nacional. Foi criada em 1958 no governo de Juscelino Kubitschek, estando vinculada ao então Ministério da Educação e Cultura. A partir de 1976 foi incorporada à FUNARTE como Instituto Nacional de Folclore e em 2003 passou a integrar o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN como Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (VILHENA, 1997; REIS, 2010).

folclórico brasileiro, forte caráter romântico, preservacionista e nacionalista, como enfatiza Vilhena:

Um traço recorrente da produção folclorística – que vemos poder ser facilmente localizado na sua vertente brasileira – é sua ênfase nos aspectos “autênticos” e “comunitários” da cultura do “povo”, de maneira a apresentar suas manifestações como uma base adequada para a definição do caráter nacional. (VILHENA, 1997, p.28)

Alagoas teve significativa representação no Movimento Folclórico Brasileiro, assim como na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB). Nomes como Théo Brandão, Aloísio Vilela e Manoel Diégues Junior, por exemplo, estiveram atuantes nos encontros e congressos nacionais promovidos pelo Movimento. Em 1947, Théo Brandão foi convidado a integrar a Comissão Nacional de Folclore (CNF) e em 1958 integrou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (ROCHA, 2013). Além disso, encontra-se incluído na lista dos autores com mais comunicações entre os documentos da Comissão Nacional de Folclore (VILHENA, 1997).

Também Théo Brandão irá, em 1947, fundar a Comissão Alagoana de Folclore (CAF). Esta instituição será responsável por sediar em Alagoas, em 1952, a IV Semana Brasileira de Folclore. Tal edição foi considerada como uma das melhores já realizadas pela Comissão Nacional de Folclore (VILHENA, *idem*). Nesse evento, em Maceió, foi notificada a participação de um grande número de grupos de folguedos diversificados e um forte envolvimento popular. Na ocasião, um marco foi a definição do conceito de Folguedo: “estruturado, comporta número certo de figurantes, traja uniforme especial, rito ordenado, carece de ensaios e preparação” (BRANDÃO, 2003, p. 33). A relevância desse fato é notória, na medida em que os folguedos foram eleitos, dentre as diversas manifestações artístico-culturais que comportam o universo folclórico brasileiro, como o foco ou o centro da atuação do Movimento Folclórico Nacional. Tal escolha se funda no fato de serem os folguedos as manifestações que abrigam a maior diversidade de linguagens. Na expressão de um folguedo têm-se a música, o canto, a poesia cantada, a plasticidade visual, a dramaturgia e a encenação, além da presença conjunta dos elementos profanos e sagrados (VILHENA, *op.cit*)¹⁶. Cria-se

¹⁶ A cientista social alagoana Nadja Rocha (2013) defende a ideia de que o coco, apesar de toda a sua popularidade em Alagoas, não foi tomado como objeto de estudo sobre o qual se debruçaram os folcloristas por ser considerado por estes uma dança e não um folguedo. Penso ser essa lógica cabível especificamente a Théo Brandão, folclorista que foi objeto de estudo de mestrado desenvolvido pela referida cientista social. Discordo da generalização desse ponto de vista, na medida em que temos um trabalho de relevante dimensão e importância realizado pelo folclorista alagoano Aloísio Vilela, assim como, posteriormente, essa dança foi objeto de estudo de Abelardo Duarte e aparece ainda nos escritos do musicólogo estudioso do folclore alagoano Luis Lavenère. O próprio Théo Brandão, apesar de não ter-lhe dedicado especial atenção, chegou a escrever um artigo sobre o coco alagoano.

assim a distinção entre folguedos e danças, estas últimas destituídas de aspectos dramáticos no sentido de não configurarem personagens, nem explicitarem vínculos com aspectos religiosos. Esse seria o caso, por exemplo, do coco de roda, considerado dança e não folguedo.

Além de Théó Brandão, a primeira gestão da Comissão Alagoana de Folclore contou também em sua composição com Aloísio Vilela, Abelardo Duarte, Lages Filho, Mário Marroquim, Luiz Lavenère, José Pimentel Amorim, José Maria de Melo, Félix Lima Júnior, Paulino Santiago, entre outros (ROCHA, 2013).

Notamos aí uma Comissão constituída por uma elite intelectual alagoana (e, até mesmo, açucareira) com formação em nível superior, fato que representava um destaque social para a época em Alagoas: Aloísio Vilela integrou uma das mais tradicionais famílias de proprietários de terras, engenhos e usinas em Alagoas; seu primo Théó Brandão, Abelardo Duarte, José Maria de Melo e José Pimentel Amorim eram médicos; Lages Filho foi professor, geógrafo, historiador e presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas; Mário Marroquim, apesar de não ser alagoano, radicou-se em Maceió onde foi um reconhecido jurista, músico, professor e radialista, além de filólogo, tendo publicado o referencial estudo “Línguas do Nordeste”; Luiz Lavenère foi um estudioso músico e polígrafo que atuou como colaborador, redator e fundador de jornais da época, além de ter sido sócio efetivo e secretário do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas; Félix Lima Junior foi historiador, bancário e literato, integrou a Academia Alagoana de Letras e foi membro do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas e Paulino Santiago era escritor (BARROS, 2005).

É possível observar, por meio de consultas aos boletins da Comissão Alagoana de Folclore, que, nesses seus setenta anos de existência (contando 2017), o perfil de seus integrantes se mantém similar àqueles de sua fundação (guardadas as devidas proporções em relação às mudanças na cultura e sociedade alagoanas) no sentido de permanecer estruturada a partir de uma camada bem específica da sociedade, formada por intelectuais e pessoas de notoriedade social, seja nos meios acadêmicos ou políticos.

A mesma similitude não pode ser observada com relação à intensidade da atuação da CAF nos tempos de sua fundação (e, mais especificamente, enquanto contou com a liderança presente de Théó Brandão) e nas últimas gestões. A Comissão fundada por Théó Brandão em 1947 irá publicar, entre os anos de 1955 e 1982 oito boletins, e será responsável por institucionalizar os elos alagoanos com o movimento folclórico brasileiro; sobretudo por meio da figura de Théó Brandão, este que é, até hoje, o folclorista alagoano de maior reconhecimento tanto local como nacional.

A notabilidade de Théó Brandão foi reconhecida inclusive na atribuição de seu nome ao Museu de Antropologia e Folclore da Universidade Federal de Alagoas, fundado em 1975. Além de suas pesquisas e publicações no campo dos folguedos populares, área a que se dedicou prioritariamente, assumiu também o compromisso de estudar a trajetória dos estudos do folclore em Alagoas, preocupando-se em situar seus principais representantes. Irá Théó Brandão apontar três períodos importantes para os estudos do folclore em nosso Estado: o período dos precursores, dos colecionadores e o dos pesquisadores¹⁷ (ROCHA, 2013).

Será na fase dos pesquisadores que Théó Brandão irá situar Aloísio Vilela, Manuel Diegues Júnior, Luiz Lavenère, Lages Filho e José Maria de Melo, assim como também os colecionadores Moreno Brandão e Alfredo Brandão. Esses nomes compuseram a chamada “Escola de Viçosa”. Tal designação foi atribuída por Manoel Diégues Junior para referir-se a um movimento de filhos de proprietários rurais, senhores de engenho de Alagoas que, paralelo aos seus estudos para formação profissional, que costumava ocorrer fora de Alagoas, tinham em comum o interesse pela cultura de tradição popular de sua região, isto é, pelo folclore local. Não foi por acaso que integraram a primeira Comissão Alagoana de Folclore criada por Théó Brandão em 1947.

Manuel Diegues Junior, em seu importante livro “O Banguê nas Alagoas”, irá localizar brilhantemente o momento histórico em que os engenhos evoluem para usinas e, o que aqui nos interessa mais de perto, o momento em que os filhos dos grandes proprietários de terras e engenhos são deslocados de seu lugar de origem e da obrigatoriedade em dar continuidade ao patriarcado do senhor de engenho, para investir em formações profissionais outras, como a medicina e a advocacia, por exemplo. Uma vez formados, esses filhos de senhores de engenho passavam a atuar na cidade, exercendo muitas vezes cargos políticos, jornalísticos, atuando em órgãos públicos, em instituições educacionais e culturais (DIÉGUES JUNIOR 2012). Desse modo, constituíam a intelectualidade local formadora de opinião:

Vieram de engenho homens políticos e também homens de cultura. Numa época em que a cultura intelectual pouco se irradiava, eram ainda os engenhos que forneciam os melhores homens de atividade intelectual, pela educação que proporcionavam os senhores aos seus filhos. Principalmente, no século XIX em que a fundação dos Cursos Jurídicos de Olinda e São Paulo facilitava aos menos ricos o estudo, agora não em Coimbra, mas na própria Pátria (DIÉGUES JUNIOR 2012, p.278).

¹⁷ - Precursores – Júlio Campina, pseudônimo de Luís Tenório Cavalcante de Albuquerque, *Subsídio ao Folclore Brasileiro* (1897), reeditado posteriormente, em 1977, com posfácio de Théó Brandão, pelo Museu Théó Brandão de Antropologia e Folclore, com Estórias de caboclo de Alagoas e Pernambuco, contos, lendas e anedotas diversas. (ROCHA, *idem*, p.17)

- Colecionadores - Alfredo Brandão e Moreno Brandão (*idem*).

Observa-se assim a dimensão do pensamento folclórico sobre a sociedade alagoana a partir do raio de ação dos membros da chamada Escola de Viçosa, indivíduos formadores de opinião e atuantes, seja no âmbito da comunicação, seja no âmbito educacional ou político.

Dirceu Lindoso (2015) refere-se também à Escola de Maceió como uma outra facção constituinte da elite intelectual alagoana, complementar à anterior, e a ela similar na condição social de seus integrantes, formada por membros do Instituto Histórico e Geográfico, centro referencial da historiografia alagoana, cujos historiadores eram também folcloristas. Essa *Escola* teve como representante Abelardo Duarte, responsável pela tese difusionista da origem alagoana do coco.

A geração seguinte de folcloristas alagoanos terá como seus principais representantes o Professor Pedro Teixeira de Vasconcelos (1935-2000)¹⁸; José Maria Tenório Rocha, herdeiro intelectual direto de Théó Brandão que, além de publicar muitos títulos sobre a temática folclórica, também se tornará professor universitário e aí lecionando a disciplina Folclore; e Ranilson França (1953- 2006) que, além de também tornar-se professor universitário, atuando em faculdades privadas com a disciplina Folclore em Cursos de Educação Artística, atuará na gestão pública nas pastas de Educação e Cultura e irá fundar a Associação dos Folgedos Populares de Alagoas – ASFOPAL, entidade criada em 1985 e por ele presidida de 1986 até seu falecimento em 2006.

As trajetórias dos folcloristas Pedro Teixeira de Vasconcelos, professor e filho de senhor de engenho da região de Viçosa, e Ranilson França, fundador da ASFOPAL, ambos ex-presidentes da Comissão Alagoana de Folclore, irão interessar de forma mais direta aos objetivos dos estudos desenvolvidos nesta tese. Serão eles que irão atuar em relação ao aproveitamento do folclore na educação, sendo este um dos três pontos designados pelo Movimento Folclórico Brasileiro. Diferentemente dos demais folcloristas alagoanos, estes atuarão menos na produção intelectual e mais na ação direta com os mestres e brincantes em suas realizações. Tal atuação se dará tanto pessoalmente quanto institucionalmente por meio de suas atividades enquanto gestores públicos e educadores.

O interesse desse estudo sobre a atuação desses dois folcloristas se dá na medida em que Pedro Teixeira é figura fundamental para entendermos as configurações estéticas presentes no contexto atual dos grupos de coco formados por jovens. Por outro lado, Ranilson

¹⁸ Apesar de o Professor Pedro Teixeira haver declarado, em entrevista publicada no jornal Tribuna de Alagoas em 16 de junho de 1980, que não se considerava um folclorista, assim o identificamos por ser esta uma titulação que lhe é conferida amplamente em função de seus posicionamentos, de seu histórico e da significativa atuação na área dos estudos folclóricos, conforme veremos em momento posterior deste texto.

França foi líder da ASFOPAL por 21 anos, entidade que se configurou como a principal referência do pensamento folclórico em Alagoas, sendo essa instituição apontada por Nilton Rodrigues, coordenador do grupo de coco de roda Xique-xique, como aquela que acusa os grupos de coco formados por jovens, que integram os atuais concursos da modalidade, de apresentarem um “coco que não é coco”.

3.3. A Associação dos Folguedos Populares de Alagoas e as questões de “autenticidade”.

Como dito anteriormente, a ASFOPAL tornou-se uma referência em termos do pensamento folclórico no Estado. Apesar da existência paralela da Comissão Alagoana de Folclore (CAF), será a ASFOPAL que irá popularizar-se entre os alagoanos quando se trata de pensar em entidades de referência do folclore local. Essa popularidade pode ser observada na fala do Professor Pedro Teixeira de Vasconcelos (1998, p.42): “Eu sou fã da ASFOPAL e bato palmas aos seus triunfos, esperando que ela atinja em plenitude o desejo maior de todos nós que é a **conservação** e a **preservação** da nossa Cultura Popular” (Grifo meu).

Notem-se também os depoimentos de artistas e intelectuais alagoanos quando da publicação alusiva aos vinte e cinco anos de existência da entidade, como este do documentarista Pedro da Rocha Oliveira: “...a ASFOPAL continua viva e atuante como principal referência na luta em defesa das mais **legítimas** manifestações folclóricas alagoanas” (NOVAES, 2011, p.25 grifo meu). Ou ainda este, de Carmem Omena, artista plástica e Ex-presidente da Comissão Alagoana de Folclore:

Falar da ASFOPAL é falar da alegria e recordações que surgem na **memória** de cada espectador, **sobre o passado** das festas natalinas nas praças, de cada cidade ou povoado distante... É falar do espaço conquistado pela ASFOPAL na sociedade em ser respeitada como representante legal das manifestações populares – os folguedos populares. (NOVAES, 2011, p.10, grifo meu)

Observa-se, nesses depoimentos a respeito da ASFOPAL, um discurso que veicula uma perspectiva romântica e folclórica sobre as manifestações populares e tradicionais alagoanas conforme ressaltam os termos acima grifados. Veicula-se a noção de tradição atrelada à preservação e à manutenção de uma cultura que, por sua vez, vincula-se à identidade cultural, como demonstra o depoimento do então Secretário de Estado da Cultura Osvaldo Viégas: “A trajetória da ASFOPAL é da resistência e persistência de pessoas anônimas que **preservam e mantêm a identidade cultural alagoana**” (NOVAES, 2011, p. 08, grifo meu). O uso da palavra identidade no singular já sugere a noção de que há apenas uma identidade alagoana a qual se encontra indubitavelmente presa ao folclore local, uma perspectiva que comunga com aquela adotada pelos românticos alemães. Há de se questionar,

até que ponto, depoimentos dessa natureza proferidos por um gestor público, não se encontram imbuídos de interesses políticos, na medida em que se veem agregados a essa noção romântica de tradição e identidade, à qual tal gestor se propõem a veicular, em seu discurso, na medida em que reconhece a força de adesão de tais ideias no contexto local alagoano.

Fundada em 1985 e dirigida durante 21 anos pelo folclorista Ranilson França, tendo como demais membros, em sua maioria, mestres da tradição popular, a ASFOPAL configura-se como uma entidade sem fins lucrativos que tem por objetivo “a preservação, manutenção, valorização e divulgação da cultura popular de Alagoas” (NOVAES, 2011, p.19).

Segundo Josefina Novaes, membro da ASFOPAL desde 1986 até hoje, uma das principais motivações para a criação dessa entidade foi a necessidade de criar mecanismos para se preservar os espaços dos grupos da tradição. Esses grupos geridos por mestres populares sentiam-se ameaçados por grupos para-folclóricos¹⁹ que estavam tomando seus espaços de apresentação. Tal preocupação pode ser comprovada em trecho da Ata de fundação da ASFOPAL: “Continuam os folguedos e danças de Alagoas, relegados a planos inferiores, em detrimento da aparição de novos grupos que nada têm a ver com o folclore de Alagoas.” (NOVAES, 2011, p.18).

Para a folclorista Silvana²⁰, os grupos parafolclóricos são aqueles que tomam o folclore como referência, mas que não têm o compromisso com a manutenção da cultura. Seus interesses recaem sobre a espetacularização dessa cultura, com objetivos financeiros, isto é, visando ao ganho de cachês por apresentações. Diferenciam-se esses grupos dos grupos de projeção²¹, estes que seriam formados a partir de projetos educacionais que visam a projetar o folclore, tanto no sentido de sua divulgação à sociedade quanto de promover às crianças e aos jovens que participam desses projetos, a aproximação com o folclore, conhecendo-o e reconhecendo-o como parte de sua cultura. Esses grupos de projeção têm por norma serem conduzidos por um mestre da tradição, diferentemente dos grupos parafolclóricos que são geridos por coreógrafos não compromissados com a manutenção da tradição.

¹⁹ Segundo a Carta ao Folclore Brasileiro, redigida pela Comissão Brasileira de Folclore – CBF, grupos parafolclóricos são “os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente, e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo. Disponível em <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>, acesso em 01-04-2016.

²⁰ Em entrevista concedida à autora no dia 28 de março de 2016.

²¹ Sobre o conceito de grupos de projeção, ver LIMA (1978).

Exemplos de grupos de projeção foram aqueles gerados a partir do projeto “Os Mestres vão à escola”, concebido por Ranilson França e executado quando de sua gestão à frente da Coordenação de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Educação (CORAC), entre 2003 e 2006. Por meio desse projeto foi criado um grupo de projeção de Guerreiro²² no Núcleo de Expressões Artísticas (NEXA) do Centro de Estudos e Pesquisas Aplicadas (CEPA)²³, com alunos do ensino fundamental, sob a coordenação dos mestres Juvenal Domingues e Maria Flor dos Santos; também a banda de pífanos na Escola Margarez Lacet, no bairro do Tabuleiro dos Martins, sob a coordenação do Mestre Jota do Pife, e ainda o coco foi trabalhado com alunos da Escola Moacir Andrade sob a orientação do mestre Lourival Severo de Oliveira (Lorinho do coco). Esse projeto se estendeu a algumas escolas do interior do Estado de Alagoas, a exemplo das cidades de União dos Palmares e Porto Calvo, onde foram criados grupos de projeção de Guerreiro e Cambindas²⁴, respectivamente.

Esse projeto de criação de grupos de projeção do folclore nas escolas, concebido por Ranilson França, contou com a parceria da ASFOPAL em termos da participação e escolha dos mestres para a coordenação das ações em cada instituição. Foi finalizado em 2010, em função da reordenação das propostas para a Educação projetadas pelo Governo de Theotônio Vilella Filho²⁵.

Um grupo de projeção, assim, veicularia a tradição, ainda que lançando mão de alguns processos adaptativos, tais como a utilização de diferentes materiais para a construção de um chapéu de guerreiro, por exemplo, mas sem nunca ferir (usando as palavras de Josefina Novaes) a “essência” da manifestação. Teria também como premissa a presença de um mestre no repasse dos fundamentos dos folguedos aos demais membros do grupo.

²² Guerreiro é um folguedo genuinamente alagoano, surgido entre as décadas de 1920 e 1930, a partir de reelaborações do reisado, dos caboclinhos e agregando ainda referências de outros folguedos. Sobre o assunto, ver BRANDÃO (2003 e 2007) e CAVALCANTI (2011)

²³ O NEXA é parte integrante do Centro Educacional Antônio Gomes de Barros (CEAGB), antigo CEPA – Centro de Pesquisas Aplicadas, criado em 1968 que abriga 11 escolas dos ensinos fundamental e médio. Apesar da troca de nome ocorrida em 1976, até hoje é o nome CEPA que prevalece entre a população em geral para referir-se a esse complexo educacional do Estado (Diário Oficial decreto ALNº159/1968). Quando da criação do CEPA, foi criada a Escolinha de Artes do CEPA, hoje NEXA. Sobre o Movimento de Escolinhas de Artes (MEA), surgido na década de 1960 no Brasil, ver RODRIGUES (1980).

²⁴ Cambindas classificada como um folguedo carnavalesco, caracteriza-se como uma adaptação dos maracatus pernambucanos (ROCHA, 1984).

²⁵ Conforme informação passada (em entrevista concedida à autora em 12/04/2016) por Suely Santos Silva, professora da rede Estadual de Ensino, atuante na CORAC desde sua criação até sua extinção, tendo atuado, inclusive, como diretora em substituição a Ranilson França por ocasião da morte deste em 2006.

Para a folclorista entrevistada Silvana, essa medida ou comedimento em relação aos processos de transformação nas danças e folguedos folclóricos, não se dá nos grupos parafolclóricos. Entende que, a partir do momento em que as mudanças se exacerbam, como, para ela, seria o caso dos cocos que se apresentam nos concursos anuais em Maceió, não se deve mais nomear tal manifestação com o mesmo nome atribuído à manifestação autêntica, tradicional.

O folclorista alagoano José Maria Tenório Rocha (1985) discorda dessa diferenciação entre grupos parafolclóricos e grupos de projeção. Para ele, ambos são parafolclóricos na medida em que não atingem as mesmas dimensões de sentidos que os grupos tradicionais, por ele referidos como grupos autênticos. Em 1984, um ano antes da criação da ASFOPAL, esse autor proferiria a palestra “Autêntico? Não autêntico? Como ficamos nesta festa?”, a qual seria publicada um ano depois como artigo. Nesse texto, ele discute questões relacionadas às reservas de mercado, no que tange à ocupação de espaços para apresentações desses dois tipos de grupos, autênticos e parafolclóricos. Espaços que deveriam ser ocupados por grupos autênticos, mas que, em função das facilidades logísticas e financeiras oferecidas pelos grupos parafolclóricos estes são priorizados em detrimento daqueles.

Rocha (1985) distingue também a dimensão que o folguedo ou a dança têm na vida dos integrantes de um grupo autêntico: ‘Os portadores de folclore, dançadores de folguedos, durante todo o ano pensam, ensaiam, se preocupam, juntam dinheiro para “botar a brincadeira na rua” (1985 p.32). Diferentemente destes, nos grupos parafolclóricos formados por estudantes,

(...) no máximo, os alunos dançam durante o tempo que passam na escola, depois, esquecem a experiência e retornam a sua vida normal, sem se preocupar com aquilo que fizeram. Foi uma atividade escolar a mais E, o que é mais um ponto a considerar, a maioria dos estudantes dança com o único e exclusivo objetivo de viajar para outras cidades e outros Estados. O sentido de dançar por ser importante a representação, desaparece completamente e o ritual do folguedo não existe, nem poderia (1985, p.36)

Como veremos nas seções seguintes, não é essa dimensão efêmera que o coco tem na vida dos jovens pesquisados; ao contrário, usando as mesmas palavras de Rocha supracitadas, eles trabalham “durante todo o ano pensam, ensaiam, se preocupam, juntam dinheiro para botar a brincadeira na rua” (*ibidem*), no palco e na arena dos concursos. A questão da relação ritualística da dança, também pontuada pelo citado autor, há de ser revista, no que tange à relação entre tradição e ritual conforme abordado na seção anterior a partir de Giddens (1997), Turner (1974) e Schechner (2002).

Rocha (1985) destaca, ainda, o fato de ambos os grupos, seja parafolclórico, seja de projeção, competirem com os grupos autênticos de forma desleal, no sentido da ocupação dos espaços de apresentações, uma vez que a prerrogativa de que aos grupos de projeção caberiam os espaços das escolas e de ambientes educativos para a realização de suas apresentações, como preconizou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, não vinha sendo cumprida em Alagoas. Nesse caso, embora o autor não explicita, é evidente que se refere aos grupos de projeção organizados pelo Professor Pedro Teixeira de Vasconcelos, cujo projeto estava em evidência no momento em que Rocha põe a questão em discussão por meio de sua palestra e artigo supracitado. De fato, não havia restrição aos espaços de ocupação desses grupos coordenados pelo Professor Pedro, como se pode constatar neste seu depoimento:

Sim, tenho levado os nossos grupos a diversas partes do Brasil, já fizemos 34 viagens, do Rio Grande do Sul ao Maranhão. E em todas elas, em Brasília foram 9 vezes e São Paulo também 9 vezes, o folclore alagoano tem mostrado o seu valor e a sua beleza. As nossas tradições têm sido respeitadas e aplaudidas (VASCONCELOS, 1998, p.138).

Afora o projeto do Professor Pedro Teixeira, nenhum outro dessa natureza foi posto em evidência nesse período, e o projeto desenvolvido por Ranilson França, como citado anteriormente, é bem posterior à publicação do referido artigo de Rocha acima referido. Além disso, observa-se que o projeto de Ranilson França, realizado junto à Secretaria de Estado da Educação, atendia às prerrogativas da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro de restringir sua atuação aos ambientes e propósitos educativos.

Nota-se que esse aspecto da perda de espaço dos grupos tradicionais para os grupos para-folclóricos, principal motivo que desencadeou a criação da ASFOPAL em 1985, já era uma questão que vinha sendo discutida há algum tempo pelos folcloristas alagoanos. Em 1978, Théó Brandão declarou:

“ A experiência tem mostrado que (...) os grupos para-folclóricos, conquanto inspirada na melhor das intenções, cometeu alguns equívocos e talvez, involuntariamente, tem estado a contribuir para a lenta, mas inexorável extinção dos grupos folclóricos autênticos” (Jornal de Alagoas 21/04/1978).

Em 1979 foi lançado o “Manifesto ao Povo e às Autoridades de Alagoas”, uma realização do Núcleo de Folclore da Diretoria de Assuntos Culturais da Secretaria dos Negócios da Educação e Cultura (DAC/SENEC), com o intuito de chamar a atenção para a necessidade de serem tomadas medidas para a preservação e o incentivo aos grupos tradicionais de folguedos. Esse documento ressaltava a necessidade de diferenciação entre os grupos “autênticos” e os grupos “parafolclóricos” e as especificações dos espaços que deveriam ser ocupados por cada um (ROCHA, 1985, p.34). A princípio, segundo este

manifesto, os grupos parafolclóricos atenderiam a uma demanda de apresentações dos folguedos fora de seus calendários festivos tradicionais, uma vez que os grupos autênticos seguiam o ritual do folguedo, cabendo o respeito aos ciclos festivos anuais.

O fato é que muita coisa mudou no contexto social desses grupos tradicionais. Como mostra Brandão (1982), a maioria deles tinha como mantenedores pequenos comerciantes das cidades do interior que contratavam apresentações dos folguedos em frente aos seus estabelecimentos comerciais, cooptando, assim, consumidores de bebidas e comidas por eles comercializadas. Com o advento da chegada da televisão no meio rural na década de 1970 e de outros atrativos culturais, esse ambiente de “troca” entre mestres e comerciantes foi se perdendo. Ficaram, assim, esses grupos dependentes de convites para apresentações, de modo a manter não só o subsídio para arcar com as despesas, mas também para a motivação dos integrantes em permanecerem nos grupos. Essa realidade, então, fez emergir, gradativamente, todo um processo de recontextualização dos folguedos que, embora mantivessem o ritual dos ciclos festivos, passaram a adaptar apresentações para serem realizadas em outras datas que não naquelas usuais. Este processo aconteceu, sobretudo, com os grupos da capital. Assim sendo, esse primeiro argumento de justificativa aos espaços reservados aos grupos parafolclóricos, como citado anteriormente, passa a ser questionado, haja vistas que os grupos “autênticos” já não mais intentavam manter suas apresentações apenas vinculadas às datas anuais específicas, referentes aos ciclos festivos.

Uma das maiores demandas, se não a principal, mas com certeza a mais constante na ASFOPAL, é o gerenciamento das agendas de apresentações entre os grupos afiliados. A escolha dos grupos para participação nas apresentações solicitadas para contratação de um grupo de folguedo, muitas vezes, gera grandes polêmicas entre os integrantes da Associação²⁶. Há uma forte concorrência entre os grupos, não só pelo cachê que delas advém, mas pela oportunidade de atuação do grupo, já que, cada vez mais, suas atividades têm se resumido às apresentações contratadas, sendo pouquíssimos aqueles que mantêm ensaios regulares em seus bairros.

Há de se questionar aqui: até que ponto é cabível pensar a manutenção de uma tradição sem mudanças se a manifestação folclórica tradicional está inserida em um contexto histórico e sócio-cultural em constante transformação?

²⁶ Por ocasião de minha pesquisa de mestrado estive bem próxima da ASFOPAL, participando de algumas reuniões. Ranilson França me falava da dificuldade no tocante ao agendamento dos grupos, fato que foi também reiterado por Josefina Novaes em entrevista recente.

A própria carta do folclore brasileiro de 1995²⁷ aponta a necessária dinamicidade e funcionalidade do fato folclórico para que este seja reconhecido como tal, conceituando-o como

o conjunto das criações culturais de uma comunidade baseada nas suas tradições expressas individual e coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade²⁸

O surgimento dos grupos para-folclóricos, assim como a recontextualização dos grupos tradicionais ao sentido das apresentações em palcos e palanques são respostas de sua dinamicidade frente às novas conjunturas históricas e sócio-culturais. A problemática que parece se impor é a questão da reserva de espaços em torno de um mercado turístico em ascensão em Alagoas nesse período e a imprescindível necessidade de realizar as danças e folguedos como condição irredutível à manutenção de sua existência.

Seguindo na defesa da reserva de espaços dos grupos folclóricos “autênticos”, Rocha (1985) aponta como uma demanda preocupante gerada pelos grupos parafolclóricos, o surgimento da organização de eventos de competição, isto é, de concursos por eles organizados com o objetivo de eleger o melhor, o mais bonito. O autor irá citar, inclusive, exemplos de competições em que estiveram concorrendo grupos parafolclóricos com grupos “autênticos”, estando ambos submetidos aos mesmos critérios de julgamento. Considera esse autor que o aspecto mais negativo desse caráter competitivo é que dele advém um processo inestancável de transformações nos grupos parafolclóricos, à revelia do modelo “autêntico” o qual eles se dispõem a representar. Isso ocorre em função da necessidade de vencer a competição, fato que alimenta a descaracterização crescente do folgado. Esse processo de competitividade avançou bastante no decorrer dos anos, como será visto na seção quatro.

3.4 Pedro Teixeira de Vasconcelos e as trajetórias do coco alagoano

Filho de fazendeiros, Pedro Teixeira de Vasconcelos, mais conhecido como Professor Pedro Teixeira, nasceu no dia 12 de outubro de 1916 em uma região em que hoje se situa o

²⁷ Disponível em <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>

²⁸ O VIII Congresso Brasileiro de Folclore, reunido em Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995, procedeu à reeleitura da Carta do Folclore Brasileiro, aprovada no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951. Essa reeleitura, ditada pelas transformações da sociedade brasileira e pelo progresso das Ciências Humanas e Sociais, teve a participação ampla de estudiosos de folclore, dos diversos pontos do país, e também estiveram presentes as Recomendações da UNESCO sobre Salvaguarda do Folclore, por ocasião da 25ª Reunião da Conferência Geral, realizada em Paris em 1989 e publicada no Boletim nº 13 da Comissão Nacional de Folclore, janeiro/abril de 1993. Disponível em <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>, acesso em 01-04-2015.

município de Chã Preta mas que, à época de seu nascimento, integrava o município de Viçosa. Vivenciou em sua infância uma proximidade muito grande com as manifestações das tradições populares de Alagoas. Sua família era muito afeita a essas manifestações, levando sempre para dentro da casa grande da fazenda Medina, onde morava, folguedos como o guerreiro, o reisado, o pastoril. Sobretudo sua mãe, era uma grande entusiasta, o que a levava a organizar danças e brincadeiras envolvendo os familiares, chegando até mesmo a criar um reisado da família, o Reisado da Medina (VASCONCELOS, 1998).

A relação de Pedro Teixeira com os folguedos e danças de Alagoas dá-se assim, não apenas no plano da leitura e da apreciação, como a maioria dos folcloristas alagoanos, mas também, da vivência, da experiência corpórea com os cantos, o movimento e as relações entre corpos que essas manifestações proporcionam. Sobre essa base proceder-se-á toda a sua trajetória como educador e folclorista, notadamente reconhecida pelos alagoanos. Será edificado também um artista criador de coreografias, faceta essa sublimada pelos folcloristas alagoanos, mas que pretendo explicitar no decorrer deste trabalho.

Sua trajetória profissional será longa e intensa. Inicia com uma breve atuação como escrevente autorizado do Cartório do 1º Ofício da Comarca de Viçosa de 1934 a 1935, em seguida terá início sua trajetória como professor atuando inicialmente na escola primária em Viçosa e prosseguindo, estendendo seu raio de atuação para outras cidades do agreste alagoano e posteriormente para Maceió. Atuou não só como professor, mas também, como fundador de escolas, tanto em Chã Preta como em Maceió. As principais disciplinas que lecionou foram Latim, Francês, Português e ainda Educação Artística. Como gestor, assumiu o cargo de Chefe do Serviço de Orientação Educacional da Secretaria da Educação de Maceió (1960-1963), Coordenador Regional de Ensino da 1ª Região – SED Maceió, Técnico de Educação da Secretaria da Educação de Alagoas (1965-1982), Assessor da equipe de Métodos, Currículos e Programas da SED-Alagoas (1974-1975), chefe de atividades Extra-Curriculares da SED; **Coordenador dos Conjuntos Folclóricos de Departamento de Assuntos Culturais da SED** (1962-1982), **Chefe da Equipe Alagoana de Folclore junto ao JEBS** - Jogos Estudantis Brasileiros (1972-1978), conselheiro do Conselho Estadual de Cultura – SECULTE-AL (1973-2000), membro e Presidente da Comissão Alagoana de Folclore, membro da Sociedade de Cultura Artística de Alagoas, conselheiro do Conselho Deliberativo da Fundação Teatro Deodoro.

De início demonstrou vocação religiosa iniciando-se no Curso do Seminário em Maceió, o que o trouxe do interior para a capital em 1929. Em 1933 abandonou a carreira religiosa por não ver-se vocacionado ao celibato, vindo a casar-se em 1944.

Sua atuação como educador foi marcada pelo desenvolvimento de um projeto importantíssimo para todo um contingente de estudantes alagoanos, entre as décadas de 1960 e 1990, sobretudo para aqueles residentes em Chã-Preta e em Maceió na época. Foi ele responsável por levar mestres populares às escolas e lá criar grupos de folguedos²⁹. Esses grupos realizavam inúmeras apresentações tanto em Alagoas quanto fora do estado, em festivais folclóricos e eventos afins³⁰. Sua atuação como professor se deu, em Maceió, na rede pública de ensino, nas escolas Correia das Neves, Crispiniano Portal, Pio X, Nossa Senhora das Graças e Élio Lemos. Também atuou com a criação de grupos de folguedos na escola da rede privada Sagrada Família e, na cidade de Chã Preta, atuou na Escola Cenecista a qual foi por ele fundada. (VASCONCELOS, 1998)

Era uma premissa fundante de seu projeto pedagógico a presença dos mestres da tradição para passar os ensinamentos aos estudantes. Também nas apresentações realizadas por esses grupos de estudantes, ele fazia o possível para levar esses mestres representantes da tradição popular de Alagoas. Apenas com relação ao presépio, ao pastoril e ao coco, ele abria uma ressalva e atuava, ele mesmo, como coreógrafo e/ou ensaiador, como gostava de se intitular, fato que o levava a não admitir que seus grupos fossem identificados como para-folclóricos e sim como “grupos autênticos”:

Em 1960 cheguei aqui em Maceió e de pleno acordo com o emérito mestre Théo Brandão, o maior folclorista de Alagoas, comecei a organizar grupos folclóricos em escolas estaduais e particulares da capital entretanto esses folguedos eram ensaiados e montados por mestres autênticos, legítimos. (VASCONCELOS, *ibidem*. p.88).
 Todo e qualquer folguedo que não é ensaiado e montado por um homem folk é considerado parafolclórico. Quanto aos que eu incentivo e monto, concebo-os como autênticos. São ensaiados por mestres legítimos, verdadeiros homens folks. Coordenando estes folguedos durante os últimos dezoito anos, nunca os apresentei sob minha responsabilidade a não ser o Presépio, o Pastoril e o Coco. Os demais são preparados por mestres conhecidos e consagrados. (VASCONCELOS, 1998, p. 137)

Segundo a professora entrevistada, aqui denominada Rita, que foi aluna do Professor Pedro Teixeira³¹ e atuou em seus grupos continuamente por 20 anos, desde os nove anos de idade, o Professor Pedro criava coreografias sobre as músicas do coco. Essa era uma atividade

²⁹ Os mestres seriam: para o Guerreiro“...Jorge Ferreira, como mestre , Euclides Avelino e Mário de Assis (Verdilhinho) como mateus, Higínio Dionízio como sanfoneiro, Aloísio Melo como tirador de entremeios e Cassiano Mandu como Índio Perí. O Reisado como mestre Alfredo Jesuíno, a Baiana como mestra Teresinha Silva, a Chegança como mestre Antônio Vicente, o Quilombo, o Toré e o Maracatú com Benedito Belarmino (VASCONCELOS, *idem*).

³⁰ Para as apresentações realizadas fora da capital e fora do estado, era selecionado um grupo de estudantes de todos os grupos das diversas escolas, inclusive as de Chã Preta. Essa mistura de alunos das diversas escolas é que compunha um grupo a ser levado nas viagens.

³¹ Em entrevista concedida à autora em 29 de maio de 2015.

sobre a qual ele expressava muito entusiasmo, prazer e satisfação, demonstrando um alto grau de exigência com relação a uma boa execução por parte dos dançarinos e dançarinas frente à coreografia proposta para o conjunto.

Com seus grupos, ele realizou cerca de 40 apresentações em vários estados brasileiros³². As viagens para dançar fora de Alagoas motivavam bastante os jovens que integravam esses grupos. Promovia a adesão e a manutenção do vínculo com o grupo. Segundo Rita, que vivenciou a grande maioria das apresentações realizadas pelos grupos coordenados pelo Professor Pedro Teixeira, as demandas vindas desses festivais levaram o Professor Pedro a realizar mudanças nas danças e folguedos para uma melhor adequação ao contexto do palco, a exemplo da inclusão no acompanhamento musical do coco de um bumbo e um tarol.

Atuou, assim, o Professor Pedro Teixeira como um criativo coreógrafo que deu uma organização espaço/temporal à dança de modo a adequá-la ao contexto das apresentações e de torná-la mais atrativa para os jovens com os quais trabalhava nas escolas.

Sendo reconhecido em Alagoas como folclorista e um educador muito respeitado, as formas coreográficas e musicais do coco apresentado pelo Professor Pedro Teixeira foram copiadas por vários outros grupos ditos parafolclóricos, como o grupo formado por estudantes da Universidade Federal de Alagoas, dirigido pela Professora Maria José Carrascosa³³, por exemplo, e o grupo Transart, hoje Balé Folclórico das Alagoas, dirigido pelo Professor Roger Ayres.

Conforme relato do Professor Roger Ayres³⁴, diretor do Grupo Transart/Balé Folclórico de Alagoas, o Professor Pedro Teixeira interveio junto a ele quando da ocasião da primeira apresentação de seu grupo de coco, ocorrida na época em que era adolescente (por volta de 1962) junto aos amigos do bairro e um mestre popular que era jardineiro de sua casa, o “Seu Adelino”. Roger nos disse em entrevista que o coco apresentado por seu grupo utilizava apenas um pandeiro para o acompanhamento musical da dança, instrumento este confeccionado artesanalmente por Seu Adelino. Após a apresentação de seu grupo, o Professor Pedro o procurou, oferecendo-lhe uma espécie de consultoria para fazer com que o coco realizado pelo grupo do Professor Rogers se tornasse mais interessante para o contexto

³² A grande maioria dessas viagens realizadas para fora do Estado foram patrocinadas pela EMATUR – Empresa de Turismo de Alagoas (VASCONCELOS, op. cit. p.131).

³³ Integrei este grupo como dançarina nos anos de 1983 e 1984.

³⁴ Entrevista concedida a autora em 09 de julho de 2015

do palco e das apresentações, uma vez que, segundo o Professor Pedro, estava muito “xoxo”, isto é, simplório.

Esses exemplos denotam o raio de ação do Professor Pedro Teixeira que extrapolava o campo da educação formal. Ele foi sem dúvida uma referência marcante em Alagoas enquanto conhecedor dos folguedos populares, a que se acrescenta sua adaptação ao contexto de apresentações. Os formatos por ele apresentados eram inquestionáveis por parte de seus seguidores quanto à representação de formas “tradicionais”, “genuínas” e “autênticas”. Por parte de seus colegas folcloristas havia um certo “silenciamento” quanto às críticas que poderiam vir a ser feitas. Esse aspecto pôde ser evidenciado nas entrevistas que realizei. Entre os entrevistados, afora uma de suas ex-alunas, aqui denominada Rita, que se posicionou de modo muito claro e afirmativo sobre a conduta de criador do Professor Pedro em sua atuação junto aos grupos de estudantes, os demais entrevistados mostraram-se restritivos em assumir uma postura crítica com relação ao trabalho por ele desenvolvido.

É assim que, por meio de entrevistas realizadas na primeira fase desta pesquisa (com ex-alunos, professores e folcloristas), pude observar alguns aspectos relevantes para repensarmos essa visão que foi criada a respeito do Professor Pedro Teixeira como de um folclorista tradicionalista. Embora no discurso oficial ele dissesse que só quem poderia fazer alterações nos folguedos seria o homem *folk*, ele, de fato, fazia alterações em vários componentes da dança, como o figurino, a sonoridade e o movimento.

Em termos de folguedo, é exemplar o caso da taieira³⁵ em que o Professor Pedro abriu mão das formas tradicionais das taieiras alagoanas para acatar o modelo sergipano, embora continuasse apresentando “sua” taieira como sendo alagoana.

Vale pontuar que a taieira em Alagoas é uma dança que não conta mais com nenhum mestre da tradição vivo atuando como líder de um grupo organizado. Por ocasião da atuação do Professor Pedro Teixeira frente aos grupos de estudantes, havia apenas uma mestra viva, a mestra Nair Jacinto (1913-1992) na cidade de São Miguel dos Campos (BONFIM, 2007, p.325), o que já era fato por ocasião das alterações feitas sobre essa dança pelo Professor Pedro Teixeira em sua atuação frente aos grupos de estudantes que coordenava. Contudo, na lista de folguedos e danças e respectivos mestres que consta em seu livro *Andanças pelo Folclore*, em que aponta aqueles que levou às escolas, não consta a taieira nem Mestra Nair.

³⁵ A taieira é uma “dança-cortejo de caráter religioso afro-brasileiro que faz louvação a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário”. Em Alagoas era encontrada na cidade de São Miguel dos Campos (ROCHA, 1984, p.109). Atualmente existem grupos parafolclóricos que têm a taieira em seu repertório.

Importante é considerar que os níveis de interferência na taieira não ocorreram na mesma escala que os que ocorreram no coco. Em verdade, na taieira houve uma troca do modelo de referência “autêntico” tradicional alagoano, pelo sergipano. Chamo a atenção para um dado a se considerar que é o fato de, no movimento folclórico brasileiro, priorizar-se o enfoque dos estudos, pesquisas e ações de salvaguarda sobre os folguedos, como vimos em momento anterior deste capítulo. Assim sendo, a taieira e o coco, por serem considerados danças e não folguedos (ROCHA, 1984), poderiam estar, talvez, mais livres de “autuações” ou críticas de colegas folcloristas quanto às interferências realizadas pelo Professor Pedro.

Localiza-se, assim, certa dubiedade nos posicionamentos deste professor quando, ao tempo em que faz inúmeras transformações frente aos modelos “autênticos” os quais conhecia em profundidade, declara:

É verdade que o Folclore não é estático, tendo de sofrer as modificações do meio ambiental entretanto não pode haver mudanças no seu ritual para não afetar a autenticidade e a pureza de sua essência, porém estas modificações somente podem ser feitas pelo homem “Folk” e não por nós outros que somos considerados intelectuais (VASCONCELOS, 1998, p.30).

Nós não podemos fazer modificação alguma nesses folguedos e nessas danças porém os mestres, o homem “folk” legítimo o pode, uma vez que foi ele o criador, o inventor destas manifestações (VASCONCELOS, 1968, p. 75).

Tal dubiedade poderia ser entendida como uma estratégica por ele acionada no sentido de fazer valer seu ideal de folclorista em manter viva as manifestações populares. Para ele, tal condição dependia da adesão da juventude, que, para tanto, precisava manter-se motivada à prática através das modificações por ele propostas. Por outro lado, para manter os grupos juvenis em atividade, era preciso manter o respaldo de sua respeitabilidade entre os folcloristas e a comunidade em geral, sobretudo a escolar. Também, estava nessa sua atuação como coordenador desses grupos juvenis o lugar de realização de seus anseios de criatividade artística. Situado, assim, o Professor Pedro Teixeira como um professor criador, um artista educador, talvez à frente de seu tempo que teve na dança do coco seu meio privilegiado de desenvolvimento de sua criatividade e de prover herdeiros de seu legado.

Como dito antes, dentre as manifestações dançadas pelos grupos de estudantes organizados pelo Professor Pedro, era no coco que se permitia maior liberdade criativa e não exigia a presença de um mestre da tradição para o ensino e a apresentação da dança. Desse modo, e talvez por isso, foi o coco a dança mais disseminada pelos estudantes que passaram pelos grupos do Professor Pedro. Outra questão é que a indumentária era bastante simples se comparada aos folguedos e o acompanhamento musical não exigia nenhum instrumento melódico ou harmônico, apenas percussão.

Foi o Professor Pedro Teixeira responsável pela formação de vários agentes multiplicadores de suas ideias e pensamentos/dança, pessoas que deram prosseguimento ao seu trabalho, formando grupos em escolas públicas e particulares, tanto em Maceió quanto em Chã Preta. Posso citar aqui alguns exemplos dentre os vários existentes, como é o caso de sua sobrinha e ex-aluna Graça Vasconcelos, que se mantém até hoje à frente do grupo criado pelo Professor Pedro em Chã Preta; de Izaildo da Silva, de Fátima Brasileiro que coordena o Grupo Folgedos e Danças Professor Pedro Teixeira, no bairro de Cruz das Almas em Maceió; do Professor José Carlos (conhecido como Jubinha) que criou grupo de coco na Escola Rosalvo Ribeiro, pertencente à rede privada de ensino e situada no bairro do Jacintinho em Maceió. Este último teve como aluno, nessa escola, Nilton Rodrigues, fundador do grupo de coco Xique –xique.

Muitos dos ex-alunos do Professor Pedro foram convidados por escolas públicas e privadas para montar apresentações de coco por ocasião das festas juninas e/ou do mês do folclore. Algumas vezes, essas experiências pontuais nas escolas deixavam marcas consistentes nas crianças e jovens que vivenciavam o coco, gerando a necessidade de dar prosseguimento à experiência, levando esses alunos à iniciativa de criar seus próprios grupos. Isso ocorreu na Escola Princesa Isabel, uma escola do ensino médio situada no Centro de Estudos e Pesquisas Aplicadas (CEPA), no final da década de 1990 do século passado. Nessa escola, a então professora da disciplina de Educação Artística, Rosa Peixoto, desenvolveu atividades de montagem e apresentação de coco com os alunos. Desse processo participou o então aluno da referida Escola Meizon Peixoto Galvão então com 15 anos. Foi esse aluno, conjuntamente com o colega Ivanaldo Feliciano Junior, responsáveis por formar um grupo de coco nessa escola, dando continuidade ao trabalho iniciado pela anteriormente citada professora.

A ação protagonizada por esses alunos teve consequências marcantes nos rumos que tomaria o coco alagoano nos anos seguintes, como veremos na próxima seção. Desse modo, evidencia-se a relevância do trabalho desenvolvido pelo Professor Pedro Teixeira e suas reverberações sobre o coco realizado hoje.

4. O COCO ALAGOANO: BREVE HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS

O texto desta seção se dedica a situar o coco alagoano do ponto de vista histórico e de seus elementos estruturais constitutivos de modo a contextualizar a manifestação popular a que se dedica o grupo pesquisado. Para tanto, utiliza-se das referências bibliográficas encontradas, sobretudo as produções de folcloristas alagoanos, de depoimentos coletados em campo com mestres populares e de observações e vivências participativas em campo, tanto aquelas realizadas por ocasião do meu mestrado, quanto nesta pesquisa.

As referências bibliográficas sobre o coco alagoano consultadas datam das primeiras décadas do século passado, portanto as características estruturais constitutivas da manifestação descrita nessas obras não condizem mais com as formas que observamos na atualidade. Aproveitei assim essas diferenciações para subsidiar as discussões que serão levantadas nas seções seguintes. Nesse aspecto, encontro mais uma justificativa para abrir esta seção de conotação histórico-descritiva do coco alagoano.

Um primeiro aspecto a ser observado é que a expressão coco alagoano é atualmente substituída por coco de roda. Neste momento do texto optarei por utilizar o termo coco alagoano, por considerá-lo mais genérico e por assegurar uma melhor compreensão no momento em que for discorrer sobre as variantes nos modos de dançar o coco encontrado em diferentes momentos históricos e contextos sócio-culturais.

Vale aqui destacar que coco pode designar dança, a qual é acompanhada por música cantada, mas também pode designar música cantada independente de uma forma coreográfica. Exemplo desse último caso são as duplas de emboladores³⁶ que se apresentam em praças e feiras em que ambos tocam pandeiro e se desafiam em versos. Neste estudo, irei privilegiar a forma dançada. Portanto, ao me referir ao coco, o leitor deverá entender que falo de uma manifestação de dança cuja musicalidade é produzida ao vivo por aqueles que a realizam.

De partida, faz-se necessário salientar que, em Alagoas, há dois campos distintos e até pouco tempo coexistentes, em que o coco se realiza³⁷. De um lado, têm-se os grupos liderados por mestres da tradição, pessoas idosas cujo conhecimento da dança lhes foi transmitido por

³⁶ Emboladores são os artistas cantores de emboladas, um gênero poético musical caracterizado pelo uso de rimas em que são mais priorizadas a rítmica e a agilidade na articulação rápida das palavras que o conteúdo poético. Caracteriza esse estilo a formação de duplas de cantadores que se desafiam por meio dos versos. Caju e Castanha, Cachimbino e Geraldo Mouzinho são exemplos de conhecidas duplas de emboladores.

³⁷ Até setembro de 2017, tínhamos o grupo de Seu Nelson Rosa atuante na cidade de Arapiraca. Após sua morte neste referido mês, não se sabe se haverá continuidade nas ações deste que, talvez, seja um dos últimos grupos de coco liderado por um mestre da tradição atuante em Alagoas. O grupo de Mestra Hilda entrou em declínio com sua morte em agosto de 2010 e hoje se encontra desativado.

seus antepassados e que vivenciaram o coco no contexto festivo, social, de lazer e trabalho – integram esses grupos adultos e idosos. De outro lado, tem-se um grande contingente de grupos nas periferias de Maceió, formados por integrantes jovens, cujos líderes têm, em média, trinta anos, que se reúnem em torno da realização de concursos anuais entre grupos de coco de roda. Neste texto, irei referir-me ao primeiro caso como grupos dos mestres e ao segundo como grupos de jovens.

O coco é uma manifestação da cultura popular brasileira encontrada em todo o nordeste do país³⁸; este texto se atem ao coco alagoano. É consenso entre os autores estudados e os informantes de campo que o coco surgiu no Quilombo dos Palmares, daí se espalhando para todo o nordeste. Por essa razão, é consenso entre os autores alagoanos consultados e no ambiente atual dessa manifestação que se advogue sua origem alagoana.

Quando de sua instauração, o Quilombo dos Palmares pertencia a então capitania de Pernambuco, da qual viria a surgir o Estado de Alagoas posteriormente. O processo de resistência à escravidão negra no Brasil tem, sem dúvida, no Quilombo dos Palmares, o principal marco que dimensiona a grandiosidade dessa luta. Atualmente existe na cidade de União dos Palmares, em Alagoas, um memorial, subsidiado pelo governo federal, para onde convergem as atividades e eventos nacionais alusivos às comemorações anuais sobre a saga de Palmares.

Segundo Carneiro (1966, p.29), a área do Quilombo dos Palmares possuía uma extensão de aproximadamente 150 X 50 km. Nessas terras abrigavam-se fundamentalmente negros fugitivos, mas também índios e brancos, conforme apontado em estudos desenvolvidos pelo arqueólogo americano Charles Orser³⁹.

A grande abundância de diversos tipos de palmeiras na região, especialmente a pindoba, conferiu o nome Palmares ao Quilombo. Tais palmeiras eram fonte de alimento para os moradores do lugar. Delas retirava-se o palmito, presente no interior do tronco e do seu fruto, o coco, produziam-se o azeite, a manteiga e “...certa espécie de vinho” (Carneiro, 1966, p.17).

³⁸ Consideram-se aqui os grupos formados por mestres da tradição e a tradição em termos do tempo de existência dessa manifestação nas regiões brasileiras. Esse recorte se faz necessário na medida em que existem movimentos formados por estudantes, jovens artistas, educadores e mesmo nordestinos residentes na região sudeste que mantêm atividades em torno de grupos de coco nesses estados como é o caso do grupo amigos do coco do Rio de Janeiro.

³⁹ Os argumentos de Orser estão em Searchh of Zumbi - Preliminary Archaeological Reserch at the Serra da Barriga, State of Alagoas, Brasil, Charles E. Orser, Jr., Universidade de Illinois, 1992; conforme Ricardo Arnt e Ricardo Bonalume Neto em: revista Super Interessante, ano 9, n.11, novembro, 1995.

Aloísio Vilela (1980, p.17) refere-se à relação do coco com a atividade de quebra das castanhas do coco pelos negros palmarinos. Baseado em depoimentos de informantes⁴⁰ encontrados em pesquisa de campo por ele realizada na região de Viçosa – AL, diz o autor que “... os negros colocavam o duro coco seco sobre uma pedra e batiam com outra até que ele rachasse”. Essas batidas que produziam um grande barulho, passavam a se uniformizar para acompanhar o canto e o forte sapateado dos que se punham a dançar.

Durante a pesquisa de campo realizada por ocasião do mestrado, encontrei uma versão condizente com esta citada acima, no depoimento de Moisés da Silva, marido de Mestra Hilda⁴¹, esta que também reiterou a versão do marido sobre a relação da dança com a referida ação de trabalho e afirmou que o coco “é do tempo da escravidão, quando esse povo [os escravos fugidos] andava tudo pelo meio do mato”, tal informação constava sempre em uma fala que era proferida em meio às apresentações de seu grupo de coco (CAVALCANTI, 1997, p.21).

Mário de Andrade (1984), focando mais o aspecto poético e musical que o coreográfico, realizou profundo levantamento e registro musical sobre o coco no nordeste com especial atenção à Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Este refere-se à origem negra, mas também às fortes influências das rodas portuguesas e europeias.

Já o alagoano Barbosa Junior (1917) defende a origem indígena do coco. Pontua a semelhança existente entre o *Caracaxá* dos índios do Amazonas e o ganzá, instrumento musical característico do coco. Levanta também a hipótese da origem da palavra *coco*, como sendo proveniente da expressão indígena *cocum*, que significaria *repartir*.

O musicólogo alagoano Luiz Lavenère (1937), ainda que defendendo a origem negra do coco, sugere a relação com o nome de uma dança de denominação castelhana *Zamacueca*, cuja abreviatura seria *cueca*. Propõe assim a possibilidade da transformação da pronúncia de *cueca* para *coco*, como ocorre, por exemplo, entre *fuego* e *fogo*, *puerto* e *porto*, etc.

Em Alagoas, foram Aloísio Vilela (1980) e Abelardo Duarte (2010) os mais dedicados ao estudo do coco alagoano e ambos atribuem a este uma origem negra, embora admitam

⁴⁰ O autor não dá nenhuma referência acerca do informante por ele citado. Essa ausência de citações às fontes na obra de Vilela é recorrente e foi criticada pela pesquisadora Maria Inez Ayala (1999) ao referir-se as bibliografias existentes sobre os cocos.

⁴¹ Mestra Hilda Maria da Silva foi uma reconhecida mestra da cultura popular alagoana, sobretudo pelos seus conhecimentos acerca do coco alagoano. Neta de escravos, liderou o grupo Pagode Comigo Ninguém Pode no bairro da Chã de Bebedouro em Maceió, até sua morte em 2010 aos 89 anos. Esse grupo foi objeto de estudo em minha pesquisa de mestrado.

certos traços da cultura indígena e considerem a miscigenação entre as culturas negras, africanas e europeias, dedicando à cultura negra as impressões mais fortes.

4.1. O Movimento, a sonoridade e os diferentes contextos sociais da dança

Edson Carneiro (1961), ao defender a origem negra do coco, diz ser ele proveniente do samba e do baiano, ambos herdeiros do batuque africano. Situa o coco dentro do complexo do samba de umbigada⁴², uma classificação criada por esse autor em sua sistematização dos estudos das danças tradicionais brasileiras, em que recorta aquelas que possuem ascendência africana e que tem no movimento da umbigada seu traço característico. Segundo ele, a umbigada, como o próprio nome sugere, é um movimento em que dois dançarinos (homem e mulher ou mulher com mulher) encostam a região da barriga uma contra a outra, em uma determinada marcação rítmica.

Para Cascudo (1976, p.28), a umbigada “veio de Angola onde a dizem em quimbundo *semba*... De *semba* provém *samba*”. Em Alagoas o coco também foi denominado por samba ou pagode, sendo essa esta última denominação ainda usada atualmente pelos mestres da tradição.

Segundo Maynard Araújo (*apud* Cascudo, 1976, p.893), a umbigada, na África, presente nos batuques, integrava os rituais de reprodução e de iniciação, havendo regras socialmente estabelecidas para a realização entre pares. Não seria permitida, por exemplo, a umbigada entre “pai com filha, padrinho com afilhada, compadre com comadre, madrinha com afilhado, avó com neto ou batuqueiro jovem”. No caso do encontro entre estes, em meio à dança, o movimento deveria ser substituído por um cumprimento.

No caso do coco alagoano, a umbigada sofreu transformações no modo de realizar-se na dança. De início parece ter sido efetiva, ao menos se considerados as poucas descrições encontradas nas referências bibliográficas consultadas. Depois, passou a ser feito apenas um movimento de menção à ação de umbigar, sem que houvesse de fato contato entre os corpos e, num terceiro momento, voltou a ser efetiva, tendo o contato entre os corpos mais acentuado, exaltado até.

⁴² Além do coco, são exemplos de danças que fazem parte deste complexo do samba de umbigada o batuque paulista, o samba de roda na bahia, o jongo do sudeste, o tambor de crioula do maranhão. Ver Carneiro (1961)

Fotografia 02 - Dançarinos do grupo de mestra Hilda (Vanuza e Givaci) realizando a umbigada



Fonte: Arquivo da autora, 1993

Fotografia 03 - Dançarinos do grupo Xique-xique (Keliane e Wellington) realizando a umbigada efetiva



Fonte: Arquivo da autora, 2017

O fato é que esse movimento corporal parece ter passado, ao longo do tempo, pelo crivo moral da sociedade em que se inseriu ou pela qual era visto. Assim foi quando da apreciação do colonizador português aos batuques na África. Segundo Carneiro (1961), aos olhos do colonizador, o batuque, e em especial a umbigada, parecia obscena, erótica, grotesca.

Curiosamente em Alagoas, atualmente, nos grupos dos mestres não se faz a umbigada efetiva, mas apenas uma menção a esse movimento e nos grupos formados por jovens ela não só é efetiva, como também, por vezes, é acentuada no contato entre os corpos. Essa efetivação da umbigada é condenada pelos mestres da tradição que a entendem ser, dessa forma, apelativa e desnecessária⁴³.

Como disse anteriormente, pode-se supor, pelas referências consultadas, que a umbigada era efetiva no coco alagoano, sendo utilizada como um mecanismo para convidar o outro para dançar. Chama a atenção o fato de o coco ter adentrado os salões da sociedade alagoana no início do século XX. Nesse período, tornou-se “dança da moda” na capital, Maceió, como registrou no Jornal Gazeta de Alagoas, em 1937, o musicólogo Luiz Lavenère, revelando que

⁴³ Refiro-me ao mestre Verdilinho, à Mestra Hilda, a Moisés da Silva marido de Mestra Hilda e Josefa Maria da Soledade, integrantes do grupo de Mestra Hilda, todos por mim entrevistados por ocasião do meu mestrado e já falecidos.

em janeiro de 1900 teve o coco uma época memorável. Fundou--se uma sociedade com o nome de Cocadores Federaes, composta de funcionários dos Telégrafos e da Delegacia Fiscal do Tesouro Nacional, com a finalidade de solenizar a entrada do século XX dançando-se exclusivamente coco e cantando-se emboladas.

Pergunta-se, então: a umbigada não teria sido suprimida no momento em que o coco adentrou os salões da alta sociedade alagoana no início do século XX? Sendo esse novo padrão assimilado pelos mestres populares?

As observações de Carneiro (1961) a respeito da supressão da umbigada alimentam minhas suposições:

Enquanto samba foi dança de escravos, a umbigada ‘efetiva’ era regra, mas, ao passar a outros grupos, étnica e socialmente diversos, esta figura - o traço mais característico e marcante da dança - foi sendo gradativamente substituída por gestos equivalentes, como o acenar do lenço, o convite mímico, o simples toque de perna ou pé (CARNEIRO, 1961, p.45).

Surgindo no Quilombo dos Palmares e de lá migrando para diferentes paragens pelo nordeste do Brasil, o coco migrou para diferentes contextos sócio-culturais, estando presente nas senzalas, nas casas grandes dos engenhos de açúcar e de lá para os contextos citadinos. Mais recentemente, em Alagoas, o coco se mantém em torno de grupos que se reúnem para a realização de apresentações em palanques, palcos e arenas. Seja no caso dos grupos dos mestres, seja nos grupos dos jovens, o sentido atual da realização do coco alagoano é o de dar-a-ver-se.

É fato que nesses trânsitos, em que mudam os espaços de sua realização, assim como sua função social, o coco foi sofrendo alterações nos modos de cantar, de tocar e de dançar. Uma das principais obras sobre o tema, “O Coco de Alagoas – origem, evolução, dança e modalidades ” de Aloísio Vilela, publicado pela primeira vez em 1961⁴⁴, nos traz inúmeras pistas sobre os processos de transformação do coco. Diferentemente de Abelardo Duarte, Vilela vai demonstrar uma visão mais otimista sobre os processos de transformação do coco, como podemos observar nos últimos parágrafos da obra supracitada:

Tracei alguns dos aspectos marcantes do coco de Alagoas, desde suas formas primitivas até as que são usadas hoje em dia. Depois de várias transformações, chegou ele à fase atual e que é uma das mais esplendorosas. E ninguém pode prever de maneira alguma que mudanças sofrerá ainda nas modalidades de sua evolução. O Coco de Alagoas continuará e permanecerá, pois é um dos símbolos mais sugestivos das tradições do nordeste. (VILELA, 1980, p. 93)

Treze anos depois, Abelardo Duarte, cujos escritos sobre o coco alagoano tiveram como respaldo Vilela, escreveria:

⁴⁴ Nesta tese utilizei a segunda edição desse livro, publicado em 1980. Ver referências - VILELA (1980)

Perdendo as suas feições características, que o tipificam, sofrendo uma distorção , mais do que isso, uma verdadeira transformação, a ponto de tornar-se irreconhecível, pelos antigos, o Coco alagoano poderá amanhã receber outra denominação. Porque no nosso caso, a distorção do *Coco* **incidiu** não só **sobre a coreografia e, principalmente, sobre ela**, mas, do mesmo modo, sobre a música (ritmo, melodia, etc.) e sobre o canto (letra) e ainda sobre o “ jeito” de cantar (impostação) (DUARTE, 2010, p.88, grifo meu)

É a partir da compreensão dessas transformações por que vem passando o coco que seguirei a descrição de seus elementos estruturais constitutivos. Fundamentalmente o coco caracteriza-se por uma manifestação dançada predominantemente em roda, que gira em sentido anti-horário, formada por casais que se intercalam entre homens e mulheres, tendo como seus movimentos mais característicos a umbigada e o sapateado ou trupé⁴⁵.

De início, o acompanhamento musical era feito pelo ganzá, as palmas e os sapateados dos dançarinos, além do canto. Posteriormente foram introduzidos a bizunga, espécie de chocalho e o pandeiro. A respeito da bizunga, há controvérsias entre as referências encontradas em Duarte (2010) e as informações passadas por Mário Francisco de Assis (Mestre Verdilinho), um reconhecido mestre da tradição popular do coco em Alagoas. O primeiro aponta que a bizunga foi introduzida no coco posteriormente ao ganzá, enquanto o segundo afirma ter sido a bizunga o primeiro instrumento do coco.

Fotografia 04 - Ganzá (à esquerda) e bizunga (à direita)



Fonte – Arquivo da autora, 2017

Duarte (2010) refere-se à aparição da sanfona, acompanhando o coco e, no Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, que integrou a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, encontra-se gravada uma versão do coco alagoano em que aparece um instrumento de cordas, viola ou violão. José Maria Tenório Rocha (1984) também aponta o violão como um instrumento utilizado no coco alagoano. No entanto, a referência a palmas, canto, trupé,

⁴⁵ Trupé é a denominação utilizada em Alagoas para denominar o movimento de sapatear característico ao coco. Provavelmente é uma corruptela de tropel. Autores como José Maria Tenório Rocha (1984), por exemplo, utilizam a palavra tropel e não trupé, para se referir ao sapateado do coco alagoano.

ganzá, bizunga e pandeiro, como instrumentos característicos da sonoridade tradicional do coco alagoano, é unanimidade entre os autores estudados e os informantes que encontramos em campo, bem como se mantém (à exceção da bizunga) nos grupos atuais liderados por mestres da tradição.

A partir da década de 1970 do século passado, tem-se a introdução do tarol e do bumbo, mantendo-se os grupos dos mestres apenas com ganzá e/ou pandeiro, e, nos últimos dez anos, a partir do advento dos concursos de grupos de coco de roda, vimos, nos grupos dos jovens, ao lado do tarol, do bumbo, do pandeiro e do ganzá, a introdução de outros instrumentos que variam de um grupo para outro, tais como violão, violino, dentre outros.

Entendo que, quando a sonoridade era produzida apenas pelas palmas e pés, ou mesmo quando se tinha apenas o ganzá e/ou o pandeiro junto ao canto, produzindo a sonoridade da dança, a função percussiva do trupé era muito relevante. Com o acréscimo do bumbo e do tarol, essa função percussiva decaiu, sobressaindo-se a função coreográfica desse movimento.

A partir de 2011, teve início um movimento de resgate dos trupés tradicionais, por parte dos grupos dos jovens. Uso aqui o termo resgate porque, nesse caso, foram de fato retomados trupés que nem mais os grupos dos mestres usavam. Esse processo de resgate do trupé tradicional deu-se pela ação do músico alagoano Jurandir Bozo.

Tendo convivido com mestre Verdilinho, de quem se considera discípulo, Bozo, ao ser convidado a integrar o corpo de jurados do concurso anual de grupos de Coco de Roda em 2010, ficou extasiado com a grande diferenciação entre os elementos musicais e coreográficos presentes nos cocos dos mestres e aqueles apresentados pelos grupos dos jovens. Ao se deparar com as observações de Bozo, Nilton Rodrigues, coordenador do grupo Xique-xique, lhe solicitou que repassasse esses conhecimentos da tradição ao seu grupo. Estimulado pelas solicitações de Nilton, Bozo assumiu o compromisso em repassar esses conhecimentos de forma ampliada através de oficinas abertas a todos os grupos de coco de roda. Assim foi que Bozo propôs parceria com a Fundação Cultural Cidade de Maceió, para a realização de oficinas em que fossem abordados os trupés, o canto e a música do coco alagoano. Para tanto, Bozo convidou o filho de mestre Verdilinho (já que, na época, Verdilinho já havia falecido) para ministrar as aulas de trupé. Como estiveram presentes nessa oficina apenas os integrantes do grupo Xique-xique, foi esse grupo o responsável por levar pela primeira vez para a arena dos concursos em 2011 essas novas/velhas formas de trupé.

A aquisição da elevada nota (apenas um décimo abaixo da nota máxima) atribuída a esse grupo pelos jurados fez com que outros grupos aderissem à ideia. Alguns procuraram aprender o repertório já para apresentar na fase final desse mesmo ano, como foi o caso do

grupo Reis do Cangaço do bairro do Jacintinho e do grupo Reviver, do bairro de Bebedouro, os quais foram respectivamente vice-campeão e campeão da edição do concurso no ano de 2011, ficando o grupo Xique-xique em terceiro lugar.

Paulatinamente, os outros grupos foram aderindo à proposta nos anos seguintes, sendo hoje unanimidade entre os grupos a apresentação dos diversos tipos de trupé. Antes de 2011, esses grupos utilizavam apenas uma única forma de sapatear, que era peculiar a eles e não aparecia nos grupos tradicionais.

Com essa retomada do trupé pelos grupos de jovens, recuperou-se também, nesses grupos, a função percussiva desse movimento, antes abafada pelo tarol. Veem-se, assim, momentos na apresentação em que o tarol silencia para “dar voz” ao sapateado.

São inúmeras as variantes de tipos de sapateado ou trupé que integram o repertório do coco alagoano. Cada tipo de trupé possui um nome diferente. Essa diferenciação identifica a especificidade dos padrões rítmicos que se elaboram a partir do som produzido pelo dançarino ao bater no chão. Esses padrões rítmicos dialogam com a célula rítmica básica do coco produzida pelo pandeiro e sustentada pela pulsação do ganzá. Os nomes utilizados podem ser onomatopeias sobre a sonoridade produzida pelos pés, como é o caso do trupé *xipapá*, ou ser uma analogia a algo do cotidiano, como, por exemplo, o trupé conhecido como *quarenta*. Esse trupé dá base para a execução dos demais na medida em que configura a base rítmica binária elementar do coco. Essa ideia de base, de sustentação é análoga à comida popularmente conhecida no nordeste como quarenta, feita à base de farinha de milho, uma comida consistente, forte, que dá sustentação à fome por longos períodos.

Dentre os tipos mais conhecidos de trupé, pude observar, através de demonstrações dos mestres populares, os seguintes: “cavalo manco”, “quarenta”, “quarenta arrebatido” e “xipapá”. Mestre Verdilinho nos mostrou ainda o “cavalo manco arrebatado”, o qual me pareceu ser uma particularidade sua, isto é, um modo específico de ele sapatear e também por ele nomeado enquanto uma variação do trupé cavalo manco. Nas obras consultadas encontrei ainda referências a outros três tipos de trupé: “sete e meio”, “trupé repartido” e “travessão” (ROCHA, 1984, p.222).

Nos grupos dos jovens encontrei uma variação de trupé que se diferencia das acima citadas, mas que não possui uma nomenclatura específica que a identifique. Os jovens costumam referir-se ao seu modo particular de realizar o trupé como “trupé contemporâneo”. Nos últimos anos, os grupos juvenis vêm criando novas variações rítmicas de sapateado, a partir da base binária, que estruturam variações coreográficas inéditas. O sapateado compõe, junto com a letra e a melodia de cada música, um arranjo musical e coreográfico específico.

A construção do repertório de movimentos da dança do coco esteve intimamente relacionada à ação coletiva de construção de casas de pau-a-pique no meio rural⁴⁶. Nesse contexto, o sapateado da dança servia para amassar o chão da casa que era de barro. Como etapa final do processo de construção da casa, o dono da empreitada oferecia aos vizinhos e colaboradores uma festa, finalizando, assim, a obra com o nivelamento do piso por meio da dança.

Desse modo, no coco presente nas festas que ocorriam por ocasião de tapagem de casas de pau-a-pique, no meio rural, o sapateado assumia também uma função utilitária. Nessas festas, saber sapatear bem e por bastante tempo era sinônimo de resistência e de vitalidade para os homens. Mestre Verdilinho informou que muitas vezes os homens chegavam a competir entre si para ver quem demorava mais tempo sapateando “sem perder a pisada”, ou seja, sem perder o ritmo. Essa situação fomentava a improvisação rítmica configurando grande inventividade de novos repertórios de sapateado. A função utilitária do movimento na tarefa de finalizar o assoalho da casa também fomentava a criatividade como é o caso do trupé xipapá, uma forma que prioriza a ação de arrastar o pé, sendo eficiente na finalização do assentamento do piso, no alisamento do assoalho. Os jovens tinham grande interesse em aprender os diferentes tipos de trupé e, nesse sentido, as festas eram as grandes “escolas” (CAVALCANTI, 1997).

Fotografia 05 – Casa de pau-a-pique



Fonte: Ruy Vasco, 2000

Na medida em que foi se tornando escassa a realização de festas por ocasião das construções de casas de pau-a-pique, o trupé foi perdendo sua função utilitária, desvinculando-se desse contexto festivo, e o interesse dos jovens pelo sapateado foi diminuindo cada vez mais. Daí por que, nos grupos liderados por mestre da tradição, não se

⁴⁶ O cineasta alagoano Celso Brandão produziu, em 1982, o filme documentário “Chão de Casa”, sobre os mutirões comunitários no processo de construção de casas-de-pau-a-pique em Alagoas.

veem mais todas as variantes de trupé supracitadas. Nos grupos atuantes até recentemente em nosso estado⁴⁷ foi possível ver, em cada um deles, a adoção de duas formas apenas. Por isso reconheço que houve realmente um resgate do trupé por parte dos grupos de jovens, inserindo-o no contexto da espetacularização da dança.

Outros padrões de movimento denotam a relação da dança com a atividade de construção de casas de pau-a-pique: em uma das etapas iniciais do processo de construção, quando se prepara o barro para o preenchimento das grades de madeira que constituirão as paredes da casa, os homens se apoiam dependurando-se pelos antebraços uns dos outros, de modo a gerenciar o peso do corpo para não deslizarem enquanto amassam o barro. Apoio corporal similar aparece na dança do coco, no movimento chamado “gogó do pinto”, feito por um casal.

Fotografia 06 - Grupo Xique-xique executando o movimento gogó do pinto



Fonte: Arquivo da autora, 2017

Uma outra variação na dança que advém dessa sua relação com o contexto da construção de casas de pau-a-pique é a utilização das chamadas rodas de valsar, das “valseiras” ou “valsa neném”, como um momento de descanso ao extenuante sapateado. Segundo Mestre Verdilinho, as mulheres entoavam valsas e canções entre os sapateados de modo a dar um descanso para os homens, que, segundo ele, eram os grandes responsáveis pela batida forte. As mulheres batiam de forma mais suave. Nesse ambiente festivo, a dança ia até o amanhecer, alternando-se períodos de fortes batidas, de uma dança vigorosa, com as suaves rodas de valsar. Um movimento de compensação de esforço⁴⁸.

⁴⁷ Refiro-me ao grupo do mestre Nelson Rosa no povoado Fernandes em Arapiraca que esteve atuante até sua morte recente em 15 de setembro de 2017. A data tão recente da morte do líder desse grupo ainda mantém em suspensão as possibilidades de sua continuidade ou não. O grupo Pagode Comigo Ninguém Pode, após a morte de mestra Hilda em 2010, foi desativado.

⁴⁸ Sobre o princípio de economia de esforço e os ritmos ocupacionais ver LABAN, Rudolf, 1978.

Observa-se que o contexto dos mutirões para construção das casas levava a uma organização corporal condizente com a qualidade de esforço exigida nessa função e que esses padrões de organização corporal reapareciam na dança. Essa organização permitia a permanência por tanto tempo batendo o pé no chão sem lesionar as articulações. Tais posturas e graus de esforço estão presentes na atitude corporal dos dançarinos que integram essa geração que vivenciou tal processo ou mesmo em seus herdeiros mais diretos.

Fotografia 07 - Pagode da Mestra Hilda



Fonte: Keyler Simões, 1994

Já nos grupos de cocos formados por jovens que não viveram essa realidade da dança no contexto das festas nas casas de pau-a-pique, é possível se observar um outro padrão de organização corporal, onde o sentido do dar-a-ver-se, da espetacularização da dança, guia a postura ereta e ativa dos dançarinos e dançarinas.

Fotografia 08 - Clariciane e Michael, dançarinos do Xique-xique



Fonte: Sivaldo Domingos, 2015

Já a partir de 2010, com o processo de resgate dos trupés tradicionais, nota-se uma mudança de atitude em relação ao eixo vertical e à gerência do peso. Eles passam a flexionar

os joelhos e inclinar o tronco para frente ao modelo dos mestres. Desvinculados dos princípios motrizes incorporados pelos mestres populares pela relação da dança com a ação de trabalho, esses jovens recorrem ao recurso da imitação. Nessa busca, nota-se a assertiva da percepção da relação com a gravidade pela alteração do eixo vertical, contudo, há um caminho ainda a perseguir: observam-se nos mestres a flexão dos joelhos e uma leve inclinação do corpo para a frente. Além de acentuarem essa flexão, também acentuam demasiadamente a inclinação do tronco para a frente. No decorrer das apresentações, eles revezam essa postura flexionada com a postura ereta, como num jogo de alternância e convivência entre passado e presente. Sobre a análise dessa corporalidade, deter-me-ei na seção sete.

Fotografia 09 - Vagner Junior, dançarino do Xique-xique



Fonte: Lula Castelo Branco, 2013

Acompanhando a trajetória do coco alagoano, vê-se que sua configuração estrutural poética, musical e coreográfica sempre esteve relacionada ao contexto em que a dança acontece. Observa-se essa correlação na versão originária de Vilela, em que a dança se relacionava à ação de quebra da castanha do coco. O mesmo acontece quando a dança se faz presente na ação comunitária da construção de casas de pau-a-pique, como descrito por vários informantes em campo⁴⁹, ou mesmo mais recentemente, em que ela se aproxima de um contexto profissional, na medida em que os grupos se apresentam em um palco em troca de um cachê, contexto sobre o qual me reportarei mais adiante. Um ponto em comum aparece entre os exemplos citados: o sentido de festa, lazer e trabalho imbricados na dança.

⁴⁹ Os informantes referidos são: Mestra Hilda Maria da Silva, Mestre Verdilinho, Mestre Manoel Venâncio, Mestra Virgínia Moraes, Moisés da Silva, Josefa Maria da Soledade, dentre outros. Para visualização desta ação, ver o filme documentário do cineasta alagoano Celson Brandão “Chão de Casa”.

4.2. A poesia cantada

Muitas mudanças ocorreram também com relação à poesia dos cocos, estas que compõem a estrutura da dança. A obra de Aloísio Vilela (1980) é a que trará um maior detalhamento acerca das variantes poéticas do coco Alagoano, este que apresenta uma riqueza que o diferencia dos cocos encontrados nos demais estados nordestinos. Para Abelardo Duarte (2010), a grande variação na poesia do coco deve-se à forte influência advinda dos cantadores de viola do sertão.

Segundo Vilela (1980), a primeira forma da poesia cantada do coco Alagoano possuía uma estrutura simples; era o “*Coco solto*”. Nessa forma, há apenas uma única estrofe, não havendo nenhum elemento de ligação entre o verso cantado pelo cantor solista e o refrão respondido pelo coro, daí advir o nome “solto”. Abaixo transcrevo o coco solto que aprendi com mestra Hilda, também encontrado no livro de Vilela (1980), e que atualmente é cantado por vários grupos de jovens:

“Meu vapor apitou pediu mala
Que é que tem esse povo que não fala”

Num segundo momento, teria surgido um elemento de ligação entre o verso inicial e o refrão, seria a “amarração”. A “amarração” corresponde ao solo do cantor, a parte que apenas ele canta.

A “amarração” pode ser feita em quadras ou em número variado de estrofes. Tanto pode referir-se ao desenvolvimento do assunto tratado no verso inicial e no refrão, como tratar de um assunto independente desses, como se verifica nos exemplos a seguir, ambos apresentados por mestra Hilda. No primeiro exemplo mostra-se a relação entre o assunto da amarração e do verso e refrão e, no segundo, a independência entre verso e refrão:

Exemplo 1:

Vamos assubir a serra, moreninha, lá pelo alto da corana

Quem me dera, dera, dera, moreninha
Quem me dera pra mim só
Me deitar em sua cama, moreninha
Me cobri com teu lençol

Vamos assubir a serra, moreninha, lá pelo alto da corana

La no alto da corana tem cipó rabo de rato
Tem catenga, tem macaco
Enrolado nas imbaúba
Cobra surucujuba
Lá no pé do cruapé

Na touceira do Imbé
E a cobra surucurana, moreninha,
Lá pelo alto da corana

Exemplo 2 - em que não há relação entre os assuntos:

Eu te adoro, menina, porque seio te adorar

Você diz que preto é feio
Preto é um preto dengoso

Eu te adoro, menina, porque seio te adorar

Pimenta do reino é preta
Mas faz um pirão gostoso

Em Maceió
tava de fogo serrado
Eu também fui balear
e saí todo baleado
Peguei o rifle
saí com ele de lado
Quando eu olhei pra traz
Meu sangue estava derramado
Ô Ceicinho, ô Ceicão,
Amei sete menina e feri sete coração

A independência temática entre o “texto solista” e o “refrão coral”, tal como verificada no exemplo anterior, é apontada por Mario de Andrade (1984,p.351), como uma característica marcante da poesia dos cocos

Para Mestre Verdilinho, a “amarração” serve como um modo de finalizar coerentemente um coco de dez linhas por exemplo. Essa coerência, no entanto, não está necessariamente atrelada ao assunto tratado nos versos ou no refrão, mas, sim, a uma rima bem estruturada e uma métrica correta, de modo que a poesia esteja bem “arrematada”, “...como um nó cego⁵⁰, que pode pocar⁵¹, mas não desata” (CAVALCANTI, 1997, p.25)

Para Travassos (2010), o termo amarração, presente no universo dos cocos e na poesia cantada de tradição popular, ainda prescinde de estudos que aprofundem sua real dimensão nesse contexto. Para a autora, as considerações feitas a esse termo até o momento são insuficientes para dar conta de seu nível de complexidade. Pensa ser necessário levar em consideração não apenas a análise dos aspectos formais da poesia, mas também aspectos relativos à cosmologia e aos valores dos cantadores. Tais questionamentos são levantados por

⁵⁰Um “nó cego” é um nó que dificilmente poderá ser desfeito.

⁵¹ A palavra pocar não existe no dicionário da língua portuguesa. É caracteristicamente usada em Alagoas como sinônimo de partir, arrebentar, estourar.

Travassos em seus estudos acerca de possíveis aspectos encantatórios presentes na capacidade de improvisação dos cantadores de coco.

O número de linhas na versificação dos cocos é popularmente chamado de “pés”. Os cocos que se configuram em décima única, em que se inclui o estribilho que serve de mote ou motivo para o desenvolvimento do assunto, são chamados de “coco de dez pés” ou “amarrado nos dez pés de glosa”.

São inúmeras as variantes dos modos de estruturação e da rítmica da poesia dos cocos alagoanos, cada uma delas recebendo nomes específicos tais como balamentos, coco voltado, samba trenado, coco de fundamento, entre outros.⁵²

Toda a riqueza de variações da poesia do coco alagoano não é encontrada mais atualmente em sua plenitude. Hoje se veem junto à dança, mais comumente a amarração e a embolada⁵³ e mais timidamente o coco solto. A embolada é uma estrutura simples em que se encontram o verso, geralmente em uma ou duas linhas, o refrão, que é respondido pelo coro de dançarinos/as e a embolada, cantada pelo solista, como este que aprendi com Mestra Virgínia Moraes:

Meu beija flor	
Menina se queres vamos	Ai meu cavalo
Meu beija flor	Aparelhado de prata
Não se ponha a imaginar	A pisar no chão mulata
Meu beija flor	Sustenta esse rojão
Se imagina cria medo	Cavalo é alazão
Meu beija flor	Calçado nos quatro pés
Se tem medo não vai lá	Eu no meu cabriolé
Meu beija flor	E a morena no cilhão

No contexto da dança, em Alagoas, não são mais encontrados mais cantadores improvisadores. Hoje, os cocos cantados para se dançar constituem um repertório guardado na memória dos mestres e brincantes que se reproduz a cada vez que a dança se realiza. No máximo encontra-se ocorrência de troca da letra sendo inserida em uma melodia pré-existente.

Nos últimos anos, nos grupos de coco de roda que integram os concursos alagoanos, é vista, inclusive, a adaptação de músicas de Luiz Gonzaga e de outros autores de forró sendo

⁵² Exemplos de cada uma dessas variantes podem ser encontrados em VILELA (1980) ou CAVALCANTI (1997). Não me ative a trazer aqui esses inúmeros exemplos uma vez que tais referências não constituem foco direto de interesse desta pesquisa.

⁵³ Neste caso, estamos nos referindo a embolada como forma de estrutura poética atrelada à dança, diferentemente da embolada como forma de cantoria independente da dança como é comum encontrarmos em praças e feiras tanto no nordeste como em outras partes do país, geralmente por nordestinos imigrantes, sendo apresentada por uma dupla de cantadores que se desafiam através de seus versos improvisados. Sobre embolada, ver ANDRADE (1999, p. 110 e 199).

utilizadas na dança. Ao mesmo tempo, alguns grupos têm trazido composições atuais de artistas contemporâneos como os cocos compostos pelo alagoano Jurandir Bozo, por exemplo, ou ainda, aqueles compostos pelos próprios componentes dos grupos dos jovens, como os irmãos gêmeos Jeferson e Jonhatas Júlio da Silva do grupo Xique-xique.

Nas obras consultadas não encontrei referências quanto às correlações entre as diferentes formas de estruturação da poesia e os modos de cantá-la, em relação aos modos de se dançar o coco. Mestre Verdilinho, entretanto, apontou para a distinção entre os cocos que são para se dançar e os que são para serem escutados, estes últimos por ele designados como “Pagodes de canto de parede”. Perguntando-lhe sobre o porquê desse nome, disse-me ele: - Os camarada se juntam no canto da parede pra cantar e interessa entender o que o cantador tá dizendo. Por isso eles muitas vezes nem batem no pandeiro, ficam a maior parte do tempo sem tocar que é pra não correr o risco de encobrir o que ele tá dizendo (CAVALCANTI, 1997, p 28), assim, os cocos de fundamento poderiam ser enquadrados nessa categoria de cocos que são para serem ouvidos e não para serem dançados.

4.3. Coreografia e visualidade

Sobre os aspectos coreográficos do coco alagoano, apenas em Rocha (1984) encontram-se algumas descrições acerca da organização espacial dos dançarinos/as, sem maiores detalhamentos acerca dos movimentos e suas qualidades dinâmicas. Contudo, com o pouco das descrições que lá estão, já é possível se observar uma enorme diferenciação com relação às formas encontradas atualmente, sejam as apresentadas pelos grupos dos mestres, sejam as apresentadas pelos grupos dos jovens.

Rocha (1984, p.222-223) descreve cinco formas de organização coreográfica do coco alagoano:

1. “Coco de roda” - um ou dois casais destacam-se ao centro da roda sapateando e, em seguida, escolhem um outro par na roda para substituí-los. Esta troca é feita através da umbigada entre os casais;
2. “Coco de visita” - os pares na roda “visitam” outros pares, trocando de lugar enquanto sapateiam;
3. “Coco solto” - é uma variante do “*coco de visita*”, sendo que os casais, ao se visitarem, dão a umbigada;
4. “Coco de parselhas Trocadas” - os cavalheiros mudam de damas ao sinal do cantador - “cavalheiro troca de dama” - dando umbigadas a cada nova mudança;

5. “Coco de parselhas ligadas” - os pares se enlaçam segurando o braço e o quadril do parceiro.

Nenhuma dessas cinco formas é encontrada atualmente, como está acima descrito. O nome coco de roda, inclusive, é utilizado hoje para designar a dança de um modo geral e não mais um modo específico de dança-la.

No coco que era apresentado pelo grupo Pagode Comigo Ninguém Pode da mestra Hilda e pelo grupo do Mestre Nelson Rosa, observei a seguinte relação entre música e coreografia: No coco de embolada, forma mais usual hoje em dia, no momento em que os dançarinos cantam o refrão e em que o cantor solista canta os versos, os dançarinos apenas se deslocam em círculo, um atrás do outro, marcando o ritmo com as passadas, marcando o trupe quarenta de modo mais suave. Apenas quando o cantor solista canta a embolada é que os dançarinos fazem as variações do trupé, geralmente o quarenta arrebatado ou o cavalo manco, batendo mais forte, voltando à caminhada com marcação rítmica mais leve no momento em que o cantor solista volta a cantar os versos e assim por diante, até que o cantor solista termine e recomece com outra canção/coco.

Nos cocos dos jovens, há uma grande variedade de correlações entre música e dança a depender da criatividade do coreógrafo. Tamanha variação impossibilita a descrição de formas comuns nesse contexto. Há, no entanto, um aspecto que aparece como critério pré-estabelecido para o julgamento dos jurados; trata-se da manutenção de 80% da coreografia em roda. Afora isso, as variações espaço-temporais são muitas e constituem em si o desafio dos grupos de inovarem a cada ano. Essas variações não recaem apenas sobre o movimento e suas relações com a música na construção da coreografia, mas também, sobre os arranjos musicais, uso de objetos, adereços e figurinos.

Tanto no meio rural, quanto nos salões da alta sociedade alagoana do início do século XX, o coco, enquanto dança social, não prescindia de um figurino comum entre os integrantes da dança para acontecer. Uma vez recontextualizada ao ambiente das apresentações, passou-se a adotar um figurino comum entre os integrantes, o que se dá tanto nos grupos dos mestres da tradição quanto nos grupos de jovens. Neste último, o figurino passa a ser explorado no campo da inventividade que permeia o conceito a ser desenvolvido por cada grupo à cada edição do concurso anual. Sim porque, em cada edição anual do concurso, cada grupo define um conceito, um motivo ou tema a partir do qual se desenvolverá a apresentação e o figurino constitui um dos quesitos de julgamento do concurso. Por vezes, em uma única apresentação em um concurso, um mesmo grupo pode chegar a trocar o figurino até por quatro vezes.

Fotografia 10 - Grupo do mestre Nelson Rosa de Arapiraca



Fonte: Assessoria de Comunicação de Arapiraca, 2015

Fotografia 11 - Pagode da Mestra Hilda



Fonte: Keyler Simões, 2001

Fotografia 12 - Ariela, dançarina do Xique-xique no concurso de 2013



Fonte: Sivaldo Domingos, 2013

Fotografia 13 – Xique-xique no concurso em 2013



Fonte: Sivaldo Domingos, 2013

O local da apresentação (uma arena retangular medindo aproximadamente 20 metros de largura por 30 metros de comprimento, com arquibancadas dos dois lados e a bancada dos jurados ao fundo em relação ao local de entrada dos grupos na arena), costuma ser preenchida com painéis e efeitos, como tracks, gelo seco e papel picado. Essa produção envolve uma equipe de aproximadamente doze pessoas além do grupo de músicos e dançarinos. Todos esses elementos visam impressionar os jurados para a premiação no concurso.

Fotografia 14 - Grupo Xique-xique na arena na 1ª fase do concurso em 2017



Fonte: Adailson Calheiros, 2017

4.4. O surgimento dos concursos de grupos de coco de roda em Alagoas

Os concursos de grupos de coco de roda começaram em 2001 por iniciativa do então estudante da Escola Princesa Isabel, que integra o Centro de Pesquisas Aplicada (CEPA), Iveraldo Feliciano Junior, mais conhecido como JR Silva, hoje com 35 anos.

JR iniciou sua trajetória criando um grupo de coco na escola Princesa Izabel, onde era aluno. Com a procura dos alunos de outras unidades de ensino do CEPA querendo integrar o grupo e o veto da direção da escola Princesa Izabel à participação de alunos de outras escolas, JR resolveu então desvincular o grupo de coco da escola, levando-o para a Federação dos Grêmios Escolares (FREGEAL), tornando-o, assim, aberto à participação dos alunos de todas as escolas do CEPA. É desse modo, então, a partir do desvinculamento da escola Princesa Izabel que se funda, em 1998, o Grupo de Coco de roda Pau de Arara, existente até hoje.

Em virtude da extinção da FREGEAL, JR procura então a União dos Estudantes Secundaristas de Alagoas (UESA) para abrigar seu projeto. Sendo ele coordenador de cultura desta instituição, a aceitação da proposta foi facilitada.

Passando da coordenação de cultura para a diretoria da UESA, JR institui, a partir de 2001, os concursos de coco de roda da UESA, realizando edições durante toda a sua gestão que se estendeu até 2008. Segundo JR, a iniciativa da criação dos concursos se deu por influência dos concursos das quadrilhas juninas, já existentes na época, e nos quais se via uma grande motivação dos jovens em participar. 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.

Em 2003 teve início também os concursos do Cheiro da Terra⁵⁴, um espaço comercial localizado na orla de Maceió que atendia, sobretudo, ao mercado turístico em expansão em Alagoas nesse período⁵⁵. Foi grande a adesão dos grupos a esse concurso e o público atingido se mostrava bastante diferenciado daquele que frequentava os concursos da UESA, agregando outra faixa da população de Maceió e também turistas. No Cheiro da Terra ocorreram edições de concursos de grupos de coco de roda nos anos 2003, 2004 e 2005. O incêndio que viria a destruir esse centro comercial no dia 27 de dezembro de 2005 impediu a continuidade desse projeto. Em 2006 só ocorreu o concurso da UESA.

Com o advento da extinção dos concursos do cheiro da terra, Nilton Rodrigues, coordenador do grupo de coco de roda Xique-xique, propôs a JR a criação de uma Liga dos Grupos de Coco de Roda de Alagoas. Para Nilton, esta seria uma maneira de reunir forças e conquistar organização para a realização de um concurso anual de grupos de coco de roda. Foi desse modo que a Liga foi criada em 2006, contudo o encaminhamento das questões burocráticas para sua legalização implicava um montante de dinheiro de que a Liga não dispunha. A legalização só viria a ser efetivada em 2007, subsidiada pelo cachê recebido pelos grupos que participaram do 1º Festival de Grupos de Coco de Roda promovido pela Prefeitura de Maceió em parceria com a Liga.

A realização desse Festival foi fruto da busca de parceria dessas lideranças que formavam a Liga, com o poder municipal. Tratou-se assim de uma mostra não competitiva ocorrida em Jaraguá, em meio à programação do São João, promovido pela Prefeitura de Maceió.

⁵⁴ O Cheiro da Terra era considerado o maior centro de venda de artesanato do Estado de Alagoas. Localizado na orla de Jatiúca, em Maceió, foi fundado em 1991 e incendiado em 2005. Fonte: <http://www.alagoas24horas.com.br/833593/incendio-no-cheiro-da-terra-destroi-maior-centro-de-artesanato-do-estado/>, consulta realizada em 14/03/2016.

⁵⁵ Sobre o turismo em Alagoas, ver VERAS 1991; BULGARELLI, 2012.

O fato de esses grupos que participaram desse festival receberem um cachê pela apresentação foi considerado pelos grupos como bastante significativo, tanto pelo reconhecimento da seriedade do trabalho por eles desenvolvidos quanto pelo fato de esse dinheiro prover os gastos com a abertura legal da Liga, proporcionando o pagamento dos gastos com cartórios e outras despesas que incidem sobre a abertura de uma instituição com CNPJ.

Segundo relato de Nilton Rodrigues, a mediação do artista plástico alagoano Aquiles Escobar foi fundamental, tanto por ter partido dele a sugestão da criação de uma Liga dos Grupos de Coco de Roda, quanto para a abertura de espaço à comunicação entre os líderes dos grupos de coco de roda e o poder público municipal.

Em 2008 foi retomada a parceria da Liga com Fundação Municipal de Ação Cultural (Prefeitura de Maceió), agora para a realização de uma mostra competitiva. Como dito, em 2007, a parceria com a Fundação Municipal foi para realização de um Festival de caráter não competitivo. Nesse ano de 2007 a Liga reconheceu a competição realizada pela UESA como concurso alagoano tendo, inclusive, documentado esse aval e os resultados dessa competição em cartório.

A parceria entre a Liga e a Fundação Municipal iniciada em 2007 seguiu até 2016 e foi a partir dela que se realizaram edições anuais ininterruptas do concurso de coco de roda, como parte da programação oficial do São João de Maceió. Em 2016, a edição do concurso sofreu uma série de intercorrências que não permitiram a finalização da competição, ocorrendo apenas a primeira fase na qual o Xique-xique ficou em segundo lugar. Em 2017 a prefeitura se declarou sem verbas para realizar os festejos juninos da cidade e, dentro disso, também o concurso de coco. Nesse ano, o evento foi realizado em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura que se recusou a seguir o curso da contagem dos anos de realização dos referidos concursos, nomeando a edição de 2017 como o 1º Festival de Grupos de Coco de Roda de Alagoas. A Liga e os grupos afiliados acataram a decisão, muito embora os grupos continuassem computando as premiações dos anos anteriores. O grupo Xique-xique, por exemplo, vencedor em 2017, foi considerado pentacampeão, haja vista que já havia ganho quatro edições dos concursos anteriores. Desse modo, para os grupos de coco de roda e para a Liga, vale a contagem desde as competições iniciadas no Cheiro da Terra. Assim sendo considerada, a competição de 2017 computaria a 14ª edição do festival alagoano competitivo de grupos de coco de roda, apesar de essa contagem não aparecer na ocasião da realização das competições.

Embora o concurso seja alagoano e o título do vencedor seja de campeão alagoano, a participação de grupos do interior tem sido raríssima. Praticamente apenas têm participado do concurso grupos de Maceió e foi o poder público municipal que patrocinou as dez primeiras edições. Contudo, apesar do pleito da Fundação em tornar o concurso municipal, os grupos afiliados à Liga consideram que o concurso precisa ter essa dimensão estadual, afinal, o coco é alagoano e não maceioense. O campeão é merecedor do título de campeão alagoano.

Segundo Nilton Rodrigues, em sua gestão como presidente da Liga, foram reunidos esforços para a participação de grupos do interior, mas, além de esses grupos não terem a mesma organização que os grupos da capital, a dificuldade para adquirir recursos para prover as despesas com a viagem, sobretudo com o transporte dos grupos, é muito grande, inviabilizando a vinda à capital.

Além do concurso anual que integra a programação oficial do São João de Maceió, alguns grupos realizam concursos em seus bairros. O grupo que sedia tal concurso não concorre, ficando a competição entre os demais grupos convidados. Assim é o caso do concurso realizado pelo grupo Xique-xique, no Jacintinho, pelo grupo Pau de Arara, no Clima Bom e pelo grupo Reviver em Bebedouro.

Esses concursos são, em sua maioria, subsidiados pelo comércio local, por políticos e pelos próprios integrantes que apelam para a venda de comidas e bebidas durante o evento, além de buscarem parcerias com instituições para a concessão do espaço físico para a realização do concurso. Têm como principal objetivo manter os grupos em atividade durante o segundo semestre, no período após a realização do concurso estadual. Existem grupos que só dançam por ocasião dos concursos, encerram as atividades após a competição e retomando no ano seguinte, cerca de três ou quatro meses antes. Esses concursos de bairro, assim, tornam-se uma alternativa à permanência do vínculo entre os integrantes com a atividade.

Um outro aspecto relevante a ser observado nos concursos de bairro é que neles, diferentemente do concurso alagoano que só premia os grupos vencedores (1º, 2º e 3º lugar), são atribuídas classificações em várias categorias, tais como: melhor puxador, melhor dançarino, melhor dançarina, entre outros. Um modo de dar notoriedade ao trabalho individual e coletivo desenvolvido com o coco em cada um desses grupos. Um mecanismo também de suprir uma necessidade de reconhecimento e visibilidade que esses jovens não encontram nos outros espaços de convívio social.

Por outro lado, tenta-se exercitar, nesses concursos de bairro, a relação amigável entre os grupos, incentivando a união em torno de objetivos comuns. No concurso promovido pelo grupo Xique-xique em 2015, presenciei o ápice do exercício desse espírito de união entre

os grupos “rivais” através da realização, após o término da competição e do anúncio dos vencedores, de uma grande roda envolvendo todos os grupos, em que os puxadores de cada grupo se revezaram cantando os cocos que eram respondidos por cerca de 200 vozes. Nesse momento, presenciei a força de um movimento juvenil de potente beleza! O sentido festivo dominou o espaço da dança, instaurando uma estética na qual não cabem cisões entre tradição e contemporaneidade.

4.4.1. Critérios de julgamento estadual de grupos de coco de roda

Desde a primeira edição do concurso estadual de grupos de coco de roda em Alagoas, realizado a partir da Liga em 2006, os membros dessa instituição vêm discutindo critérios de análise e julgamento a serem empregados nas competições, como, por exemplo, redefinindo e revisando os méritos para a escolha dos jurados, entre outros aspectos, sempre na busca por aperfeiçoar o concurso e encontrar modos mais justos de julgamento.

Uma questão que vem sendo tratada pela Liga em todos esses anos de realização das competições diz respeito ao estabelecimento de critérios que alimentem a manutenção de elementos considerados identitários do coco alagoano, de modo a barrar aspectos que eles consideram ameaçadores à manutenção da tradição. Atenta-se, por exemplo, para a excessiva influência das quadrilhas juninas sobre os cocos. Um dos modos encontrados para barrar essa influência é a porcentagem estabelecida acerca da preponderância da roda como desenho coreográfico, este que não pode ser menos que oitenta por cento do total dos desenhos coreográficos apresentados.

O primeiro diretor da Liga dos Grupos de Coco de Roda, quando de sua criação em 2006, foi Nilton Rodrigues, diretor do grupo Xique-xique do bairro do Jacintinho, então com 22 anos. Atualmente a Liga é dirigida por José Roberto Martins Calheiros Junior do grupo Reviver do bairro de Bebedouro. Em 2006, havia doze grupos afiliados à Liga; atualmente há quarenta grupos afiliados, sendo que apenas a metade destes encontra-se em atividade.

Para participar do concurso estadual, os grupos necessariamente têm que estar afiliados à Liga dos Grupos de Coco de Roda. Não há idade limite para a participação, e cada grupo pode participar com no máximo vinte e oito casais, não mais que cinco músicos e dois marcadores, além dos componentes extras para dar apoio à apresentação, que não podem ultrapassar o número de doze e deverão estar vestidos uniformemente e de modo diferente dos dançarinos. Esse concurso acontece em três fases: a primeira fase, da qual participam todos os grupos inscritos; a fase semifinal com a participação dos oito grupos selecionados na primeira fase e a fase final, dela participando os cinco grupos selecionados na fase semifinal.

A formação da comissão julgadora na primeira fase e na fase semifinal é constituída por três jurados, cada um julgando dois quesitos. Na fase final a comissão é composta por seis jurados, cada um julgando dois quesitos. Os quesitos a serem julgados são: coreografia, animação, originalidade, figurino, bateria e marcador. Cada quesito pontua entre seis e dez pontos⁵⁶.

A escolha do corpo de jurados é feita pela Liga que geralmente opta por artistas alagoanos vinculados a cada uma das áreas relativas aos quesitos. Cada jurado deverá preencher uma súmula preparada pela Liga em que constem não apenas as notas, mas também, uma justificativa sobre elas. Cada grupo poderá solicitar acesso a essas informações. Muitas vezes essas observações são utilizadas pelos grupos para rever a apresentação realizada na primeira fase e realizar alterações para a apresentação que será feita na fase final, e/ou ainda, como meio de contestar ou recorrer aos resultados apresentados pelos jurados.

Desde a primeira edição do concurso, a Liga vem discutindo os critérios de julgamento em busca de uma maior objetividade no julgamento. Desse modo, a escolha do corpo de jurados também tem se fortalecido no sentido de manter um determinado grupo (escolhido pelo conhecimento prévio sobre o coco), repetindo-se a cada edição do concurso. Desse modo, busca-se alcançar um maior amadurecimento acerca dos procedimentos adotados. Exemplo disso é a presença contínua, desde 2010, no julgamento do quesito coreografia, do filho de mestre Verdilinho, Josenildo de Assis, um profundo conhecedor das formas tradicionais de trupé.

4.5. O coco e a escola⁵⁷ – reverberações sobre os grupos juvenis

A partir da trajetória histórica do coco alagoano, até aqui traçada, pode-se destacar alguns momentos e aspectos relevantes de suas “passagens” pela escola em Alagoas. Um primeiro momento por meio da atuação do Professor Pedro Teixeira, a partir de 1960 até 2000; um segundo momento na Escola Princesa Izabel, no CEPA, em 1998, o qual pode ser considerado como uma reverberação do primeiro, e um terceiro através da realização do projeto “Os Mestres vão à Escola” concebido por Ranilson França e efetivado pela CORAC entre 2003 e 2006.

⁵⁶ As especificações do que deve ser avaliado em cada quesito podem ser consultadas no apêndice B, p.184-189.

⁵⁷ Esta subseção não intenta aprofundar discussões acerca da presença das danças tradicionais e populares na escola, mas sim, situar suas passagens pela escola em Alagoas como parte desse itinerário histórico do coco que me proponho a traçar nesta seção. Discussões sobre a presença das danças tradicionais e populares na escola podem ser encontradas em Cavalcanti (2008) e Marques (1999).

Como visto no capítulo anterior, tais iniciativas tomaram por referência as prerrogativas do movimento folclórico que tinha como um de seus objetivos o aproveitamento do folclore na educação, cuja função seria “ativar na consciência da juventude o sentido da consciência nacional” (VILHENA, 1997, p. 147).

Evidencia-se assim a seguinte questão: quais seriam as estratégias didáticas, as opções metodológicas e perspectivas pedagógicas capazes de alcançar este objetivo de “ativar na consciência da juventude o sentido da consciência nacional”? Essa é uma trilha que não será seguida aqui, uma vez que não constitui objetivo desta tese analisar os processos de ensino aprendizagem do coco na escola. Entretanto, cabe realçar que, nos três exemplos acima mencionados, verifica-se que a presença do coco na escola esteve centrada no aspecto do fazer a dança enquanto configuração coreográfica, desprezando uma série de outros elementos que constituíam a realização dessa dança em seus contextos originários. Quero dizer com isso que o foco do trabalho desenvolvido esteve na formação de grupos de coco para a realização de apresentações. Nesse caso, a relevância do produto se sobrepôs ao processo. O aprendizado da dança encontrou-se centrado na apreensão de um repertório tradicional que, assimilado através da imitação do modelo apresentado pelo professor/mestre e aperfeiçoado através de ensaios, isto é, da repetição, levaria à formatação de uma apresentação da dança aprendida para ser demonstrada a um determinado público.

Afora isso, por vezes, era dado aos alunos acesso às referências históricas do coco, mas que não se articulavam ao fazer dessa dança na escola. Na maioria das vezes, essas referências estavam pautadas no mito da origem, conforme as perspectivas folclorizadas. Aspectos relativos às diferentes relações de sentidos que eram estabelecidos ao se dançar o coco, conforme os objetivos de sua prática, os diferentes ambientes, temporalidades e situações sócio-históricas em que era realizada essa dança, não faziam parte da abordagem teórica adotada. Fundamentalmente, o que quero destacar aqui é que as referências sobre o conhecimento histórico do coco não eram levadas para a experiência da dança, para a elaboração de seus processos de ensino e aprendizagem. Por exemplo, os alunos poderiam receber a informação de que na realização da dança do coco nas festas por ocasião de tapagens de casas de pau-a-pique os dançarinos se desafiavam para ver quem conseguia ficar mais tempo sapateando, ou senão, nesse ambiente, eles inventavam novos modos de sapatear, novas células rítmicas a partir da improvisação sobre o ritmo básico do coco. Porém, essa experiência lúdica não era proposta aos alunos em meio ao processo de aprendizado do coco. O aprendizado da dança estava centrado na apreensão de um repertório tradicional que deveria ser assimilado por meio da imitação e da repetição, em um tempo previamente

estipulado em função da realização de apresentações, muitas vezes já previstas no calendário escolar, como o dia do folclore ou a festa junina, por exemplo⁵⁸.

A história nos mostra que o processo de ensino e aprendizagem centrado na imitação de um modelo referencial integra a “árvore genealógica” da dança, seja nos contextos informais das tradições populares, seja no ambiente acadêmico. O que vale notar na observação desses dois diferenciados ambientes é o modo como se dá a relação com a imitação no processo de aprendizagem.

Tomando o exemplo citado em momento anterior deste capítulo, do coco em meio à construção de casas de pau-a-pique, temos, nesse ambiente, o lugar de excelência para o aprendizado informal dessa dança. Nele encontra-se imbricado o sentido lúdico-festivo com a função pragmática da ação corporal de nivelar e alisar o piso da casa. Nesse encontro comunitário para festejar e trabalhar, técnicas específicas são desenvolvidas, experimentadas e repassadas de uma geração a outra por meio da observação e da imitação. Nessa ação dançante comunitária, o jogo improvisacional se faz presente e interage com um repertório aprovado pela tradição. O valor do singular inventivo emerge na relação com o tradicional coletivo, atizado pelo jogo de desafios entre brincantes em meio a jogos competitivos, envolvendo o domínio do repertório da tradição. O tempo para a apreensão desse repertório é individual e se dá ao longo da vida, tendo a festa como lugar da experiência coletiva e o cotidiano como esteio para o amadurecimento dos sentidos. Demonstrar o domínio dos elementos da dança e ter o reconhecimento do grupo é sem dúvida algo importante nesse contexto. A partir dessas demonstrações, surgem os brincantes que se tornam referência à observação e ao aprendizado dos mais inexperientes, e, assim, cada um, no seu tempo particular, vai construindo seu processo de aprendizado da dança e encontrando seu lugar na roda.

Nesse contexto rural, o desenvolvimento do domínio técnico específico da dança do coco se dá assim, de modo mais contundente, em meio à realização de uma ação coletiva, comunitária, para se construir um bem individual em que o sistema de trocas⁵⁹ conduz tanto à efetivação da moradia quanto ao conhecimento da dança. A função demonstrativa do dar-a-

⁵⁸ Conforme relato em entrevistas concedidas à autora por ex-alunos e professores, conhecedores dos processos desenvolvidos pelo Professor Pedro Teixeira, pela Escola Princesa Izabel e pelo Projeto os Mestres vão à Escola, como desenvolvido na Escolinha de Artes do CEPA.

⁵⁹ Para um entendimento mais amplo acerca dos sistemas de trocas implicados no processo de construção de uma casa-de-pau-a-pique no meio rural em Alagoas que envolve relações de poder entre patrões e empregados (os donos da terra e os moradores), ver o filme *Chão de Casa*, do cineasta alagoano Celso Brandão. Aqui me refiro especificamente ao sistema de trocas entre os que participam do mutirão.

ver-se, apesar de fazer parte do sentido de realização da dança, não constitui seu fim prioritário. Além do que, a relação entre aquele que apresenta e aquele que aprecia se dá de modo muito próximo, imbuída de um grau de ludicidade que torna executante e apreciador, pares de uma mesma brincadeira, uma condição bem diferenciada da que acontece entre palco e plateia nos moldes dos palcos italianos por nós herdados e usados até hoje.

Saindo do ambiente informal de aprendizado, como no exemplo acima referido e dirigindo-se ao ambiente formal de aprendizado da dança, é coerente estabelecer um recorte histórico tomando o balé clássico, surgido a partir das danças das cortes italianas e francesas, como modelo de referência ocidental. A criação da primeira academia real de dança no século XVII, na França de Luiz XIV, marca a institucionalização do ensino da dança e com ela o reconhecimento de um novo ator social que surgia naquele momento: o *maitre de dança*. Na renascença francesa, ocorreu um processo mutacional onde as danças populares, caracterizadas pelos livres espaços das ruas e pelos cortejos, serão “ajustadas” aos espaços dos salões nobres e ao tempo gestual do homem da corte (GADELHA, 2006). Foi sobre a leitura do corpo divino do rei, da precisão como se organizava cada cerimonial, como cada gesto era submetido à etiqueta, que a matriz do balé clássico foi constituída e, como localiza Foucault (1990, p.82), “numa sociedade como a do século XVII, o corpo do rei não era uma metáfora, mas uma realidade política: sua presença física era necessária ao funcionamento da monarquia”.

Segundo Charlot (2011, p.14), o período de nascimento do balé clássico coincide com o surgimento da “pedagogia tradicional” desenvolvida pela Contra-Reforma católica nos séculos XVI e XVII e ambos, balé clássico e pedagogia tradicional, constituem “duas formas de um mesmo projeto cultural”. Por meio do balé, Luiz XIV difundiu sua imagem de Rei Sol e firmou as bases hierárquicas de sua corte. Em sua posição vitalícia de primeiro bailarino dos *bales de cort*, estabeleceu metaforicamente sua soberania real e difundiu os ideais franceses de raro decoro, etiqueta e beleza. Segundo Strazzacappa (2001), no Brasil, até hoje ainda é usual colocar-se meninas no aprendizado do balé clássico visando à aquisição de “boas maneiras”, etiqueta e elegância.

É o balé clássico o modelo que vai se difundir no ocidente como principal referência adotada nos processos de ensino aprendizagem da dança, predominantemente nas (até hoje assim chamadas) academias de dança – escolas geridas por iniciativas privadas, em

que se dá a formação de bailarinos profissionais para atuar em espetáculos, assim como, nas escolas de formação de bailarinos gerenciadas pelo poder público⁶⁰.

Segundo Marques (2008), esse modelo seria por muito tempo, também, o grande referencial para o ensino da dança nas instituições escolares da educação básica⁶¹ assim como nos Cursos Superiores de Licenciatura e Bacharelado em Dança brasileiros criados a partir de 1958⁶².

Somente a partir da LDB nº 9394/96 e a publicação dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) em 1997, a presença da dança na escola foi vislumbrada com possibilidades e rumos diferenciados daqueles até então em vigor. Os PCNs propõem à consideração a dança e demais linguagens artísticas como área de conhecimento cujo processo de ensino e aprendizagem deve considerar não apenas o aspecto do fazer, mas também do apreciar e contextualizar criticamente a dança em sua relação com a sociedade⁶³. Referi-me acima ao vislumbre porque, como afirma Marques (2008) e Strazzacappa (2001), apesar da existência dos referidos documentos oficiais, a dança, quando presente na escola, ainda se encontra, na maioria das vezes, limitada ao âmbito do fazer. Restrita a produções e reproduções de repertórios pré-existentes, a serviço da realização de apresentações para enfeitar eventos e festas em datas pontuais do calendário escolar. No caso das danças populares ou folclóricas, enfatizam-se o mês do folclore e as festas juninas.

Como dito, o modelo pedagógico do balé clássico e toda a genealogia de seu projeto cultural calcado na representação hierárquica de poder foram/são preponderantes nas “aulas” de dança nas escolas brasileiras. Se na corte de Luiz XIV dançar bem poderia significar o alcance de um grau mais elevado no *status quo* cortês, na escola, o domínio técnico pode significar a garantia de um lugar na fila da frente na coreografia, ou o posto do papel principal, este que, na corte francesa, sempre esteve nas mãos (e no corpo todo) de Luiz XIV.

⁶⁰ A exemplo da Escola Municipal de Bailados em São Paulo, do Balé Municipal do Rio de Janeiro e, em Maceió, do Centro de Belas Artes de Alagoas.

⁶¹ Como professora e coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança, escutei inúmeras vezes relato dos alunos que diziam chegar nas escolas propondo o ensino de dança e recebiam as solicitações dos gestores voltados para o ensino do balé clássico, inclusive condicionando suas contratações em função do atendimento a essa solicitação.

⁶² O primeiro Curso Superior de Dança do Brasil foi criado em 1956 na UFBA e o segundo em 1985 na UNICAMP. A partir das demandas LDB 9394/96 e das possibilidades abertas pelo REUNI, foram criados outros cursos pelo Brasil, a exemplo do Curso da UFAL criado em 2007, seguido pelos cursos da UFPE, UFRN, UFSE, UFPB e UFCE.

⁶³ Ver PCNs Artes disponível em <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/arte.pdf>

Temos assim respaldada na escola uma visão eurocêntrica de dança, pautada no modelo do balé clássico, na qual a supremacia da técnica e do virtuosismo é preponderante e determina a mais valia da coreografia como objetivo fim do processo de ensino/aprendizado da dança. A relação com as danças populares na escola, por sua vez, não se faz de modo tão diferente deste. Em consonância com a perspectiva fundamentalista folclórica, encontra muitos ecos no modelo educativo do balé. Em geral, os processos de ensino e aprendizagem das danças folclóricas na escola estão centrados no domínio de um repertório aprovado pela tradição (MARQUES,2007).

No caso do Professor Pedro Teixeira, de cujo projeto pedagógico são herdeiros indiretos os grupos juvenis de coco de roda, é possível verificar a influência do modelo pedagógico do balé clássico (do qual era um apreciador) em seu trabalho. Ressalta-se a relação geométrica do espaço estabelecida nas coreografias por ele criadas, assim como a demarcação de seu papel como *maitre de dance* de conduta rígida e inquestionável, ou, ainda, seus critérios de escolha do lugar dos (as) dançarinos (as) na dança – sabe-se⁶⁴, por exemplo, que ele não permitia que uma jovem negra tomasse o lugar de Diana no Pastoril, por mais que ela dançasse e cantasse bem, requisitos esses necessários para se assumir tal posto central desse folguedo.

É desse modo de relação com a dança do coco, tal como vivenciada na escola, limitado ao aprendizado de um modelo coreográfico, previamente elaborado por um professor em referência ao modelo da tradição, que são herdeiros os jovens que hoje a praticam nos bairros periféricos de Maceió. Ao se desvincularem da escola e assumirem o protagonismo da realização da dança do coco como grupos independentes, esses jovens levam consigo esse referencial no modo de relação com o fazer do coco, isto é, montar coreografias, ensaiar e apresentar. Quando os jovens da escola Princesa Isabel quiseram dar continuidade a experiência pontual com o coco, proposta pela Professora de Arte, o que mais poderiam desejar se não ensaiar e realizar apresentações, se foi essa a relação que eles estabeleceram com essa dança no processo vivido na escola? Assim como eles protagonizaram a criação de um grupo, também o fizeram com a abertura de outros espaços de atuação e da configuração de outros sentidos à prática da dança para além da participação nas festas juninas escolares. Fomentaram a relação entre estudantes de diferentes escolas que compunham um mesmo complexo educacional, retomando, de algum modo e em certa medida, a característica relacional da arte/dança de tradição popular (LAGROU, 2013) e buscaram alternativas para

⁶⁴ Conforme relato de folclorista, aqui denominada Silvana, em entrevista concedida a autora em 28 de março de 2016.

gerar a adesão cada vez maior de jovens à dança do coco, propondo novos sentidos sobre o fazer dessa dança através da criação dos concursos entre grupos de coco.

Quem sabe, não seriam os concursos, em sua natureza desafiadora à constante inventividade, também um meio de resgatar sentidos que integraram os contextos originários de ocorrência dessa dança tradicional recontextualizando-os? Poderiam assim ser encarados? Essas são questões que permearão as análises e discussões desenvolvidas na seção 7. A reflexão a ser considerada neste momento é que, quando se acusam esses jovens de macularem a tradição do coco alagoano e se apontam os concursos como a principal causa dessa mácula, toda a trajetória de relação da instituição escolar com essa dança, que precedeu a existência desses grupos juvenis e de onde eles emergiram e herdaram muitas de suas referências, é esquecida. Nenhuma vinculação é estabelecida no sentido de procurar entender os processos vividos por esses jovens em suas relações com o fazer do coco de roda e as problemáticas envolvidas neste percurso da escola aos concursos, de modo a encontrar possíveis pistas para o entendimento dos modos de relação atualmente estabelecidos com a dança em questão. Outrossim, esses jovens, convivendo com a não legitimação de sua dança por parte dos folcloristas alagoanos, dão continuidade à sua prática dançante, muitos deles já retornando às instituições escolares reproduzindo o modelo vivenciado, seja levando seus grupos para realizar apresentações, seja para organizar grupos de alunos para dançar coco nas apresentações do período junino.

4.6. Amarração

Na realidade atual do coco alagoano, vemos que é no contexto das apresentações que se dá sua existência, seja por parte dos grupos geridos por mestres da tradição, seja pelos grupos de jovens. Para esse último, ressalta-se a especificidade da intenção competitiva das apresentações através da participação em concursos de grupos de coco.

Observa-se um movimento de decaída dos grupos geridos por mestres da tradição nos últimos anos, na medida em que os mestres faleceram e não houve renovação, isto é, não houve substituições para se ter soluções de continuidade. Foi assim com o grupo Pagode Comigo Ninguém Pode do bairro de Bebedouro, liderado pela mestra Hilda Maria da Silva, falecida em 2010, e o mesmo se deu com o grupo liderado pelo mestre Manoel Venâncio no bairro do Tabuleiro, falecido em 2008, os quais eram os únicos grupos em atividade na capital. No interior temos o grupo do mestre Nelson Rosa, falecido recentemente em 15 de

setembro de 2017, deixando a dúvida até o momento sobre a continuidade ou não desse grupo⁶⁵.

De outro lado, há um panorama oposto em relação aos grupos dos jovens. Estes, cada vez ganham mais adeptos, tanto daqueles que dançam, quanto da comunidade que frequenta as arenas dos concursos, torcendo fervorosamente pelos grupos de seu bairro.

Como dito no início desta seção, observa-se a coexistência de dois contextos bem distintos: de um lado, os grupos formados pelos mestres da tradição, que têm como grande maioria de seus integrantes pessoas idosas e, de outro, os grupos formados por jovens. Entre esses dois contextos, duas instituições de base: a Associação dos Folgedos Populares de Alagoas (ASFOPAL), por parte do primeiro caso, e a Liga dos Grupos de Coco de Roda, para o segundo.

A ASFOPAL surge com o objetivo de preservar os espaços de apresentações dos grupos tradicionais, e a Liga é criada com o intuito de organizar os grupos de jovens em torno de objetivos comuns, visando ao fortalecimento da manifestação por eles protagonizada, sobretudo por meio da realização dos concursos estaduais anuais.

Configura-se, assim, uma tensão em torno da ocupação de um espaço social de legitimação da prática do coco em que se encontra instalado o aparente paradoxo entre transformação e continuidade de uma tradição. Se por um lado esses grupos de jovens são acusados de macular a tradição, por outro, cada vez mais se evidencia que são eles que, de fato, estão efetivando a continuidade do coco alagoano, sendo o grupo Xique-xique um dos protagonistas dessa ação.

⁶⁵ Na cidade de Pão de Açúcar, no sertão alagoano, Jurandir Bozo tem impulsionado uma família de cantadores de coco a participar em seus shows, a realizar cantorias de coco em sua casa, fato que levou à organização do grupo Os Bambas, contudo, este se configura mais em um grupo musical do que de dança.

5. A PESQUISA DE CAMPO E AS ESCOLHAS METODOLÓGICAS

5.1. O percurso no campo

O trabalho de campo realizado nesta pesquisa envolveu duas instâncias, uma que diz respeito ao próprio grupo eleito como objeto de estudo e outra relativa a integrantes da Liga dos Cocos de Roda de Alagoas, folcloristas, artistas e educadores envolvidos de algum modo com os processos formativos do coco alagoano e pessoas que acompanharam o trabalho desenvolvido pelo Professor Pedro Teixeira de Vasconcelos (tanto ex-alunos quanto gestores).

Buscou-se nessa etapa do trabalho de campo, realizada no primeiro momento deste estudo, levantar dados que oferecessem subsídios para se traçar um panorama histórico sobre o coco alagoano nas últimas décadas, no que tange ao seu ingresso na educação formal, no contexto escolar, e o trânsito da escola aos concursos. Desse modo, foram levantados elementos para uma contextualização mais profícua acerca dos processos de transformação por que vem passando essa dança e seu momento atual, no qual se dá a prática do grupo pesquisado em ambiente não formal. Por meio da escuta dos folcloristas, foi possível, também, verificar seus pontos de vista sobre o trabalho desenvolvido com o coco pelos grupos juvenis que integram os concursos estaduais.

Esse primeiro momento da pesquisa de campo, realizada com o grupo de pessoas que compõe o perfil e objetivos acima descritos, ocorreu no período de janeiro de 2015 a abril de 2016, quando realizei entrevistas com sete pessoas. A pesquisa de campo relativa ao grupo Xique-xique se deu no período de julho de 2015 a julho de 2016. Com esse grupo e nesse período de treze meses, efetuei observação participante, entrevista compreensiva (KAUFMANN, 2013) com o coordenador do grupo Nilton Rodrigues e grupos de discussão (WELLER, 2006, 2011) com doze integrantes, além da aplicação de um questionário estendido a todos os componentes do Xique-xique. Utilizei ainda, como material complementar aos estudos, o acompanhamento da página do grupo na rede social *Facebook* com uma visita semanal e, no período da realização do concurso estadual, com visitas diárias. Também foram observadas imagens de fotos e vídeos do arquivo pessoal do coordenador do grupo referentes a todo o período de existência do Xique-xique, de 2000 a 2016, bem como apreciação de vídeos de apresentações postados no youtube.

O primeiro contato com Nilton Rodrigues se deu através do cantor e compositor Jurandir Bozo, artista local responsável por importante trabalho de mediação entre os conhecimentos dos mestres da tradição e os grupos de coco formados por jovens em Maceió. Jurandir Bozo, um dos entrevistados no início do trabalho de campo, possui grande prestígio

no grupo Xique-xique e é extremamente respeitado por Nilton Rodrigues. Ter sido apresentada por ele facilitou meu início de relação com o coordenador do grupo.

Vale considerar também que a entrada em campo contou com o meu contato prévio com o ambiente dos concursos de grupos de coco de roda em que participei como membro da comissão julgadora em 2014. O convite feito pela Liga dos Grupos de Coco de Roda se deu pelo reconhecimento da minha pessoa como conhecedora do assunto, isto é, como pesquisadora do coco e estudiosa da dança e das manifestações da cultura de tradição popular de Alagoas. Essa prerrogativa, por um lado, facilitou minha entrada no campo, pela credibilidade e respeito ao meu trabalho; por outro lado, gerou um certo distanciamento dos membros do grupo, o que demandou empenho de minha parte para reelaborar essa imagem pré-estabelecida a meu respeito, de modo a não impedir uma maior aproximação com o grupo, aspecto importante ao êxito dos trabalhos em campo.

Essa busca por aproximação começou pela minha relação com o coordenador Nilton Rodrigues, “porta de entrada” para a abordagem ao grupo como um todo. Seria ele, para esta pesquisa de campo, o que os etnólogos considerariam como “o informante privilegiado”, aquele que detém o saber compatível com os interesses do pesquisador no sentido de possuir uma visão abrangente do conjunto da localidade em que se dá a pesquisa, e com quem é importante se manter uma relação duradoura (AGIER, 2015, p.74).

Iniciei em julho de 2015, a partir de uma visita à casa de Nilton Rodrigues, no bairro do Jacintinho e, somente após esse primeiro encontro, passei ao contato com o grupo através da apreciação dos ensaios. Nessa conversa expus os propósitos da pesquisa e a natureza da relação que eu pretendia estabelecer com o grupo no sentido de estar presente o máximo possível nas atividades realizadas, da necessidade de ter outros encontros com ele, de aplicar questionários e possivelmente realizar entrevistas com integrantes do Xique-xique. No caso das entrevistas com Nilton, apenas nesse primeiro encontro utilizei um gravador, uma vez que, nessa ocasião, procurei obter dados históricos sobre o grupo, o que demandava o registro de muitas informações com detalhes de datas, locais e nomes que realmente tornavam o uso do gravador imprescindível.

Com ele realizei entrevistas individuais pautadas na noção de entrevista compreensiva como proposta por Kaufman (2013). A partir desse referencial teórico, busquei dissolver barreiras hierárquicas com meu entrevistado, buscando fazer da entrevista um momento de compartilhamento, uma “conversa” entre pessoas interessadas em trocar conhecimentos. No meu caso, que sou reconhecida no contexto local como estudiosa do coco alagoano, fizeram-se de suma importância a valorização da especificidade do conhecimento do informante em

relação ao coco e o esclarecimento de que eu não era detentora desse conhecimento que lhe era particular sobre o qual estava interessada.

Para o êxito das entrevistas, ponderei as colocações de Kaufman (2013) quando este aponta que, para que o processo compreensivo se estabeleça, é necessário compreender as pessoas como “depositárias de um saber importante que deve ser assumido do interior, através do sistema de valores dos indivíduos”. Ao quebrar as hierarquias de saberes entre entrevistador e entrevistado e estabelecer-se um processo de compartilhamento de conhecimentos, “o informante se surpreende por ser ouvido profundamente e se sente elevado, (...) a um papel central. Ele não é vagamente interrogado a respeito de sua opinião, mas por aquilo que possui, um saber precioso que o entrevistador não tem” (KAUFMAN, 2013, p. 80).

Nesse sentido, algumas estratégias foram utilizadas: A primeira delas é que o coordenador do grupo me chamava (e ainda chama) de professora, eu então passei a chamá-lo também de professor. Essa atitude foi uma abertura ao humor, usada como ferramenta para “quebrar o espírito de seriedade sem deixar de trabalhar seriamente” (KAUFMAN, 2013, p. 101). Foi, também, um modo de deixar claro para ele que eu estava lá para aprender com e sobre eles e não para ensinar; no máximo e idealmente, para trocar. A troca, no entanto, se faria na forma devida, com a comunicação do trabalho que intentava, entre outras coisas, registrar, dimensionar e dar visibilidade, ao menos em ambiente acadêmico, à obra desenvolvida pelo grupo Xique-xique. Um outro dado fundamental à aproximação com o grupo foi o fato de demonstrar para eles que eu também era uma amante do coco, que eu não conhecia essa manifestação só pelos livros, mas que também era uma brincante⁶⁶ do coco, eu gostava de dançar, cantar e compor músicas, contudo desconhecia os modos particulares de praticar o coco exercido pelo Xique-xique.

Durante todo o período em que apreciei os ensaios e acompanhei o grupo em apresentações, realizei quatro encontros com Nilton Rodrigues. Utilizo propositadamente o termo encontro para conotar a relação de interlocução que procurei estabelecer nas entrevistas compreensivas realizadas. Faço uso aqui das observações feitas por Oliveira (1996) acerca da natureza das relações durante o levantamento de dados em campo, verificando que, ao se praticar a demarcação do campo do entrevistador e do entrevistado (pesquisador/informante), estabelece-se “uma função empobrecedora do ato cognitivo: as perguntas feitas em busca de

⁶⁶ O termo brincante é bastante utilizado entre os mestres da tradição popular para referir-se àqueles que integram o brinquedo, isto é, o folguedo ou dança popular a que se dedicam.

respostas pontuais, lado a lado da autoridade de quem as faz - com ou sem autoritarismo - criam um campo ilusório de interação” (OLIVEIRA, 1996, p.21). Nesse patamar, não se criam condições de um diálogo efetivo, ao passo que, situando o informante no lugar de “interlocutor”, uma nova modalidade de relação pode ter lugar.

Nessa perspectiva, após o primeiro encontro de esclarecimento sobre meus propósitos de pesquisa, e as informações históricas sobre o grupo, aconteceu um segundo encontro no qual trocamos muitas informações sobre o coco, lhe falei do material do meu acervo pessoal e ele me solicitou acesso a esse material, quando me comprometi em trazê-lo no próximo encontro. Ele, por sua vez, me mostrou o acervo de troféus do grupo e algumas fotos.

O intervalo entre os nossos encontros foi determinado em função das questões que iam surgindo na medida em que aprofundava o convívio com o grupo. Em um dos quatro encontros que realizamos, Nilton me solicitou opiniões acerca das escolhas estéticas a serem executadas no processo de montagem da apresentação para o Concurso, mais especificamente em relação ao figurino. Trocas dessa natureza ocorreram por ocasião dos ensaios, em conversas rápidas, mas, nesse encontro, conversamos especificamente sobre isso, assistimos a vídeos de outro grupo, analisando aspectos da coreografia, enquanto ele solicitava minha opinião acerca da pertinência ou não do uso de determinados elementos de figurino, música e coreografia. Nessa conversa, sua fala esteve todo o tempo perpassada pela questão da manutenção da tradição e a necessidade de constante inovação em meio à preparação para as apresentações no concurso estadual.

Era então assim, em meio às conversas, que as questões surgiam sempre em torno das demandas trazidas por ambos, no meu caso, na maioria das vezes, como demandas advindas da observação participante com o grupo.

As primeiras aproximações com o grupo se deram ainda em julho, como dito, após o primeiro encontro com Nilton, a partir da apreciação dos ensaios, uma vez por semana, sempre às terças-feiras. Após cerca de dois meses observando o grupo, a partir de setembro do mesmo ano, passei a aplicar um questionário individual (ver apêndice A, p.182-183) que era preenchido nos momentos que antecediam os ensaios.

Esse tempo que precedeu a aplicação dos questionários foi estabelecido para que o grupo pudesse “digerir” minha presença, de modo a não se correr o risco de ter a interação com eles prejudicada por uma abordagem inicial já tão objetiva e delimitadora entre o papel do pesquisador e do pesquisado, como pode vir a configurar a aplicação de um questionário nesses termos. Buscando inspiração na etnografia, priorizei o tempo preliminar de percepção mútua capaz de favorecer uma verdadeira interação entre nós.

Tal interação na realização de uma etnografia, envolve, em regra, aquilo que os antropólogos chamam de “observação participante”, o que significa dizer que o pesquisador assume um papel perfeitamente digerível pela sociedade observada, a ponto de viabilizar uma aceitação senão ótima pelos membros daquela sociedade, pelo menos afável, de modo a não impedir a necessária interação (OLIVEIRA,1996, p.24).

Por meio da aplicação do questionário busquei levantar dados acerca do perfil dos participantes em termos de faixa etária, grau de escolaridade, natureza das instituições escolares (pública/privada), condição sócio-econômica, se têm filhos ou não, se residem com os pais, se trabalham, em qual função, qual a renda individual e familiar, se mantêm ou mantiveram relacionamento amoroso com outros membros do grupo, se fizeram parte de outros grupos de coco anteriormente, quais os motivos que os levaram a ingressar no grupo atual e de que modo se deu esse ingresso.

O processo de aplicação dos questionários ocorreu de modo lento e gradativo por vários motivos: primeiro porque o período em que se retomam os ensaios em julho, após a realização do concurso nos festejos juninos, é um período em que os integrantes vão retornando aos poucos, principalmente os mais antigos no grupo. Nesse período de julho prevalece a presença de dançarinos/as que estão ingressando nesse momento ou daqueles que ingressaram mais recentemente, há cerca de um ano ou dois.

Por outro lado, o tempo para o preenchimento do formulário era curto, equivalia apenas ao momento em que os jovens que chegavam um pouco mais cedo que o horário marcado para o início do ensaio, se dispunham ao preenchimento do formulário enquanto aguardavam os demais sentados na calçada. Havia ainda uma certa resistência em preencher o formulário porque isso implicava abandonar a conversa com os companheiros para se dedicar a essa ação. Também percebi certa dificuldade por parte de alguns/as, quanto à compreensão das questões e à escrita quando a pergunta implicava emissão de uma opinião.

Buscando solucionar essa problemática, passei a dar a opção de que cada um escolhesse entre preencher o formulário de próprio punho ou responder oralmente a minha leitura das questões e eu mesma escreveria. Percebi que essa última opção configurou-se numa oportunidade de aproximação entre mim e os integrantes do grupo e lamentei não ter lançado essa proposição anteriormente.

Do mês de setembro, período em que iniciei a aplicação dos questionários, até dezembro, foram preenchidos 45 questionários. A partir de abril, retomei a aplicação dos questionários uma vez que, embora em 2016 os ensaios tenham sido a partir de janeiro, foi somente em abril deste ano que um outro contingente de componentes do Xique-xique passou a frequentar os ensaios. Trata-se dos integrantes mais antigos que, em face da aproximação do

concurso anual que se realiza em junho, retornam ao grupo para dar início aos ensaios visando à participação no evento.

Segundo os integrantes veteranos, os ensaios que são retomados em julho não lhes são atrativos porque têm como objetivo ensinar os passos e as coreografias àqueles novatos que estão chegando, alguns que nunca dançaram coco, outros que já dançaram em outros grupos mas que estarão se iniciando no “jeito” de dançar do grupo Xique-xique. Já a partir de abril, é preciso começar a “aquecer” para a apresentação e aprender as novas coreografias que serão preparadas especialmente para a competição. Assim, de abril a maio, foram preenchidos 40 questionários, totalizando 85 questionários respondidos, número equivalente ao total de dançarinos e dançarinas do grupo em atuação no momento de realização da pesquisa, somando-se aos quatro integrantes afastados que compuseram o grupo de discussão.

A partir de maio passei a frequentar também os ensaios realizados aos sábados à tarde. Esses ensaios foram realizados na “sala preta” do Espaço Cultural Universitário na praça Sinimbú, no centro de Maceió. Esta sala tem o piso de madeira, o que viabiliza outras possibilidades de escuta da sonoridade promovida pelos sapateados dos dançarinos. Para Nilton Rodrigues, foi a possibilidade de dançar em um piso de madeira o motivo de ter transferido o ensaio para esse local, pois, com a possibilidade de uma escuta mais apurada da sonoridade, propiciada por esse tipo de piso, pode-se chegar a uma precisão rítmica mais ideal do movimento. O acesso a esse espaço se deu através de um dos integrantes do grupo, Elcio André França Silva que, nesse período, estava prestando serviços de secretariado para a Escola Técnica de Artes vinculada à UFAL, com sede no Espaço Cultural Universitário.

Nesse período de abril a junho, que precedeu a realização do concurso estadual de grupos de coco de roda, o grupo passou a ensaiar três vezes por semana. Terça-feira na quadra da Escola Eulina Alencar, no Jacintinho, sexta-feira no Centro Comunitário do Jacintinho, pertencente à paróquia de Santo Antônio, e sábado no Espaço Cultural Universitário no centro da cidade. Desse modo, frequentei regularmente os ensaios uma vez por semana, nas terças-feiras no período de julho a dezembro de 2015, com recesso de 20 de dezembro a 05 de janeiro, retomando até junho de 2016. De maio a junho passei a frequentar também os ensaios de sábado e, eventualmente, também os da sexta-feira.

Além da presença nos ensaios, estive presente também em algumas apresentações do grupo realizadas às quartas-feiras no bar Maikai⁶⁷ e participei do concurso de grupos de coco de roda promovido pelo Xique-xique no Jacintinho, em agosto de 2015. Digo participei

⁶⁷ Este bar está situado no bairro Jatiúca e funciona também como uma casa de shows que integra o roteiro do fluxo turístico em Maceió.

porque, na ocasião, cheguei a cantar uma música durante a grande roda de confraternização que foi formada ao término da competição. Estive presente também em várias apresentações realizadas em diferentes espaços da cidade de Maceió no período junino e estive junto a torcida do Xique-xique na apresentação do concurso estadual em junho de 2016. Já em 2017, fui convidada a participar do concurso integrando o grupo como cantora, ano este em que o grupo foi campeão.

A presença contínua nos ensaios e demais atividades favoreceu a aproximação com o grupo que foi ganhando diferentes conotações no decorrer do tempo. De início, minha interlocução se dava apenas com o coordenador do grupo; depois, vieram as conversas na calçada nos momentos que antecediam os ensaios; em seguida, a abordagem para o preenchimento do formulário; depois, passei a dançar um pouco fora da roda, acompanhando a coreografia do grupo, como aprendiz. Após seis meses de visitas ao grupo, entrei na roda para dançar com eles. Em abril de 2016, o coordenador do grupo colocou uma música cantada por mim em gravação de CD para ser dançada pelo grupo. Fui convidada a entrar na roda para ensinar um movimento.

A aproximação e os modos de relação foram, assim, se transformando e ganhando novos graus de proximidade corpo a corpo. Esse processo foi fundamental para a definição da metodologia a ser adotada em função do perfil do grupo. Foi desse modo que optei pela realização dos grupos de discussão.

5.2. Os grupos de discussão

A utilização dos grupos de discussão como procedimento para o levantamento de dados nesta pesquisa toma como referência o trabalho desenvolvido por Wivian Weller (2006). Segundo essa autora, os grupos de discussão passaram a ser utilizados na pesquisa social empírica na década de 50 do século passado a partir dos integrantes da Escola de Frankfurt, porém seu uso não ultrapassava a categoria de técnica. Foi com a busca por fundamentação teórica no interacionismo simbólico, na fenomenologia social e na etnometodologia que se deu seu avanço para a categoria de método de pesquisa, assim adotado a partir da década de 1980, em especial nas pesquisas sobre juventudes.

Como esclarece Weller (2006, p. 244), o objetivo principal desse método de entrevista em grupo é “a obtenção de dados que permitam a análise do meio social dos entrevistados, bem como de suas visões de mundo ou representações coletivas”. Toma, portanto, os indivíduos que compõem determinado grupo pesquisado, como representantes do meio social em que estão inseridos. Considera-se que as opiniões de grupo não são produtos da interação

mútua que se dá no momento da realização da discussão, mas sim, que, nesse momento, elas são apenas atualizadas enquanto orientações coletivas representativas de suas visões de mundo.

Outro aspecto fundante desse método é o estabelecimento da relação comparativa entre grupos de diferentes contextos sociais, pois acredita-se que “somente por meio desse procedimento, o pesquisador poderá caracterizar um discurso, um comportamento ou uma ação como típico de um determinado meio social e não só do grupo entrevistado” (WELLER, 2006, p.246).

No cômputo deste estudo, em que um único grupo é analisado, o grupo de discussão é utilizado de modo adaptado, extraíndo-lhe o que pode oferecer de aporte técnico, como um dispositivo para a produção de dados, um referencial que apresenta alguns contributos importantes em função das características do grupo investigado e dos objetivos da pesquisa.

Em função do grande contingente de integrantes do Xique-xique (cerca de 90), o grupo de discussão configurou-se como uma possibilidade de alcançar a escuta de um maior número de vozes. Por outro lado, por meio da incursão inicial no campo, foi detectada a tendência desse grupo a uma certa limitação em expressar verbalmente suas ideias e pensamentos seja pela escrita ou pela fala. O grupo de discussão assim, em seu potencial de interatividade, se apresentou como uma possibilidade de ultrapassar tal limite. Denota-se ainda que os relatos realizados em meio ao testemunho de seus pares podem atribuir um grau maior de confiabilidade aos fatos narrados (WELLER, 2006), o que pode ser considerado fator relevante em uma pesquisa, sobretudo nesta, em que a questão da competitividade permeia o contexto dos sujeitos pesquisados.

Ainda com relação à natureza da adaptação dos grupos de discussão realizada nesta pesquisa, ressalta-se que a comparação entre diferentes grupos, enquanto prerrogativa desse método, foi aqui utilizada, ainda que sob uma perspectiva diferente. Quero dizer com isso que o foco de interesse do processo comparativo efetivado não se concentrou no achado de tipificações do meio social em que o grupo investigado encontra-se inserido e suas orientações coletivas. Ao contrário, buscou-se compreender as reverberações que a experiência de aprendizado das formas tradicionais do coco, vivida pelo grupo entre os anos 2010 e 2011 (tal como detalhada na seção anterior), gerou sobre as noções de tradição de seus dançarinos. Tomando tal experiência como ponto de referência comparativa, elegi três subgrupos de integrantes do Xique-xique: um formado por integrantes que vivenciaram o já citado período de aprendizado e resgate da tradição e que se encontram afastados do Xique-xique (esse subgrupo denominei de *afastados*); outro formado por aqueles que viveram essa

experiência e permanecem atuando no grupo até hoje (que denominei de *veteranos*), e aqueles que ingressaram no grupo após esse período, ou seja, que não vivenciaram o processo de aprendizado e resgate da tradição (que denominei de *novatos*).

Seguindo as prerrogativas do método de referência utilizado, o critério de seleção eleito procurou se orientar pela construção de um *corpus* com base no conhecimento e na experiência dos entrevistados sobre o tema” (WELLER, 2006, p.248, grifo da autora). Assim sendo, procurou-se seguir a trilha da investigação acerca do papel da experiência desse processo de aprendizado enquanto tema norteador na construção das noções desses jovens sobre tradição e as reverberações desta experiência na construção de suas retóricas identitárias.

Nota-se assim, em face às adaptações realizadas, que o direcionamento dado à entrevista em grupo não objetivou alcançar as orientações coletivas do grupo enquanto referentes do meio social em que se encontram inseridos, tal qual preconiza originalmente o método dos grupos de discussão. Neste estudo, trazer a palavra de quem constitui o grupo permitiu pensar os movimentos, rearranjos, alegrias e lutas desses jovens para realizar a dança do coco. Ouvir diferentes vozes em suas singularidades, ainda que reunidos em grupo, ajudou a pensar na diversidade dos sentidos de experimentar a condição juvenil no tempo presente e a problematizar os campos de possibilidades que o Xique-xique pode ocupar em suas vidas, diante das demandas em prol da realização estético-artística, do desejo de dançar e do direito à inserção social.

Com relação ao aspecto metódico da operacionalização dos grupos de discussão, Weller (2006) aponta alguns tópicos relevantes a serem considerados na condução do trabalho pelo entrevistador:

- Estabelecer um contato recíproco com os entrevistados e proporcionar uma base de confiança mútua;
- Dirigir a pergunta ao grupo como um todo e não a um integrante específico;
- Iniciar a discussão com uma pergunta vaga, que estimule a participação e interação entre os integrantes. Exemplo: Vocês poderiam falar um pouco sobre o vosso grupo? Como foi que ele surgiu?;
- Permitir que a organização ou ordenação das falas fique a encargo do grupo;
- Formular perguntas que gerem narrativas e não a mera descrição de fatos. Deve-se evitar, portanto, as perguntas por que e priorizar aquelas que perguntam pelo como. Exemplo: Como vocês veem o problema da violência no bairro?;
- Fazer com que a discussão seja dirigida pelo grupo e que seus integrantes escolham a forma e os temas do debate;
- Intervir somente quando solicitado ou se perceber que é necessário lançar outra pergunta para manter a interação do grupo.

Há também a necessidade da realização da mesma pergunta inicial para os diferentes grupos. Considera-se, assim, que, uma vez mantida a mesma questão inicial, mantém-se a

possibilidade da análise comparativa entre os grupos sem o impedimento ao levantamento de aspectos específicos a cada um. Para tanto, faz-se necessária a atribuição de um tópico-guia, este que emergirá a partir das questões de pesquisa elaboradas preliminarmente.

O tópico-guia de um grupo de discussão não é um roteiro a ser seguido à risca e tampouco é apresentado aos participantes para que não fiquem com a impressão de que se trata de um questionário com questões a serem respondidas com base em um esquema perguntas-respostas estruturado previamente. Porém, isso não quer dizer que não existam critérios para a condução dos grupos de discussão (WELLER, 2006, p.249).

Neste estudo, as questões do tópico-guia se estruturam em torno de aspectos identitários através dos quais se articula a questão da compreensão desses jovens sobre tradição em meio a seus processos formativos na dança do coco. Buscou-se assim, identificar características sociais do grupo, as problemáticas envolvidas no fazer da dança do coco, localizando a dimensão de importância da ação realizada pelo grupo na vida desses jovens e o papel da tradição nesse contexto.

Modelo de tópico-guia utilizado (a partir de WELLER, 2006)

BLOCO TEMÁTICO	PERGUNTA	OBJETIVOS
Pergunta inicial	Vocês poderiam falar um pouco sobre o grupo de vocês, o Xique-xique? O que ele representa para vocês?	Provocar um posicionamento autoreflexivo sobre a participação no grupo. Conhecer a importância do grupo para a formação de uma possível/provável identidade coletiva
Coco	O que significa o coco para você?	Verificar a dimensão e a importância do coco na vida desses jovens, assim como também verificar como estabelecem relações entre a expressão cultural, a ideia de tradição e a construção identitária.
Família	Como sua família vê sua participação no grupo de coco?	Identificar a visão da família sobre a prática do grupo
Bairro	A grande maioria de vocês mora no Jacintinho. Poderiam falar um pouco do bairro?	Verificar como percebem o lugar em que habitam, como se posicionam no contexto mais amplo da vida da cidade, e se nisso revelam possíveis situações de segregação sócio-espacial
Identidades	Como vocês acham que comunidade do Jacintinho vê o Xique-xique?	Verificar a possibilidade de constatação de possíveis especificidades na relação da comunidade com a prática do grupo, aferindo elementos como dimensão social do trabalho desenvolvido ou outros aspectos.

Visibilidade social	Como vocês acham que o Xique-xique é visto em Maceió?	Verificar se têm uma percepção sobre a visão externa e não diretamente circunscrita à vizinhança de bairro, sobre o que fazem e são, e ainda se veem a participação no grupo como um meio de ter visibilidade em outras instâncias sociais mais amplas na cidade.
Tradição	Como vocês acham que os folcloristas atuais veem o Xique-xique?	Verificar se a questão trazida pelo coordenador do grupo acerca da crítica dos folcloristas é de conhecimento do grupo e até que ponto isso interfere em suas noções de tradição.
Idem	Como vocês acham que os mestres da tradição veriam o coco do Xique-xique?	Verificar como localizam o coco realizado por eles em relação à tradição dos velhos mestres.
Concursos	Como é participar de um concurso? O que ele representa para vocês?	Verificar as motivações para o engajamento no grupo e o papel que nisso possui o evento dos concursos anualmente promovidos.
Concursos e tradição	Vocês poderiam falar um pouco sobre os concursos?	Verificar como entendem a formatação proposta para a realização dos concursos e se isso tem relevância na manutenção da tradição do coco.
Aprendizado da dança	Como vocês aprenderam a dançar coco?	Verificar aspectos dos processos formativos presentes na prática do grupo
Outros	Não tenho mais perguntas. Vocês gostariam de falar sobre algo que eu não perguntei?	Abrir espaço para a expressão espontânea de questões que possam ser relevantes ao grupo.

Segundo Weller (2006), a questão inicial, que deverá ser comum a todos os grupos implicados no estudo, funciona como um acionador da discussão. A ela se seguirá uma sessão de *perguntas iminentes*, com o objetivo de aprofundar ou esclarecer questões surgidas num primeiro momento da discussão. Esgotadas essas necessidades, passa-se então ao grupo de *perguntas específicas*, aquelas que irão dar conta de temas ainda não discutidos e considerados relevantes à pesquisa e, por fim, se julgar necessário, poderá o pesquisador lançar um grupo de *perguntas divergentes* ou *provocativas*.

Os grupos de discussão também podem apontar para o surgimento de novas questões e a delimitação de sujeitos que precisarão de novas investidas para o aprofundamento das investigações em entrevistas individuais, fato que não ocorreu neste estudo.

Uma vez realizadas as entrevistas é feita a escuta das gravações e transcritos apenas os trechos considerados relevantes à análise. Nesta pesquisa, mesmo realizando uma escuta minuciosa, repetida e atenta à dramaturgia das falas, optei por transcrever as entrevistas na

íntegra, transpondo para o texto da tese os episódios considerados relevantes às discussões. Nas transcrições, o entrevistador é identificado pela letra **Y**, os entrevistados de cada grupo são identificados pela ordem de aparição nos diálogos seguindo o alfabeto: **A** para aquele ou aquela que fala primeiro, **B** para o segundo ou a segunda e assim sucessivamente. A isso segue-se a indicação **m** para entrevistados que se identificam como masculinos e **f** para entrevistadas que se identificam como femininas, por exemplo: **Am, Af, Bm, Bf**, etc. Neste texto, omiti os nomes dos sujeitos entrevistados e utilizei esse padrão de identificação por letras, para organizar as transcrições e apresentar os diálogos utilizados nas análises.

5.2.1 Etapas de realização dos grupos de discussão

Em função do tempo necessário de convivência com o grupo antes da realização dos grupos de discussão, estes só tiveram início após 10 meses de observação participante, foram iniciados em maio de 2016 e finalizados em julho do mesmo ano, após a realização do concurso anual de grupos de coco de roda. Como dito, foram eleitos três subgrupos: os *afastados*, os *veteranos* e os *novatos*, cada um deles composto por quatro componentes. Esse número foi definido em função do limite de integrantes *afastados* disponíveis em participar, ou seja, apenas quatro se disponibilizaram, como também pela dificuldade em encontrar um horário comum viável entre várias pessoas.

Em virtude da indisponibilidade de tempo das pessoas no período das festas juninas, ocasião em que o grupo encontra-se em grande atividade (tanto em função dos preparativos para a participação no concurso estadual quanto pelo grande número de apresentações realizadas nesse período), a realização dos grupos de discussão foi dividida em duas etapas, uma primeira realizada entre maio e junho, antes do concurso e uma segunda realizada em julho, após o concurso.

Na primeira etapa, o primeiro grupo de discussão foi realizado com os integrantes *veteranos*, quatro daqueles e daquelas que ingressaram no grupo até 2010. A escolha dos quatro jovens que integraram esse grupo se deu por indicação de Nilton Rodrigues e também em função da presença nos ensaios e disponibilidade de tempo. O encontro aconteceu no dia 07 de maio de 2016 na sala branca do espaço cultural, após o ensaio realizado na sala preta desse mesmo espaço.

No sábado, dia 14 de maio de 2016, realizei o encontro com o grupo de integrantes *afastados*. O contato para formação do grupo com integrantes *afastados* se deu por acaso, quando fui participar da gravação do CD coletânea da cena atual do coco alagoano a convite de Jurandir Bozo, produtor do CD em parceria com o SESC-AL. Nessa gravação conheci um

jovem que participou ativamente do grupo Xique-xique entre os anos 2008 e 2015 e que se encontrava naquele momento – usando as palavras dele - “afastado” do grupo. Oportunamente lhe ofereci uma carona do estúdio de gravação até sua casa no bairro do Jacintinho, quando tive a oportunidade de uma rápida conversa na qual ele expressou uma forte necessidade de expor suas ideias sobre o grupo e sobre o coco, na medida em que soube que eu estava desenvolvendo esta pesquisa. A partir desse contato, entendi a importância de formar um subgrupo com integrantes *afastados*. Foi assim que esse jovem se disponibilizou a reunir mais três integrantes na mesma condição que ele, para realização do grupo de discussão.

O terceiro grupo de discussão foi com os *novatos*, aqueles que ingressaram no Xique-xique de 2012 para cá. Foi realizado no dia 24 de maio, também no espaço cultural universitário antes do ensaio da terça-feira que excepcionalmente aconteceu nesse local. Os jovens que compuseram esse grupo, por um lado se autosselecionaram, atendendo à minha solicitação para a formação do grupo; por outro, os colegas sugeriram alguns deles como sendo pessoas que “gostam de falar”.

Na segunda etapa, realizada após o concurso, o primeiro grupo de discussão ocorreu com os integrantes *veteranos* na tarde do dia 02 de julho de 2016, sábado, na sala 23 do espaço cultural.

O segundo grupo de discussão dessa etapa se deu no dia 09 de julho de 2016 com os integrantes *afastados* e aconteceu na casa de dois deles no Jacintinho.

O terceiro e último grupo de discussão, com os *novatos*, aconteceu no dia 19 de julho de 2016, na Escola Eulina Alencar, após a realização do ensaio do grupo nesse mesmo local.

5.3 A pesquisa empírica e a construção do conhecimento

Esta pesquisa de natureza etnográfica entrecruza dados produzidos em escalas de espaços diferenciadas (de um lado, o grupo Xique-xique e de outro, os folcloristas, artistas e educadores entrevistados), assim como se utiliza de diferentes métodos de coleta a saber: questionários, entrevistas, grupos de discussão e observação participante.

Os formulários, aplicados após dois meses de observação participante foram uma ferramenta utilizada para o levantamento de dados que permitiu quantificar aspectos como faixa etária, grau de escolaridade, renda familiar, número de integrantes residentes no bairro do Jacintinho, entre outros aspectos que contribuíram para delinear o perfil do grupo. Trata-se, assim, de uma metodologia que se utiliza da triangulação entre procedimentos de natureza qualitativa e procedimentos quantitativos complementares à análise subsequente dos dados,

que, como corrobora Duarte (2009), não ferem a coesão da investigação, uma vez que encontra ressonância e coerência com seus objetivos, pressupostos e quadro de referências teóricas.

Para Denzin e Lincoln (2006, p. 19), o “uso de múltiplos métodos, ou da triangulação reflete uma tentativa de assegurar uma compreensão em profundidade do fenômeno em questão”. No caso deste estudo, essa é uma situação que foi se construindo no transcorrer do desenvolvimento do trabalho.

No caso da observação participante, por exemplo, na qual busquei inspiração na etnografia, o contato com o campo foi gradativamente apontando necessidades de ampliar as perspectivas das teorias utilizadas a partir do entrecruzamento de referências de diferentes áreas do conhecimento. Utilizo as colocações de Roberto Cardoso de Oliveira (1996), quando, ao discutir o trabalho do antropólogo, situa o caráter constitutivo do olhar, do ouvir e do escrever, na elaboração do conhecimento em ciências sociais, especialmente quando este se elabora a partir da articulação entre a pesquisa empírica e a análise de seus dados. Chama atenção o autor sobre o fato de que “as disciplinas e seus paradigmas” são condicionantes tanto do nosso olhar quanto do nosso ouvir. A estes, caberia os atributos de realização da nossa *percepção*, ao passo que, ao escrever, seria atribuído o exercício do nosso *pensamento* de modo mais cabal, este também perpassado por nossas referências teóricas.

O supracitado autor, ao problematizar as relações entre percepção e pensamento no processo de produção de conhecimento no âmbito das ciências sociais (ou de outras disciplinas que aos procedimentos destas recorre), chama a atenção para a natureza complementar entre os campos perceptivos do ouvir e do escutar, como segue:

É neste ímpeto de conhecer que o ouvir, complementando o olhar, participa das mesmas pré-condições desse último, na medida em que está preparado para eliminar todos os ruídos que lhe pareçam insignificantes, isto é, que não façam nenhum sentido no *corpus* teórico de sua disciplina ou para o paradigma no interior do qual o pesquisador foi treinado (OLIVEIRA, 1996, p.21-22, grifo do autor).

A partir dessa perspectiva é que ressalto que, nesta pesquisa, além do olhar e do ouvir, o sentido cinestésico (opto por utilizar o termo escrito com a letra c para designar o campo específico da *kinesis*, do movimento) foi complementar e relevante à apreensão do objeto pesquisado, conforme demonstrarei adiante.

É desse modo que passo a ver as contribuições do campo de minha formação em dança no desenvolvimento da instância empírica deste estudo. A cinestesia se apresenta como um campo da percepção fundamental à construção de conhecimento, se não para “eliminar ruídos”, mas para apreender dimensões do campo do movimento, da ação rítmica corporal no

eixo das relações entre os componentes da dança do coco. Neles encontram-se expressos os processos de transformação pelo qual vem passando a manifestação cultural de prática comum aos jovens integrantes do grupo em questão e por meio da qual esses jovens configuram seus processos identitários.

A propósito destaco, por exemplo, o quanto foi fundamental o momento em que entrei na roda para dançar. Essa ação, ao mesmo tempo em que gerou certa empatia cinestésica entre mim e os membros do grupo, através do contato corpo a corpo na ação de dançar em roda, levou-me a *coorpreensão*⁶⁸ dos processos de transformação ocorridos no coco em termos dinâmicos, isto é, nas alterações na relação com a organização do eixo vertical e o peso corporal, e as dimensões espaço-temporais e rítmicas da dança e da música que apenas a percepção da visão e da audição não seriam capazes de apreender em toda dimensão possível. Somente a partir dessa experiência, pude acessar a potência da ação dançante realizada por esses jovens.

Naquele presente momento do dançar, as informações obtidas através de entrevistas realizadas, acerca das relações entre as formas tradicionais de dançar o coco e as configurações atuais, foram sedimentadas de modo mais completo. Quero dizer com isso que foram redimensionadas, como se o sentido das informações anteriormente obtidas estivessem somente agora, através da experiência do corpo em movimento, chegado mais próximo à compreensão que o grupo tem acerca dessas relações entre permanência e mudança. Por meio da experiência cinestésica, estabeleceu-se uma compreensão mais sedimentada sobre as pulsões motivacionais do grupo, a instigação diante do desafio entre a necessidade de “inovação” (termo usado pelos jovens pesquisados) e a manutenção da tradição.

A observação participante com essa natureza engajada da percepção do olhar, do ouvir e do mover-se, em meio a uma relação dialógica entre pesquisador e pesquisado, constitui-se enquanto “ato cognitivo”. Para Oliveira (1996, p. 24),

há um certo equívoco na redução da observação participante e na empatia que ela gera a um mero processo de construção de hipóteses. Tal modalidade de observação realiza um inegável ato cognitivo, desde que a compreensão – *Verstehen* – que lhe é subjacente capta aquilo que um hermeneuta chamaria de “excedente de sentido”, isto é, as significações – por conseguinte os dados – que escapam a qualquer metodologia de pretensão normológica.

Desse modo, reconheço que os conhecimentos específicos do campo teórico-prático da dança - entendida como linguagem a partir da perspectiva de Rudolf Laban - aparecem nesta pesquisa como uma ferramenta que, ao mesmo tempo em que subsidia a apreensão do

⁶⁸ Termo cunhado por mim em minha dissertação de mestrado. Refere-se a uma compreensão total sobre um fenômeno, uma compreensão que se dá também pelo e no corpo.

fenômeno no campo empírico, permite a descrição dos aspectos relevantes e das questões emergentes que dizem respeito à esfera do corpo, do movimento e da dança, em termos conceituais.

Nesse sentido, fiz uso dos referenciais da arte do movimento de Laban (1966,1978,1990), tanto na observação participante, em que meu olhar e escuta estiveram perpassados por essa teoria e na qual o dançar é parte integrante do processo de apreensão do objeto pesquisado, quanto na realização da análise da dança e na escrita da experiência, isto é, na formulação da teoria.

Os estudos desenvolvidos pelo bailarino, coreógrafo e pesquisador austro-húngaro Rudolf von Laban, nas primeiras décadas do século XX, abarcaram três grandes áreas: uma referente ao sistema de notação ou escrita da dança, a Labanotation; outra que diz respeito ao estudo do Espaço, por ele denominada Corêutica (*Choreutics*) e uma outra referente à Expressividade ou dinâmica do movimento, chamada Eukinética (*Eukinetcs*). Em sua teoria, a abordagem dessas categorias toma por base a observação ao corpo na rede de relações conectivas entre suas partes, com a força da gravidade e com as dimensões espaço-temporais estabelecidas na ação.

Nesse estudo, a categoria Expressividade teve lugar privilegiado. Para Laban (1978), a expressividade do corpo se constrói a partir da qualidade de três fatores do movimento: força ou peso – que implica o grau de tensão utilizado na ação em suas relações com a força da gravidade; tempo – que determina a velocidade da ação; espaço – que se refere ao desenho do movimento decorrente dos níveis de variação entre uma atitude objetiva, unifocada (reta) e uma atitude flexível, multifocada, (sinuosa) em relação à projeção do movimento no espaço⁶⁹. A configuração externa do movimento, isto é, sua expressividade dinâmica, se estrutura a partir de uma atitude interna do sujeito em relação à força, ao tempo e ao espaço. Laban nomeou de esforço (*effort*) a relação intrínseca entre a atitude interna e a configuração externa do movimento. Para ele, a dança é o “poema do esforço” e cabe ao dançarino, como seu dever primeiro, desenvolver um “saber-sentir” (LAUNAY, 1999, p. 80) que o conduza à experiência da dança. Considera que saber sentir é mergulhar na matéria do corpo, nada tem a

⁶⁹ Observe que aqui a palavra espaço está em minúscula, diferentemente de quando a emprego enquanto uma das áreas de abrangência da teoria de Laban. Essa opção segue as proposições de Irmengard Bartenieff, ex-aluna de Laban, que, evoluindo sua teoria, estabelece essa diferenciação propondo a divisão do estudo do movimento em quatro categorias, a saber: Corpo, Espaço, Expressividade, Forma. O termo em maiúscula diz respeito a uma categoria referente ao lugar ou área onde o movente realiza a ação (inclui as direções, os planos, os níveis espaciais entre outros aspectos); usado em minúscula diz respeito ao espaço enquanto qualidade expressiva, incluído na categoria Expressividade. A esse respeito, ver: BARTENIEFF (1980) e FERNANDES (2002).

ver com a expressão de uma interioridade psicológica, mas sim com a necessidade de investigar o “poema dos esforços” (LABAN, 1978, p.52).

Ocupado com a análise do movimento tanto na arte quanto na vida cotidiana, Laban recusou-se aos limites de uma perspectiva anatômico-mecanicista ou a um discurso psicologizante do gesto. Seu conceito de esforço baseia-se fundamentalmente numa análise contextualizada do movimento em que a singularidade do ser que se move é objetivada ritmicamente na ação corporal desenhada no espaço, a partir de escolhas dentre a gama de possibilidades dinâmicas que a ação corporal humana pode alcançar. Tais escolhas decorrem das relações imbricadas do sujeito com o meio sócio-cultural em que está inserido. Como afirma Adshaed (1988, p.23, tradução minha) analista de movimento seguidora de Laban, “a seleção e ênfase de determinadas estruturas particulares de cada dança, derivam de suas origens históricas, propósitos e significados”, e o dançarino pode constituir-se a um só tempo em sujeito e agente dessa seleção.

Desse modo, a partir dos aportes da teoria de Laban, foi possível tomar o corpo como referência de observação e análise, enquanto instância em que informações se circunscvem e narrativas se estruturam. Quero dizer com isso que, na observação e análise do corpo em movimento na dança do coco, tal como dançada pelos jovens pesquisados, é possível localizar a permanência da tradição, aspecto sobre o qual discorrerei na seção 7, que se estrutura a partir da análise dos dados coletados.

6. HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS DO GRUPO XIQUE-XIQUE

O grupo de coco de roda Xique-xique foi criado no dia 17 de maio de 2000, por iniciativa dos estudantes Nilton Rodrigues, então com quinze anos de idade e Antônio Carlos, de quatorze anos, ambos moradores do bairro do Jacintinho. Este bairro, embora atualmente esteja localizado em uma região central da cidade, pode ser considerado periférico do ponto de vista social, aspectos sobre o qual me deterei em momento posterior deste texto.

Tudo começou quando o padre da paróquia do bairro do Jacintinho, padre Manoel José, sugeriu que os apólitos, dentre eles Nilton e Antônio Carlos, criassem uma outra atividade para animar as festas juninas da paróquia, esta que já contava com a realização da quadrilha. Foi aí então que os dois amigos resolveram criar um grupo de coco para atender a essa demanda paroquial.

Tanto Nilton quanto Antônio Carlos dançavam coco em suas escolas, o primeiro na Escola Rosalvo Ribeiro e o segundo na escola Santa Cecília, ambas situadas no bairro do Jacintinho e pertencentes à rede privada de ensino. Na escola Rosalvo Ribeiro, Nilton dançou pelos três anos consecutivos do ensino médio, o que equivale a todo o período em que estudou na instituição. Contudo, revela que seu primeiro contato com o coco foi aos oito anos de idade na escola Menino Jesus, também da rede privada e onde era bolsista, situada no bairro de Mangabeiras. Ele atesta que nessa experiência já teve uma grande identificação com a dança do coco. Do conhecimento adquirido por esses jovens nessas experiências escolares, viria a possibilidade de coordenar um grupo de coco para fazer apresentações.

De início participaram do grupo apenas os jovens vinculados à paróquia e as primeiras apresentações foram na festa junina desta. A estreia aconteceu no dia 13 de junho de 2000, após 13 dias de ensaios. No ano seguinte já apareceram outros jovens querendo integrar o grupo, jovens que a princípio não participavam da paróquia. Para Nilton, essa procura denotava que a dança do coco interessava aos jovens.

No primeiro ano só foi pra animar a festa, no segundo ano já apareceu algumas pessoas querendo participar, que não era da paróquia, então a gente começou a ver que atraia os jovens e de uma forma ou de outra eles começaram a participar mais da festa da igreja, uns se firmaram dentro da igreja e foi interessante, aí foi! Aí que iniciou o trabalho social da gente. Daí em diante, não parou mais, cada vez mais a gente trazendo jovens pra cá (depoimento de Nilton Rodrigues em entrevista concedida à autora em 08 de julho de 2015).

O grupo ensaiava no terreno da igreja, em um local destinado ao estacionamento dos carros. No ano seguinte à fundação, quando o número de integrantes se ampliou e os convites para apresentações em locais fora da festa da paróquia começaram a surgir, foi preciso aumentar o número de ensaios e o grupo passou a ensaiar no centro comunitário do bairro,

também pertencente à paróquia. Outra questão que levou à necessidade de um local fechado para a realização dos ensaios do grupo foi que, segundo Nilton, as pessoas passaram a assistir aos ensaios no estacionamento, que era aberto, e isso deixava os dançarinos, que tinham entre 12 e 13 anos, sobretudo os meninos, um pouco envergonhados.

O centro comunitário era um local mais reservado que os meninos não ficavam tão envergonhados, porque toda vez que a gente tava ensaiando o pessoal ficava parando pra assistir, então aquilo ali deixava eles um pouquinho encabulados. Naquela época, eu trabalhava com um pessoal muito adolescente, 12, 13 anos e eu tinha 15 e o outro menino tinha 14. Era a gente coordenando com 15 e 14 anos uma turma de 12, 13 anos de idade.” (depoimento de Nilton Rodrigues em entrevista concedida à autora em 08 de julho de 2015).

A maioria desses integrantes do grupo de coco estudavam nas escolas públicas do bairro do Jacintinho: na Escola Estadual Theonilo Gama e na Escola Municipal Eulina Alencar.

Segundo Nilton, nas escolas públicas do bairro, não existiam grupos de coco. Em 2002, eles ajudaram a criar um grupo temporário na escola Manoel Simplício, formado por meninas da escola e meninos do Xique-xique. Foi um grupo criado apenas para as comemorações juninas da escola.

A partir do terceiro ano de atuação do grupo, eles passaram a conhecer o universo dos concursos. Foi em 2002 que participaram pela primeira vez de um concurso de grupos de coco de roda, o concurso da UESA. Nesse concurso, tomaram parte nove grupos e o Xique-xique foi classificado em 5º lugar. Para Nilton, esse foi um grande feito, uma vez que eles souberam da existência do concurso um dia antes da apresentação e dos oito casais que integravam o grupo apenas cinco puderam ser avisados a tempo de participar da competição.

Inicialmente o grupo se chamava São José, somente em 2003 passou a se chamar Xique-xique. A mudança se deu em função dos questionamentos que receberam por ocasião de sua primeira participação no concurso da UESA em 2002. Era o único com nome de Santo, o que causou estranhamento aos demais grupos. A escolha do nome Xique-xique foi feita por Nilton em razão de ser fã de uma quadrilha de mesmo nome, que apreciava quando criança, em Santana do Ipanema, cidade do interior de Alagoas, onde nasceram seus pais e onde Nilton costumava passar os festejos juninos na infância.

Em 2003, já como Xique-xique, o grupo retornou ao mesmo concurso, agora com um bom tempo de preparação anterior, levando onze casais à competição e classificando-se em quarto lugar. Em 2004, o grupo participou de dois festivais, o da UESA, já conhecido, e o festival do Cheiro da Terra, este que já existia desde 2003, mas que o grupo só tomou conhecimento em 2004. Em ambos os concursos, o Xique-xique foi classificado em primeiro

lugar. Para Nilton, foi a partir dessa dupla vitória que o Xique - xique passou a ser reconhecido no ambiente dos concursos de coco de roda como um grupo vencedor, um grupo de referência que passou a ganhar a adesão de novos integrantes.

Este quarto ano de existência do grupo será marcante também porque será o momento em que as dissidências do Xique-xique irão aparecer. Será em 2004 que surgirá o grupo Fuzuê e posteriormente o grupo Novos Tempos, ambos no bairro do Jacintinho. Esses grupos surgem de forma independente, sem nenhum vínculo com instituições, configurando-se como uma ação protagonizada pela juventude que os compunha.

Para Nilton, a renovação ocorrida no elenco do Xique-xique em 2004 foi motivo de fortalecimento e levou a vitórias que convalidaram a imagem do grupo como vencedor, sobretudo em função da vitória sobre o coco de roda Pau-de-arara no concurso do Cheiro da Terra nesse ano. Esta seria a primeira vez que o Xique-xique enfrentaria o grupo Pau-de-arara, uma vez que este não integrava a competição promovida pela UESA já que eram eles que organizavam tal evento. Vencer o Pau-de-arara era um grande feito, haja vista que este era tido na época como o mais forte concorrente.

É, pra gente, 2004 foi um ano muito importante, trouxemos pessoas novas para o grupo porque as mais velhas não estavam dando certo, eles montaram um outro grupo que foi o “Fuzuê”, nós trouxemos pessoas novas novamente, adolescentes, que sempre foi nossa característica trabalhar com adolescentes de treze, catorze, quinze anos.

E foi justamente o ano [2004] que a gente deu um bum assim de conquistar... daí em diante a gente já criou aquela coisa de grupo vencedor e tentou sempre ir pra os concursos cada vez tentando mostrar coisas melhores, um grupo mais entrosado, com mais força no trupé, com mais força na garganta pra cantar, cada vez querendo fazer uma roupa mais bonita. Ensaiai bem mais antes, em janeiro, não era só próximo ao São João. E o grande desafio da gente sempre foi fazer um coco mais bonito sem estilizar, o que é difícil porque a gente tem de, digamos assim, a cada ano querer fazer melhor. Uma coisa que vem de dentro do ego da própria pessoa de querer fazer melhor, do próprio ser humano, mas não só isso, é também deles que participam de cada ano querer fazer algo diferente, novo e desde 2004 que a gente começou com esse espírito de vencedor, de tá sempre buscando estar entre os melhores e de ser o melhor dos concursos (depoimento de Nilton Rodrigues em entrevista concedida à autora em 08 de julho de 2015)

Nilton revela que foi em 2004 que ele se lançou mais intensamente na função de coreógrafo. Foi o primeiro ano em que montou as coreografias sozinho, pois seu amigo, Antônio Carlos, que havia criado o grupo junto com ele e com quem dividia a função de coreógrafo, deixou o grupo porque casou, sua esposa engravidou e teve que assumir responsabilidades que não o permitiram continuar no grupo. Além desse desafio, viu-se diante da necessidade de reelaborar as coreografias existentes porque o grupo dissidente, o Fuzuê, passou a dançar as coreografias do Xique-xique e Nilton se viu desafiado a superá-las. Além de tudo isso, estava, nesse momento, diante de um grupo, em sua maioria, composto por

dançarinos iniciantes. Por isso, considera as vitórias conquistadas no ano de 2004 especiais na trajetória do grupo.

Nilton conta que, em sua experiência escolar com o coco, houve um dia em que o professor (que ensaiava o grupo e que era responsável por anunciar o espetáculo à plateia e cantar, conduzindo a ordem das apresentações das coreografias) faltou e ele foi convidado a substituí-lo. Acredita que isso ocorreu pela experiência musical que ele tinha a partir das vivências na igreja. Considera que nesse dia encontrou seu lugar no coco, que não era como dançarino mas como “puxador”, como coordenador e coreógrafo. Esse fato o encorajou a dar início ao projeto na igreja no qual coordenaria seu próprio grupo. Contudo, a função de coreógrafo, de inventor de coreografias só viria a ser assumida em 2004, pois, de início, eles reproduziam as coreografias que haviam aprendido na escola e posteriormente introduziram tímidas alterações combinadas entre ele e seu amigo Antônio Carlos com quem deu início à criação do Xique-xique.

O ano seguinte, 2005, seria um ano difícil para Nilton Rodrigues (então com 20 anos) o que acabou por reverberar no grupo. Sua mulher engravidou, e tanto ela como ele estavam desempregados. Desse modo, a pressão familiar foi grande para que ele se desfizesse do grupo e focasse nos esforços para conseguir um emprego. Contudo, Nilton conseguiu transpor tais dificuldades e manter o grupo sob seu comando. Foi aprovado em concurso público da Eletrobrás em 2005 e contratado em julho de 2008, onde trabalha até hoje. No período entre 2005 e 2008, até ser chamado para ocupar a vaga do concurso, trabalhou em uma empresa prestadora de serviço para a Petrobrás, a Valmar Serviços, trabalhou no comércio, como vendedor e, posteriormente, o pai montou uma bonbonnière para ele e a irmã administrar. Depois entrou na Faculdade da rede privada, vindo a concluir o Curso de Turismo. Atualmente sua família é incentivadora e apoiadora do seu trabalho artístico que se estende para além do coco. Nilton coordena também a quadrilha Junina Xique-Xique, é puxador do Boi Lacrau e cantor de música religiosa católica, além de tocar violão e teclado.

Desde sua criação em 2000, o número de integrantes do Xique-xique vem aumentando gradativamente. Como dito, atualmente soma aproximadamente 90 integrantes - contando aqueles em atividade e aqueles temporariamente afastados, além dos músicos. A grande maioria reside no bairro do Jacintinho, tem entre 13 e 32 anos e o número de dançarinos é equilibrado em relação ao número de dançarinas. Exceto Nilton, todos frequentam ou frequentaram escolas da rede pública de ensino, tendo a maioria dos que estão fora da escola conseguido concluir o ensino médio. Apenas Nilton Rodrigues tem curso superior, e o grau de escolaridade dos pais desses jovens está situado, de modo geral, no ensino fundamental

incompleto, muitos encontravam-se desempregados no período de aplicação dos questionários e outros ocupando o mercado de trabalho em profissões como: empregadas domésticas, ajudantes de pedreiros, ajudantes de cozinha, entre outras funções cuja renda circula em torno de um salário mínimo. Cinquenta por cento dos integrantes do grupo estão trabalhando, ocupando funções diversas: técnica de enfermagem, vendedora, recepcionista, cozinheiro, vigilante, moto-boy, entre outras profissões com renda em torno de um salário mínimo ou pouco mais que isso. Todos revelaram desejo de ter formação profissional em outra área, diferente da que exercem, a maioria relacionada a uma formação em curso superior, tais como: veterinária, engenheira, professor, etc. tendo aparecido também, nos formulários respondidos, o desejo por ter um “negócio próprio”.

Entre os 85 questionários respondidos, o coco aparece como a primeira opção de lazer dos jovens em 49 deles. Em geral, a vida social desses jovens se dá no próprio bairro e circunda prioritariamente em torno das relações com os parceiros de coco de roda. Isto é, a convivência entre eles se estende para além das atividades de ensaios e apresentações do grupo. Os jovens que integraram os grupos de discussão representam um recorte desse perfil geral do grupo.

6.1 Perfil dos jovens pertencentes ao subgrupo formado por integrantes *novatos*

Af, tem 14 anos, é solteira, não tem filhos e mora com seus pais no Jacintinho. Está fora da escola, não tendo concluído o segundo ciclo do ensino fundamental. No grupo de discussão, revelou que muitas amigas do bairro tornaram-se usuárias de droga e que o coco se apresentou para ela como uma alternativa para não entrar no mesmo caminho que as amigas. Diz pertencer à religião católica. Tem vontade de ser professora. Sua mãe possui o ensino médio completo e é doméstica, seu pai possui o ensino fundamental incompleto, “não tem profissão certa” e está desempregado. Entrou no Xique-xique em 2014. Nunca dançou em outro grupo de coco. Tem o coco como seu lazer preferido mas também dança em um grupo de quadrilha e em um grupo de bumba-meu-boi, todos do Jacintinho.

Bf, 18 anos, solteira, mora com seus pais no Jacintinho, possui ensino médio completo, encontra-se fora de uma instituição de ensino e não trabalha. Tem vontade de ser fisioterapeuta. Sua mãe possui o ensino fundamental incompleto e é diarista. Seu pai possui o ensino fundamental incompleto e é ajudante de servente de pedreiro. Entrou no Xique-xique em 2013. Seu lazer preferido é dançar coco. Antes de entrar no Xique-xique, dançou em outros três grupos de coco.

Am, tem 20 anos, é solteiro, mora com a família no Jacintinho, possui o ensino médio incompleto e está fora da escola. Não trabalha, diz-se evangélico, seu lazer preferido é passear em praças, tem vontade de ser arquiteto. Sua mãe é do lar, seu pai trabalha como colocador de mármore. Entrou no grupo em 2015 e exerce também a função de colaborador na criação das coreografias. Revelou que o coco de roda é um meio de esquecer seus problemas “que não são poucos”.

Cf, 16 anos, solteira, não tem filhos, mora com seus pais no Jacintinho, está cursando o ensino fundamental e não trabalha. Diz pertencer à religião evangélica. Tem vontade de ser fisioterapeuta. Sua mãe possui o ensino fundamental incompleto e é doméstica. Seu pai possui o ensino fundamental incompleto e está desempregado. Entrou no Xique-xique em 2015. Seu lazer preferido é ir à praia e viajar. Nunca dançou em outro grupo de coco.

6.2 Perfil dos jovens pertencentes ao grupo dos *veteranos*

Am, tem 26 anos, é solteiro, não tem filhos e mora com seus pais. Possui ensino médio completo, trabalha como cozinheiro e tem vontade de ser professor de Educação Física. Diz pertencer à religião de matriz africana. Sua mãe possui o ensino fundamental completo e é corretora de vendas. Seu pai possui o ensino fundamental completo e está desempregado. Entrou no Xique-xique em 2008. Seu lazer preferido é dançar. Antes de entrar no Xique-xique, participou de outro grupo de coco e também integrou o grupo Transart no qual dançou várias danças populares de Alagoas, mas revelou que nenhuma o emociona tanto quanto o coco.

Bm, tem 28 anos, é solteiro e tem uma filha. Mora com sua mãe que é aposentada e possui ensino médio completo. Seu pai possui o ensino fundamental incompleto e está aposentado. Se diz desempregado apesar de estar atuando como moto-táxi. Seu lazer preferido é dançar coco. Antes de entrar no Xique-xique, participou de outro grupo de coco. Entrou no Xique-xique em 2007 e diz que só deixará o grupo quando morrer.

Af, tem 21 anos, mora com o namorado no Jacintinho, bairro em que nasceu e onde reside sua mãe. Não tem filhos. Possui ensino médio completo e curso técnico de enfermagem. Trabalha como técnica de enfermagem no Hospital Escola HÉlvio Auto - vaga conquistada por concurso público, mérito este do qual ela muito se orgulha. Diz ser da religião evangélica. Tem vontade de ser engenheira civil. Sua mãe possui o ensino fundamental incompleto e trabalha como empregada doméstica. Não tem informações sobre seu pai. Seu lazer preferido é dançar coco. Entrou no Xique-xique em 2011. Nunca fez parte de outro grupo de coco.

Bf, tem 32 anos, está no Xique-xique desde sua fundação e nunca participou de outro grupo. Nasceu no Jacintinho e era colega de escola de Nilton Rodrigues, criador do grupo. É casada com outro integrante do grupo, tem um filho e mora com o marido no bairro do Benedito Bentes. Está sem trabalhar desde que passou pelo trauma de um assalto no bairro onde mora, quando estava voltando do trabalho para casa, obrigando-a a abandonar o emprego uma vez que se sentia amedrontada em efetuar cotidianamente o mesmo trajeto. Possui ensino médio completo e concluiu o curso profissionalizante de operadora de marketing no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC). Diz ser da religião católica. Tem vontade de ter o próprio negócio - uma loja de roupas. Sua mãe possui o ensino fundamental incompleto e é auxiliar de cozinha. Seu pai tem o ensino fundamental incompleto e é auxiliar de escritório. Seu lazer preferido é passear.

6.3 Perfil dos jovens pertencentes ao grupo dos *afastados*

Am, tem 29 anos e é casado com **Af** que também dança no Xique-xique e integra o grupo dos *afastados*. Mora com a esposa com quem tem um filho. Possui ensino médio completo e trabalha como recepcionista. Tem vontade de ter um negócio próprio. Sua mãe possui curso superior incompleto e é diretora escolar. Seu pai possui o ensino médio completo e é eletrotécnico. Entrou no Xique-xique em 2003. Seu lazer preferido é dançar. Nunca participou de outro grupo de coco.

Af, tem 30 anos, é casada com **Am**, possui ensino médio completo e trabalha como vendedora em uma loja de lingerie feminina. Tem vontade de ser veterinária. Sua mãe possui o ensino fundamental incompleto e é empregada doméstica. Seu pai possui o ensino fundamental incompleto e é pedreiro e carpinteiro. Entrou no Xique-xique em 2006. Seu lazer preferido é dançar, brincar com o filho e trocar ideias com os amigos. Nunca participou de outro grupo de coco. Nasceu no Vale do Reginaldo, bairro vizinho ao Jacintinho, onde mora atualmente com o marido.

Bm, 26 anos, é solteiro, não tem filhos, entrou no Xique-xique junto com seu irmão gêmeo **Cm** que também integra o grupo dos *afastados*. Ambos são solteiros, moram com os pais, possuem ensino médio completo e estão desempregados. **Bm** tem vontade de ser professor de história e **Cm** de geografia ou música. A mãe deles possui o ensino fundamental incompleto e é do lar. O pai possui o ensino médio completo e é policial militar. Entraram no Xique-xique em 2008. O lazer preferido de **Bm** é tocar instrumentos musicais e o de **Cm** é tocar e ouvir música. Antes de entrarem no Xique-xique, participaram de outro grupo de coco.

6.4 O processo de entrada e permanência no grupo

Durante os dezessete anos de existência do Xique-xique, o elenco vem mantendo um contingente de integrantes que estão desde a fase inicial, permanecendo aberto à entrada de novos componentes. O processo de entrada no grupo também passou por transformações. No início se deu de modo muito natural, no sentido de que o grupo estava aberto a receber todos aqueles que estivessem interessados em participar. Tinha poucos integrantes e havia o desejo de ampliar o elenco, tanto para realizar de forma mais pungente as apresentações, como pelo interesse em cooptar adeptos à paróquia. Depois das vitórias e do conseqüente assédio ao grupo, isto é, do aumento do número de pessoas interessadas em tomar parte do elenco, foi criada uma espécie de subgrupo, o grupo mandacaru. Este funcionava como um estágio, uma etapa preparatória a partir do qual se selecionavam aqueles dançarinos que se destacavam por uma melhor performance na dança, para integrar o elenco do Xique-xique. Atualmente não há mais essas etapas preparatórias nem restrições ao ingresso no grupo, à exceção do fato de a pessoa ser ex-integrante de outro grupo de coco e, no período em que lá esteve, ter tido alguma atitude desrespeitosa para com o Xique-xique.

Os integrantes mais antigos em geral revelam que se aproximaram do grupo através de amigos que lá dançavam e os convidaram, algumas vezes, simplesmente por quererem uma companhia para ir ao ensaio. Outros dizem que se aproximaram do grupo por conta do encantamento que sentiram ao ver sua apresentação. Em geral, no depoimento dos integrantes *afastados* e dos *veteranos*, a entrada no grupo se deu de modo bastante espontâneo, como consequência dos processos de convivência no bairro em meio às relações de amizade. Há aqueles ainda que atribuem sua relação com o coco como algo de predestinação, que tomou uma dimensão de importância muito grande em suas vidas, como apontam os seguintes depoimentos dos integrantes *afastados*:

Am: eu não escolhi o coco, eu acho que o coco me escolheu e fez parte de mais de dez anos da minha vida. Eu não parei e falei: Pô vou dançar coco porque... Não, o coco me escolheu e eu fiz do coco a minha vida. Gosto, amo, danço, às vezes fico aqui sapateando, aqui sozinho em casa porque é uma coisa que me faz falta.

Cm: eu acho que... se tornou uma parte da vida da gente, tomou na verdade eu acho que mais de 10 anos pra eles e 9,10 anos pra mim e pra o meu irmão, então eu acho que é isso, não existem palavras a definir não, é isso, o coco escolheu a gente e é isso aí, tamo junto!

Já os integrantes mais recentes, que ingressaram no grupo nos últimos cinco anos, revelam que entrar no Xique-xique foi algo que se impôs como um patamar a ser alcançado numa carreira como dançarino de coco, como pode ser percebido no diálogo do grupo de *novatos*, transcritos a seguir:

Af: Eu conheci através do meu primo. Faz tempo, **desde que eu era pequena**, sempre quis dançar no Xique-xique. Eu vinha olhar e ficava batendo os pés como todo mundo fazia, aí eu sempre tinha **esse grande sonho de entrar no Xique-xique**.

Bf: Pra mim eu acho que é a mesma coisa, eu dancei em vários grupos, **fui crescendo e hoje tô aqui no Xique-xique**. Sempre observei o Xique-xique, **pra mim era um sonho!** Como ela mesmo falou, eu olhava e dizia assim: Um dia eu vou dançar aqui! E hoje tô aqui!

Af: Foi de baixo pra cima, pro topo!

Observa-se também que, no passar dos anos, as motivações e os modos como se ingressam no grupo se modificaram consideravelmente e a questão da competitividade aparece como um fator relevante em meio a essas mudanças. Segundo Nilton, o fato de o Xique-xique ter se consolidado no ambiente dos grupos juvenis de coco de roda como um grupo campeão é o principal atrativo aos jovens que o procuram atualmente. Além disso, é um grupo que se mantém em atividade durante todo o ano, pois possui uma infraestrutura diferenciada da maioria dos demais grupos de coco da cidade, como, por exemplo, o fato de ter espaço físico definido para ensaiar (uma escola pública e o centro comunitário do bairro) e, ainda, o fato de cada componente não ter despesa com figurinos. As despesas do grupo são cobertas por patrocínios conseguidos pela diretoria do Xique-xique. Tais patrocínios são agenciados pelo vereador Davi Davino e por comerciantes do bairro. O primeiro, obviamente, galga os votos de todos do grupo, assim como a influência desses sobre os votos de seus familiares; os segundos requerem a propagação de suas logomarcas nas camisetas usadas pelos 90 componentes do grupo. Outra fonte de renda para o grupo são as apresentações semanais no bar Maikai que são pagas e se mantêm por todo o ano.

Nos períodos de alta temporada turística em Maceió e em agosto, mês em que se comemora o dia do folclore e, sobretudo, em junho, por ocasião das festas juninas, o número de apresentações aumenta. Nessas apresentações que ocorrem no transcorrer do ano, tomam parte, em maioria, os integrantes novatos no grupo. Os veteranos, em geral, costumam retornar mais próximo ao advento do concurso estadual, dois ou três meses antes, isto é, entre abril e maio. Nesse período inicia-se a fase de montagem das coreografias especialmente ensaiadas para a disputa do festival anual. Antes disso, o grupo se mantém apresentando coreografias estreadas nos concursos dos anos anteriores.

Os ensaios realizados durante todo o ano mantêm o condicionamento físico dos dançarinos e integram os novos componentes no aprendizado do repertório de movimento do grupo. Tudo isso tem como foco central a participação no concurso estadual de grupos de coco de roda que acontece anualmente em junho. Na arena do concurso, só é permitida a

participação de 24 casais, o que implica escolha de um elenco dentre o total de integrantes. Até 2015 era feito um rodízio entre as primeiras fases do concurso e a fase final, isto é, um contingente de dançarinos integrava o elenco da apresentação realizada na primeira fase e um outro integrava o elenco nas apresentações feitas na fase semifinal e um outro na fase final, de modo a contemplar um maior número de dançarinos e dançarinas participando do concurso estadual anual. A partir de 2016, o grupo passou a adotar a escolha de um elenco de 30 casais, entre os quais foram escolhidos 24 para formar um elenco fixo, isto é, um mesmo elenco compondo a fase preliminar e a fase final do concurso. Os outros três casais ficariam de reserva para o caso de alguma eventualidade.

Os dias que antecedem a divulgação da lista daqueles que irão integrar o elenco que participará do concurso são dias de muita ansiedade e de muito esforço para mostrar o melhor desempenho possível na dança, de modo a alcançar uma vaga no elenco.

Para Nilton, uma boa performance na dança não é o único requisito para a escolha de um dançarino ou dançarina para integrar o elenco que irá à competição anual; é preciso que se demonstre compromisso com o grupo. É preciso assiduidade, pontualidade e concentração nos ensaios, disponibilidade para participar de apresentações em outros momentos e locais que não na arena do concurso estadual, além de contribuições de outras ordens como, por exemplo, colaborar com o ensino da dança e a orientação daqueles recém-chegados no grupo.

Pude observar que a maior parte daqueles que não foram selecionados para participação no concurso mantêm-se presentes nas atividades desse período que coincide com os festejos juninos. Essas dançarinas e dançarinos não selecionados continuam frequentando os ensaios, participam da equipe de apoio durante as etapas do concurso, integram a torcida e se revezam dançando em outras apresentações que costumam ser em grande número nesse período em diversos locais, tanto em Maceió, quanto no interior do estado, tais como festas de rua nos bairros, shopping center, bares e hotéis.

Segundo Nilton, o grupo é composto pelo elenco de dançarinos e dançarinas, a diretoria (alguns dos quais também dançam), os músicos e o pessoal de apoio (aqueles que trabalham na produção da apresentação e durante a sua realização na contrarregragem). Conta atualmente com cerca de noventa componentes, sendo que alguns se encontram afastados e apenas cerca de cinquenta têm frequentado assiduamente e continuamente os ensaios. O motivo dos afastamentos temporários sempre se dá em função da incompatibilidade dos horários dos ensaios com os horários de trabalho. Nesse sentido, há o empenho na variação dos horários dos quatro encontros realizados durante a semana – terças e quintas no final da tarde, sexta à noite e sábado à tarde – na busca por conciliar a disponibilidade de espaço físico

e a ampliação das possibilidades de acesso por parte daqueles que trabalham. Contudo, ainda assim, há um contingente de integrantes que, em alguns anos, são obrigados a se afastar por não conseguirem conciliar os horários do trabalho com as atividades do grupo. Esses integrantes se dizem afastados porque se consideram integrantes do grupo na medida em que entendem esse afastamento como temporário. Costumam frequentar os ensaios eventualmente, “sempre que possível” e relatam a impossibilidade de se desvincular definitivamente do grupo em função do forte vínculo existente, tanto em função das relações pessoais quanto pela “paixão” pelo coco de roda.

Em comum na fala dos componentes *afastados* e dos *veteranos*, está a impossibilidade de se desvincular por completo do grupo.

Veteranos:

Am - Eu tento sair, mas não consigo não! Sempre fico nessa viravolta, vai e vem, vai e vem... Aliás, nunca sai na verdade, né?

Af - Eu tentei me afastar o ano passado, minha mãe não gosta que eu dance, ela é evangélica! Pede direto para eu parar de dançar, mas... Eu tento, tento, todo ano eu digo: “Mainha, esse ano eu não vou dançar mais não!” Mais aí... Mesmo depois de casada, eu não consigo parar, já tem um ano e meio que casei e mesmo assim... Ela pede: “Mulher, uma mulher casada vai fazer o que em coco?” Eu digo mainha, não consigo, não consigo parar de dançar!

Afastados:

Bm - Porque, quando você tá ali no sol, na chuva, na enchente, no melhor tempo, no pior tempo, você passa pela aquela história, aquilo tanto vai ficar na memória de quem viu e principalmente na sua, então eu acho que, pra gente, o difícil é deixar o que a gente já levou, já fez, já dançou, entendeu? Pra gente não importa se venceu, se ganhou, o que importa é que a gente tá ali, criou raiz ali, aí “cabousse”! Não tem como se desligar.

Muitos são os problemas encontrados por grande parte dos dançarinos e dançarinas em se manter em atividade contínua no grupo. Seja pela dificuldade em conciliar com as atividades de estudo e trabalho, seja pela pressão dos pais que, muitas vezes, julgam a prática do coco como “perda de tempo”, como fator que dificulta ainda mais a conquista de um espaço no mercado de trabalho, algo que “não leva a lugar nenhum” e “não dá futuro pra ninguém”. A fala de um dos integrantes *veteranos*, que participa do grupo há dez anos, exemplifica essa questão:

Am: Minha mãe nunca apoiou não, nunca gostou, sabe? E se fosse por ela nem no Xique-Xique eu tinha entrado, né, aí eu fui, fui, fui contra vontade até hoje, tenho um irmão também que participa de outro grupo, participava desse que eu participo mas num tá mais, agora ela se acalmou um pouco, né, mais ela não, não é de acordo não, entendeu? Fala: - essa é a hora que você chega? Podia tá em casa descansando, fazendo alguma coisa que desse futuro, quando você tiver lá mais na frente, quando você tiver mais velho você vai se prejudicar! É aquela conversa né...mas a gente não escuta, a verdade é essa, né, gosta aí vai.

O posicionamento da mãe desse dançarino, por ele narrado, explicita bem a ideia de juventude enquanto fase de transição preparatória para um devir. A resistência dos pais à adesão dos filhos à dança do coco é uma questão que aparece na fala de vários integrantes do Xique-xique, não só nos que integraram os grupos de discussão, mas também daqueles com quem tive oportunidade de conversar informalmente durante a observação participante.

Para Nilton, a resistência dos pais desses jovens se dá em função da expectativa que eles depositam nos filhos e filhas de que trabalhem e colaborem com as despesas da casa. Há uma insegurança dos pais no sentido de que as atividades do grupo impeçam esses jovens de se interessarem e se esforçarem para conseguir um emprego, já que o trabalho pode vir a ser um fator de impedimento à sua participação nas atividades do grupo.

Os jovens se colocam de modos diversos em relação a esse tipo de posicionamento dos pais. A maioria expressa se ver em meio ao conflito em coadunar, de um lado a realização de um desejo estético-artístico do qual se veem praticamente impossibilitados de se desvencilhar, tamanho é o prazer que sentem em dançar o coco e desfrutar do convívio no grupo; de outro a necessidade de atender as solicitações dos pais e de suprir suas necessidades financeiras. As opiniões se dividem entre aqueles que entendem que o coco não os impedem de estudar ou trabalhar e aqueles que acham que há sim um impedimento quando se quer trabalhar e estudar ao mesmo tempo. Nesse caso, teria que haver uma escolha.

Há, também, posicionamentos mais particularizados de quem assume que a dança se sobrepõe às atividades tidas socialmente como mais importantes, como os estudos, por exemplo, justificando que a primeira deverá ser vivenciada de forma mais plena agora, na juventude, enquanto o estudo poderá ser provido em outro momento da vida, como se evidencia na fala do integrante *novato*:

Am - Eu tenho vinte anos, estou no Xique-xique há um ano, antes dançava em outro grupo de coco de roda. Como minhas colegas disseram, elas estudam, eu, estudava, parei de estudar por causa do coco de roda. Porque no coco em que eu dançava os ensaios eram à noite, aí eu tive que optar porque eu não tinha como conciliar uma coisa com a outra e eu amo coco de roda. Então eu tive que optar, sabendo que o estudo faz parte do meu futuro, daquilo que eu vou ser na frente, mas, isso depois eu tento recorrer, mas, coco de roda é o que me distrai, é onde eu busco sempre esquecer os meus problemas, que não são poucos! Eu amo coco de roda, me doo cem por cento dentro do tablado e quando eu entro em um grupo é pra honrar o nome dele e assim espero que os meus colegas façam o mesmo.

Em meio a diferentes posicionamentos frente ao conflito entre a vivência do desejo de realização estético-artística e possibilidades de inserção social viabilizadas pelo grupo no presente e as pressões pela edificação de uma perspectiva profissional futura, certa culpabilidade aparece sublinaramente na fala desses jovens. Tal culpa, muitas vezes, é

respondida com tentativas de desligamento do grupo; de abandono da prática da dança, o que acaba por ser uma condição quase que insuportável para eles, implicando o retorno. Diante da precariedade de oportunidades de trabalho e estudo disponíveis, esses jovens, cuja subjetividade é marcada pela pobreza, insegurança e criminalização, têm na dança do coco e no grupo um aporte quase que fundamental à vivência de um cotidiano adverso, destituído de sentido.

Oportunamente aqui me reporto a Giddens (2003), quando este se refere às estratégias neoliberais de depositar a responsabilidade da trajetória biográfica ao próprio sujeito, destituindo a culpa das instituições, fato que o leva a buscar soluções individuais. A marca do cultivo às potencialidades individuais desvinculada de modos pré-estabelecidos de conduta, que caracteriza a ordem pós-tradicional das sociedades contemporâneas, aponta, por sua vez – denotando a complexidade do tempo presente – para certa preocupação com a reconstrução da tradição. No contexto dos sujeitos pesquisados, o agrupamento em torno de uma manifestação da cultura de tradição popular local (o coco) se apresenta como um modo de reagir ativamente a realidade adversa em que vivem esses jovens, uma estratégia de resistir ao desencanto (REGUILLO, 2000), alternativa de vivência coletiva de uma condição juvenil comum.

6.5 Ser Xique – o grupo como uma família

O cotidiano dos ensaios e encontros do Xique-xique pode ser caracterizado por um convívio marcado pelo clima de amizade, de intimidade e aproximação entre seus componentes. Evidencia-se que no grande grupo existem os pequenos agrupamentos de jovens que apresentam uma proximidade maior, alimentada pela convivência estendida para outros momentos de convívio social além do grupo de coco. É notório que entre os componentes mais antigos há uma maior aproximação, o mesmo ocorrendo entre os novatos. Em geral, os novatos estão numa faixa etária aproximada entre 12 e 20 anos, enquanto entre os veteranos a faixa etária se aproxima dos 30 anos. Ao centro e no comando, está a marcante presença do diretor e fundador do grupo Nilton Rodrigues. A ele os componentes do grupo devotam respeito, obediência, confiança, afeto e também críticas. Embora o grupo realize reuniões de avaliação e algumas questões relacionadas à gestão sejam postas em discussão junto ao conjunto de seus integrantes, a palavra final sempre é de Nilton.

Assessorado por uma diretoria composta em sua maioria por integrantes mais antigos no grupo, Nilton mantém sua liderança delegando papéis específicos a cada um dos diretores que atendem aos aspectos mais relacionados à produção dos eventos em termos da

organização e da infra-estrutura necessária. A parte artística, a condução dos ensaios e o gerenciamento da equipe como um todo são por ele assumidos.

Sob a ótica dos componentes que integraram os grupos de discussão, o Xique-xique é como uma família, uma segunda família. A princípio, essa categoria apareceu como unanimidade entre os integrantes dos três grupos de discussão, revelando a conotação do aspecto de segurança, confiança e coesão do grupo. Contudo, cada um deles apresentou uma peculiaridade com relação à percepção dessa família. Por um lado, a questão do tempo de pertencimento ao grupo aparece como um fator importante na consolidação desse elo “familiar”; de outro, há a questão da competitividade que circunda o cotidiano do grupo, sendo relativizada como um aspecto desestabilizador a essa ordem familiar do grupo.

A categoria família delimita certo grau de hierarquia entre integrantes novatos e os mais antigos e situa a figura do diretor em analogia a de um pai, que acolhe, inspira confiança, respeito e também obediência. Representa, ainda, um modo ou mecanismo usado para amenizar as tensões geradas pela competitividade que reverbera do concurso estadual para dentro do grupo em função da concorrência para alcançar uma vaga entre os 48 selecionados para se apresentar na arena da competição anual.

Foi no grupo de *novatos* que o aspecto da competitividade apareceu no diálogo a respeito da visão deles no tocante ao grupo, em meio às desconfianças que circundam suas relações:

Y: Vocês poderiam falar um pouco sobre o grupo de vocês, o Xique-xique?

Af: Pra mim é como uma segunda família, só tem pessoas de confiança... algumas né...

Bf: Nem todas!

Af: É como uma família, tem seu lado bom e seu lado ruim. São muitas rivalidades, uma querendo ser melhor do que a outra...mas não, se todo mundo se ajudar, a gente cresce todo mundo junto.

Bf: Pra mim eu acho que é a mesma coisa. É isso, Xique-xique é como ela falou, é uma segunda família, a gente faz amizade, a gente tem aquela “panelinha”, cada um tem a sua “panelinha”, né! Na verdade, tem os seus amigos, pessoas que a pessoa confia e outras que não, mas tipo: Xique-xique é uma família mesmo, acolhe você de um jeito que outro coco não acolhe, aqui você não vê frescura, o Nilton parece mais um paizão pra todo mundo!

No grupo dos *veteranos*, o aspecto do tempo de pertencimento ao grupo aparece como um dado relevante no tocante à percepção do grupo como uma família. Eles se referem à natureza familiar do grupo como tendo sido construída a partir do tempo de relação entre os componentes, o que confere o grau de intimidade e aproximação existente entre eles.

Apontam o quanto a relação se estende para além do convívio nas atividades do grupo, indo também para outros espaços sociais de lazer e de convivência no próprio bairro. Destacam ainda o quanto os integrantes passam a ser reconhecidos na comunidade do Jacintinho e entre outros grupos de coco de roda como um componente do Xique-xique . É quase como se o nome do grupo passasse a ser um sobrenome para cada um, fator de identidade e identificação gerador de grande satisfação.

Y: Vocês falaram bastante sobre o grupo ser como uma família, o que é uma família?

Am: Na verdade né, a gente já vem com a ideia de tantos anos que a gente já se considera, cada um, já uma família da gente né, que não anda trocando assim, direto, o elenco, não anda pessoas antigas saindo muito, eu acho que assim a gente pega uma aproximação muito íntima de pessoas que já vêm com a gente há muito tempo.

Bf: É, porque a gente assim... é dezesseis anos, tem gente que tem dezesseis anos de coco dançando junto, tem gente aí que tem catorze anos dançando junto, então aí a gente já sabe as manias. No caso o **Am**, eu já sei as manias do **Am**, eu já sei o estilo que o **Am** dança, eu já sei o estilo que ele traz, o tempo dele, tem o trabalho dele, tem uma coisa dele, então a gente já se inteira ali em tudo, então praticamente é como se fosse família, que a gente já sabe, eu posso contar com o **Am** hoje porque o **Am** está de folga, aí a gente já vai ali, amanhã eu não posso contar com **Bm** porque o **Bm** trabalha, então vamos ligar pra ele pra tal dia fazer isso, então assim a gente já entra, né, na vida, na intimidade de todos, de assim, quem vai chegando agora aí vai pegando aquele ritmo também porque a gente vai tentando fazer com que se aproximem também porque a gente tem que ter a liberdade de entrar ali também...

Am: Às vezes as pessoas que estão entrando, eles se atrapalham, Às vezes se atrapalham um pouco, mais com o tempo, depois eles vão ficando com a mesma intimidade nossa, por exemplo, eu vejo a **Af** em um show, a **Af** já tá aí, vou ficar lá perto da **Af**, todo mundo do Xique-Xique fica junto, como se ela fosse minha irmã, minha prima, minha tia, minha avó. Ah todo mundo tá, todo mundo tá na pracinha, ah vamos todo mundo junto pra praça assistir o show e assim a gente vai ficando todo mundo junto naquele grupo. As pessoas já dizem assim: olha o "**Bm**" [Fala o apelido de **Bm**] do Xique-Xique, não é o "**Bm**", é o "**Bm**" do Xique-Xique é o nome, aí cadastrou, registrou é família.

Af: É como numa família né, normal, tem gente que briga, tem o primo que não é tão próximo, tem o primo que é mais próximo, tem o irmão, tem um pai, a mãe, que é a pessoa que tá lá no topo da pirâmide né, que no caso seria o Nilton, tem os tios que no caso digamos que seria a diretoria, então assim, tem uma cadeia que lembra uma família porque existe a hierarquia, tem os irmãos mais novos que tão chegando, a gente tem que acolher, porque, por mais que a gente sinta ciúme, sinta, é, ter atrito, tenha raiva, chega gente nova aí, rola aquele ciúme, aquelas intrigas... tudo que tem numa família tem, só que é vivido de uma outra forma mas a essência é a mesma, né, somos irmãos, todo mundo adotivo que tem que se unir, porque no final todo mundo tá em busca de um objetivo só.

Já o grupo de *afastados* considera que essa natureza familiar foi se desintegrado gradativamente no Xique-xique a partir da entrada de um grande contingente de novos integrantes no elenco nos últimos quatro anos e da alteração na conduta, antes adotada entre os mais antigos e os recém-chegados, no sentido de esses tomarem os primeiros como referência para o aprendizado sobre a dança e sobre o grupo. Para eles, essa relação de

respeito e de hierarquia vem se perdendo e ela seria uma condição importante à manutenção da coesão do grupo e desse sentido de família

Cm - Até 2013 a gente tinha um grupo como uma família, de 2014 pra cá isso foi meio que se quebrando, foi como a **Af** falou, foi entrando muita gente, mas foi entrando muita gente despreparada de conhecimento. As pessoas não chegavam e faziam como eu fiz, como meu irmão fez, quando a gente entrou no grupo, de chegar e dizer: o grupo tem quantos anos? Você tem quantos anos no grupo? A gente sempre procurou aprender com quem já tava, e hoje em dia, de 2014 pra cá, não acontece mais isso. A gente, que é mais antigo, antes era tipo, a gente era orientado: - vocês tem que auxiliar a galera que tá entrando. Depois, tá, a gente tentava mas parecia que o pessoal tinha medo né, e daí ficava se saindo, se saindo, aí ficava meio complicado né...

Esse ponto de vista dos integrantes *afastados* não é compartilhado por Nilton nem pelos *veteranos*, na medida em que tomam essa perspectiva do grupo como uma família como um dado relevante na construção de suas narrativas identitárias, sob vários aspectos:

- Primeiro porque fortalece o caráter social atribuído ao trabalho desenvolvido pelo grupo;
- Segundo porque favorece a adesão e o apoio das famílias desses jovens. A ideia de família traduz confiança, aconchego, acolhimento, que, estendida aos pais, favorece o apoio à permanência e ao comprometimento dos dançarinos com o grupo, aspectos importantes para o bom andamento do trabalho desenvolvido visando às conquistas almejadas;
- Terceiro porque os aproxima do modo de operar da tradição. Sabendo que é característico das culturas de tradição popular o repasse dos conhecimentos e dos atributos de liderança entre gerações de indivíduos de uma mesma família, tomam a tradição por referência.

Nota-se, assim, o caráter profundamente construído, processual e situacional da identidade do grupo (AGIER, 2001). Segundo Agier (2001), as pequenas narrativas identitárias que emergem em escalas microssociais - neste caso o grupo Xique-xique - surgem para ocupar os vazios deixados pelas “grandes narrativas” em crise nas sociedades cosmopolitas contemporâneas, “como resultado da iniciativa de indivíduos, dos pequenos grupos ou das redes que, frequentemente, têm dificuldades em fazer compreender a especificidade que reivindicam para si” (AGIER, 2001, p.18).

Ao reivindicarem para si o lugar de continuadores da tradição cultural do coco alagoano, esses jovens acionam a categorização do seu grupo como uma família como um dispositivo para a manutenção da coesão do grupo, potencializada no momento liminoide (TURNER, 1974) da apresentação competitiva na arena dos concursos, impondo essa aparente “verdade” e o desejo de autenticidade de sua identidade cultural (AGIER, 2001). Assim se identificam e se amalgamam no sentido ritual conferido à competição. Um espaço onde seus atributos e *status* cotidianos são reconfigurados em meio à atmosfera simbólica

gerada pelas referências aos elementos da tradição aos quais se veem imbuídos e que apresentam em sua dança coletiva. A fala de um dos dançarinos *afastados*, lembrando sua experiência no grupo, nos diz desse potencial amalgamador, gerador do sentido de *comunitas* (TURNER, 1974) que a competição gera entre esses jovens:

Cm: realmente era porque, assim, todo mundo se ajudava, é e tinha algumas pessoas que fora do coco não se falavam mas na hora do coco, tinha um passo pra pegar na mão, vamos pegar na mão, fazer a “parada” acontecer, pelo lado da competição bora lá, vamos lá fazer uma apresentação belíssima, não vamos negar que a gente marcou e marca até hoje!

Comungando com os *veteranos* e discordando do uso do verbo no passado na citação acima dos *afastados*, entendo que essa forte vinculação entre os membros do grupo - que eles elegem a categoria família para nominar - ao menos com relação ao ritual do concurso, continua bastante potente no Xique-xique. Posso dizer que, somente após ter participado junto ao grupo, atuando como cantora na competição de 2017, pude me aproximar da compreensão deste sentido de pertencimento que o ritual do concurso é capaz de gerar. Através dessa atuação artística, pude chegar um pouco mais perto da experiência do que é ser Xique!

Foto 15 - A autora, ao lado de Nilton Rodrigues, cantando e dançando com o Xique-xique na arena do concurso



Fonte: Juliana Barreto, 2017

6.6 Ser Xique no Jaça

O bairro do Jacintinho, apelidado de Jaça, é o mais populoso da cidade de Maceió, seu crescimento se expandiu da avenida central principal em direção às grotas que margeiam essa avenida. As grotas se constituem em construções edificadas como aglomerados de casas que se sobrepõem em ladeiras e morros em que reside uma população economicamente carente, em torno de um comércio em expansão. São várias as grotas: a grota do Arroz, a do Cigano, a do Rafael, a grota do Neno, a grota do Moreira, das Piabas, a Frei Damião, a Pau D’arco e a

Aldeia do Índio. No seio do próprio bairro, já se percebe a convivência de grupos com poderes aquisitivos diferenciados: de um lado, aqueles que residem na avenida principal ou mais próximos a esta, de classe média e média-baixa e de outro, aqueles que vivem às margens, ladeiras abaixo, nas grotas. Ao lado da expansão do comércio, nos últimos anos vem aumentando no bairro o número de escolas privadas, agências bancárias, consultórios e clínicas médicas particulares, entre outros. Essas transformações que denotam a mudança das características sócio-econômicas do bairro, vêm abrandando seu enquadramento como bairro de “gente pobre” mas não mudou seu estigma de bairro violento marcado pelo tráfico de drogas.

Morar no Jacintinho, sobretudo quando se mora nas grotas, pode significar ter que conviver com uma série de estigmas, inclusive, atribuídos pelos próprios moradores do bairro. Tal problemática aparece de forma contundente no relato de experiência de uma integrante do grupo de *novatos*, no desenrolar da conversa sobre o bairro:

Y: mas, vocês já sofreram algum tipo de discriminação ou preconceito por morarem no Jacintinho?

Bf: Eu já, principalmente quando eu levei o tiro

Af: Maloqueira, tava no Jacintinho! (risos)

Bf: Foi mesmo, disseram: mora no Jacintinho, levou um tiro, não é boa pessoa! Eu escutei isso, eu já levei o nome de maloqueira por conta disso, dizendo que eu era “aviãozinho”, que eu era isso que eu era aquilo, tudo de ruim eu levei, por quê? Porque o povo vê muito o Jacintinho só como um bairro violento, mas não vê que os outros bairros também estão do mesmo jeito, tá tendo violência em todo canto!

Cf: Foi uma bala perdida, né?

Bf: A gente tinha ido dançar na UFAL aí, quando eu desci da van pra ir pra casa, a gente tava vindo, aqui do mesmo do lado do colégio, tava tendo perseguição entre policial e bandido na moto, aí teve tiroteio e tal e aí bateu na minha perna, eu não tinha sentido, eu só vim ver que realmente tinha sido um tiro quando eu vi o revólver no chão, aí eu corri, aí quando eu olhei, eu vi que tinha pego em mim, aí foi, foi uma bala perdida, os policiais que atiraram pra pegar no bandido e pegou em mim, aí aconteceu isso.

Y: Como é que foi esse episódio das pessoas falarem isso, que você era maloqueira?

Bf: Ah, sim, eu tava na porta da minha vó e chegou uma amiga da minha vó e fez: - Vocês souberam que uma maloqueirinha levou um tiro ontem perto do Eulina? E eu na porta, só escutando, aí a minha tia disse: maloqueirinha? Ela: - É, uma maloqueirinha, tava envolvida em negócio de aviãozinho levou um tiro, aí eu cheguei pra ela e disse: - Olha, senhora, eu não sou maloqueira, eu não tava envolvida em nada, foi uma bala perdida, procure saber antes das coisas, pra depois não tá falando besteira porque a menina que levou o tiro foi eu! Ela ficou toda descabriada. - Me desculpa, eu não sabia que tinha sido você. Eu disse: É, o mal das pessoas é abrir a boca sem saber como foi a história, aí foi isso que aconteceu

Y: A pessoa que falou isso era de onde?

Bf: Pois é, né, ela é do Jacintinho!

Y: Mas fora do bairro, como é que é?

Af: Eu vou direto pro Pilar, porque o meu irmão mora lá. Quando eu cheguei lá, eu conheci muita gente, aí o povo perguntava: quantos anos tu tem? Como é teu nome e tu mora aonde? Eu falava: moro em Maceió. Em que bairro? Quando eu dizia que morava no Jacintinho... – Vixe, meu Deus! Tu é uma traficante, mora numa biboca, ou vende, ou num sei o quê...! Porque é assim que se vê quem vem do Jacintinho: ou é maloqueiro ou usuário. Eu disse não, você nunca foi lá, não sabe das coisas. Ele disse: - porque eu já fui lá e eu fui quase assaltado por um perdido que tava lá! Eu disse a ele: mas todo mundo não é igual não. Todo mundo quando eu digo que moro no Jacintinho diz: Vixe meu Deus do céu! É como se o Jacintinho fosse isso tudo aí de ruin. Quando eu digo, bora lá ver, ninguém vai porque tem medo de ser assaltado ou de morrer, aí eu não sei porque isso com o Jacintinho.

Bf: Aí ele acha que lá também não existe isso? Até os plyboizinhos hoje em dia são, são os piores, que usam, vende, os bairros mais nobres é os que mais tem sofrido assalto.

Também entre os integrantes *veteranos* foram redundantes os relatos de experiências constrangedoras por serem moradores do Jacintinho:

Af: Quando eu fui selecionada pra participar da olimpíada das escolas públicas, pra representar Alagoas, quando dizia que eu era do Jacintinho, o pessoal olhava meio assim, do Jacintinho? É, do Jacintinho, uma competidora do Jacintinho...será que dá pra apostar nesse pessoal mesmo? Porque o pessoal acha que ninguém quer nada com a vida, e não é bem assim, tipo, muita gente que é do Jacintinho super cresceu na vida, mas gosta de morar ali, gosta daquela vida! No trabalho também, quando eu fui trabalhar na Chilli Beans, quando eu disse que era do Jacintinho, o pessoal: tu mora no Jacintinho? Aonde? Que num sei o que ... quando o pessoal tá conversando, pessoas que são dos outros bairros, aí você fala: eu sou do Jacintinho, aí as pessoas já ficam descabreadas,,já ficam sem jeito.

Bf: Eu já trabalhei como modelo, então a gente ia fazer os eventos e tinha desfile e tinha essas coisas e o produtor da gente sempre levava a gente quando terminava tarde e tal. Ele perguntou: - Aí, **Bf**, você vai ficar aonde? Eu disse: no Jacintinho, pode me deixar em tal canto que meu pai vai me buscar - No Jacintinho? É, no Jacintinho. -Mas no Jacintinho perto de onde? É perto de grota? Já perguntava logo: - É descendo grota? - É difícil o acesso pra carro? Pronto, aí já ficava aquela coisa, aí você já ficava assim imaginando, meu Deus, dá uma vontade de dar uma resposta! O pessoal já tem uma visão preconceituosa, porque o povo acha que, porque tem aquelas maloqueiragem, tem aquele negócio daqueles moleques que, de grota, aquelas favelinhas, aquelas casinhas de taipa, já acha que são pessoas que... mas não é, às vezes tá ali porque é a necessidade, você não tem condições de tá em outro canto, porque as vezes um aluguel na grota é duzentos reais, se você for procurar um aluguel na rua principal é quinhentos reais, uma pessoa que tem um salário mínimo não tem condições, aí então quer dizer, aí eles vão mais pelos custos de vida, mas tem muita gente ali que é superior, muita gente que estuda, muita gente que trabalha, muita gente de bem, mas o povo não vê isso, acha que por ser grota, por ver aquelas casas, aí já acha que são pessoas que... mas não é.

Apesar de toda estigmatização do bairro onde moram, os jovens foram unânimes em expressar seu apego ao lugar. Mesmo considerando o aspecto da violência lá existente e apesar de reconhecerem essa realidade, dizem sentir-se seguros em sua comunidade. Diante disso, enaltecem os aspectos positivos do Jacintinho, como, por exemplo, a riqueza de

manifestações culturais lá presentes e o espírito comunitário que ainda sobrevive no bairro, como pode ser visto neste trecho do diálogo entre os *veteranos*.

Y: Vocês poderiam falar um pouco do bairro de vocês, o Jacintinho?

Af: O bairro em si é assim, ele é visto como o bairro mais violento, o mais perigoso, mas eu não me vejo morando em outro lugar a não ser no Jacintinho. Eu moro na ferinha, no “bafafá” mesmo, na rua Santo Antônio, eu tenho mais medo de andar em outros lugares do que no Jacintinho. Chego dos concursos, chego das farras qualquer hora (- ah, essa menina aí é do coco, deixa ela passar). É perigoso andar hoje em dia tarde, em lugar deserto, em qualquer lugar de Maceió, porque a Maceió toda ela é perigosa, mas o Jacintinho em si, por ter mais grotas, por ser um bairro que tem um aglomerado de pessoas maior, né, eu acho que da cidade é o mais populoso...

Am: É um bairro muito violento mais em questão de tradição ninguém derruba não, viu!

Af: É, tem muita cultura! Folclórico, no Jacintinho tem tudo, tem coco, escola de samba, bumba meu boi, tem tudo, tem funk, então, assim, é rico mas é desvalorizado. Tem quatro anos que eu moro no Benedito, que foi depois que eu me casei, né, aí fui morar no Benedito e com um mês eu tava morando no Benedito eu fui assaltada, indo pra casa né, voltando do trabalho e indo pra casa, e anos, me criei, nasci no Jacintinho e nunca fui assaltada, nunca tive medo de andar nada e hoje, quando eu ando no Benedito mesmo, eu morro de medo, me traumatizei, deixei trabalho, deixei tudo, porque num canto que eu não conhecia, porque quando dizia que é do Jacintinho, já ouvia: - Oxe, do Jacintinho? Não! Já como se fosse assim, fechasse as portas, né, porque no Jacintinho só tem o que não presta, as grotas, o Jacintinho num sei o que o Jacintinho aquilo e aquilo outro, eu ficava assim olhando, eu digo: Meu Deus! Pois eu preferia mil vezes tá no Jacintinho hoje do que está aqui porque é aquela coisa...Hoje não, eu já me acostumei com o Benedito e tal, fui conhecendo né, me adaptando, hoje já me adaptei, tô no meu cantinho, tô na minha casa, né, mas no bairro tem isso, Jacintinho é Jacintinho, faz dois meses que eu tô aqui no Jacintinho na casa da minha mãe, e minha casa tá lá jogada. Só volto pra casa quando termina o São João, amanhã mesmo estou partindo pro meu bairro, mas o Jacintinho é criticado, é... realmente tem, mais é em todo canto tem, como assim no caso, eu nunca fui assaltada no Jacintinho mas também já tive amigas minhas, conhecidos meus que já foi assaltado no Jacintinho, então assim, é aquela coisa, né...

Am: Só que a gente se sente mais seguro, acho que os bairro de lá de cima, até os daqui de baixo não tem aquele, a questão da comunidade unida pra fazer alguma coisa, pra botar lenha na porta pra acender a fogueira, não tem aquele palhoção na rua, num tem aquela cachaçada. Aí, como não tem isso eles não são tão unido, aquele deserto, aquilo tudo, aí o pessoal aproveita pra assaltar, ninguém tá na porta...

Bf: E sem falar assim que às vezes você passa tarde da noite aí tem um pessoalzinho assim na porta, ô minha gente, mesmo sem conhecer, ô minha gente, cuidado, num vá por ali que acabou de acontecer isso e tal...

Af: É tão bom eu sair da casa da minha avó, e vê um monte de gente nas portas, as vizinhas tudo fofocando na porta, tinha a fulaninha vendendo na esquina, tem os meninos correndo na rua, jogando bola, o cara passa vendendo isso e num sei o que, é o movimento do Jacintinho, aquilo parece que lhe mantém vivo, é estar vivo ali...

Am: O pessoal fala que o Jacintinho é o coração de Maceió, eu concordo.

O bairro é expressão de vidas concretas, de rede de relações criadas pelos jovens e demais moradores (CARLOS, 1996). Em seus depoimentos, eles se voltam a desvelar o

cotidiano de suas experiências em defesa do Jacintinho, apontando seus aspectos positivos, revelando uma face do lugar que somente os que lá convivem são capazes de enxergar. Ao defenderem seu bairro, estão indo ao encontro de sua própria defesa, sendo o Jacintinho elemento constituinte de suas identidades.

É notório como esses jovens se sentem acolhidos em seu bairro e de como o grupo possui grande reconhecimento por lá. Tal reconhecimento pode ser notado pela grande torcida que frequenta a arena do concurso. Embora existam outros dois grupos de coco de roda no Jacintinho, um deles também pentacampeão, a torcida do Xique-xique é notadamente a maior. Há uma relação de reconhecimento e valorização recíproca entre a torcida e o Xique-xique. Em 2017, havia cerca de mais de mil pessoas compondo a sua torcida na arena do concurso. Uma torcida fiel que aumenta a cada ano. Os jovens, por sua vez, reiteram a importância desse reconhecimento da comunidade sobre o trabalho desenvolvido pelo grupo e do quanto isso é motivador para eles.

No concurso de 2017, Nilton Rodrigues assim discursou no início da apresentação:

- Eu queria agradecer a minha comunidade do Jacintinho. Eu não sei mais o que fazer pra conseguir tantos ônibus pra trazer vocês pra cá! Esse ano vamos, mais uma vez, todos juntos nesse São João! É por vocês que o Xique-xique existe, é por vocês!

Fotografia 16 - Torcida do Xique-xique na arena do concurso alagoano



Fonte: Sivaldo Domingos, 2013

Os ônibus a que Nilton se refere conseguir, são concessões do vereador Davi Davino, apoiador e patrocinador do grupo. Há um processo de barganha aí envolvido. Tal vereador investe no grupo esperando dele o retorno quantitativo em termos do número de adeptos (não somente entre os integrantes do Xique-xique, mas da comunidade do Jacintinho como um todo) a potencialmente ser um eleitor seu. Quanto mais torcedores o grupo tiver, maior a probabilidade de ter gente interessada na vitória de ambos, isto é, do Xique-xique e do vereador, haja vista que, para vencer, o grupo precisa de patrocínio para a compra de figurinos e gastos em geral envolvidos na produção da apresentação no concurso estadual

que, em 2017, chegou a um montante de aproximadamente R\$ 30.000,00, quando a premiação dos vencedores foi de R\$ 2.700,00.

O discurso de Nilton, estrategicamente situado, implementa a empatia e afetividade necessárias a um líder comunitário. Assim enxergo a atuação de Nilton em seu bairro a partir do grupo de coco. Há uma interrelação entre seu grupo de coco e a comunidade do Jacintinho, em que circulam interesses políticos, sociais e artísticos. O vereador Davi Davino investe na notabilidade social de Nilton e, com isso, investe também na adesão de torcedores para o grupo.

Fotografia 17 - Nilton Rodrigues com a Secretária Municipal da Juventude Olívia Tenório recebendo a comenda Professor Pedro Teixeira na Câmara de Vereadores de Maceió, em 14 de agosto de 2017, pelo mérito do trabalho desenvolvido com jovens do Grupo Xique-xique. Comenda assinada pelo vereador Davi Davino.



Fonte – Pagina do *Facebook* do grupo Xique-xique, acessada em 15 de janeiro de 2017

Circula também, entre o grupo coordenado por Nilton e os membros de sua torcida comunitária, uma rede de relações afetivas e os lastros formadores das identidades desses jovens para os quais a visão da comunidade sobre eles é um aspecto de grande relevância.

Grande parte desses torcedores são pais e familiares dos dançarinos. Segundo os entrevistados, muitas vezes, a resistência inicial dos pais à adesão de seus filhos a um grupo de coco de roda se transforma em apoio. Isso acontece quando eles enxergam uma mudança positiva de comportamento dos filhos. Em muitos casos, o coco pode representar uma oportunidade para esses jovens se afastarem do consumo e tráfico de drogas, tão acessíveis no bairro em que moram. O trecho do diálogo do grupo de discussão com integrantes *novatos*, abaixo transcrito, explicita bem essa situação.

Cf - Minha mãe não falou mais nada em relação a isso não, até porque, na minha opinião e na opinião dela, o coco de roda me ajudou porque eu era rua, rua, rua

direto sabe, eu era bem fofqueira, direto sabe, calçada e essas coisas e quando eu comecei a dançar no coco, isso mudou. É escola, ensaio, apresentação, eu fico mais em casa assim entendeu?

Af: O coco muda a vida da pessoa.

Cf: Aí, pra ela, o coco de roda foi meio que uma melhoria pra mim

Bf: O coco tira muita gente de coisa errada, viu?

Af: Assim de amizade sabe, porque eu tenho muitas amigas que estão grávidas, algumas que são usuárias de drogas.

Bf: O coco ele ocupa muito tempo, então se tem outra coisa pra fazer, mas tem uma apresentação, então a pessoa acaba escolhendo a apresentação, entendeu?

Cf: Porque o coco querendo ou não é uma diversão.

Bf: Uma diversão mas também é um compromisso.

Af: Compromisso!

Nilton diz que embora ele cobre o compromisso de todo o elenco com as atividades do grupo, sempre reitera que o Xique-xique deve estar em terceiro plano na vida deles, que primeiro devem vir o estudo e o trabalho. Sua disponibilidade em oferecer horários diferenciados de ensaio, à tarde, à noite e aos finais de semana, é uma maneira de ampliar as possibilidades de participação de todos. Ter um número grande de pessoas no elenco também possibilita ao grupo manter os compromissos com as apresentações agendadas de modo que os dançarinos se revezem, podendo, assim, adequar as demandas do grupo aos seus compromissos com estudo e trabalho.

Como líder, Nilton coloca-se comprometido com os jovens que lidera e reitera a função social do trabalho desenvolvido pelo grupo com o coco de roda. Afirma ser o grupo uma alternativa aos jovens de sua comunidade, em relação ao ingresso no mundo das drogas e da criminalidade, tão contundentemente ofertados em seu bairro. Tal face de uma situação real de ambos os lados (isto é, tanto é notória a precariedade das oportunidades dos jovens pobres desse bairro, quanto é indiscutível o importante papel social do Xique-xique nessa comunidade) não torna menos visível a relação de Nilton frente a esse contexto, no sentido de torná-lo parte de suas “estratégias identitárias” (Agier, 2001, p.19). Sua liderança e a ação por ele desenvolvida representam possibilidades de acesso a outras zonas sócio-culturais de espectro mais ampliado e diferenciado daquela alcançada na ordem cotidiana da vida desses sujeitos na convivência em seu bairro. A projeção social alcançada através da dança, tendo como ápice a apresentação na arena dos concursos, é comemorada não só pelo grupo, mas também por seus pais, familiares e sua comunidade representada pela torcida.

A importância da relação do grupo com a comunidade é reiterada entre todos. Os *afastados* colocam que o fato de serem apontados nas ruas do bairro como dançarinos do Xique-xique é um fator extremamente motivador à persistência na atividade junto ao grupo. Foi unânime nos três grupos de discussão a referência à tamanha emoção causada pelos gritos da torcida na arena, e que, acima de tudo, dançavam para a torcida, para a sua comunidade.

Af: Quando você vê aquele povo gritando, torcendo pra você dar o seu melhor! Quando você vê aquela torcida todinha agitando, você pensa: É agora que eu vou mostrar nossa historia todinha, cantar pisar, tudo! A gente tem que dar o melhor nesse dia pra representar nossa torcida, mostrar pra que ela veio!

O que estaria embutido na ideia de representante da sua torcida, declarada por essa jovem? Seria ela representante de um *status quo* almejado por aquele grupo de torcedores e por ela conquistado ali, naquele momento *performedo*?

Reguillo (2003, p.114, tradução minha). aponta que a mundialização da cultura fomentada pelas indústrias culturais, os meios de comunicação e as supertecnologias da informação; o triunfo do novo profetismo globalizante, a exaltação do individualismo; o empobrecimento crescente de grandes setores da população; o descrédito de mecanismos tradicionais de representação e participação são “elementos que têm significado para os jovens, uma afetação sobre: a) sua percepção da política, b) sua percepção do espaço e c) sua percepção do futuro”. Tal quadro, segundo a mesma autora, tem permitido (guardadas as devidas diferenças de classe, gênero e emblemas aglutinadores) aos jovens compartilharem “várias características que podem ser consideradas definidoras das culturas juvenis desse fim de século”. Uma delas é o fato de que “o bairro e o território têm deixado de ser o epicentro do mundo”

No caso dos jovens do Xique-xique, uma situação peculiar desponta em seus modos de perceber e se relacionar com o bairro e com sua comunidade. Interconectados que estão a esse enredamento do mundo, esses jovens parecem se situar exatamente como representantes da possibilidade de conexão de seu bairro com a sociedade mais expandida, como veiculadores de uma possível visibilidade desse lugar sob outra ótica que não aquela incrustada nas estigmatizações que recaem sobre esse local e as pessoas que lá habitam. Situando-se nesse espaço de destaque e de alcance midiático, podem exatamente destituir-se das margens que lhes são impostas e demonstrar seu potencial de inserção e de conexão com o mundo, afirmando-se como parte constituinte visível dele.

Na arena do concurso, artistas e plateia configuram um ritual performativo cujo momento liminoide, em que aqueles artistas se destituem de seus *status* cotidianos, é dividido

com a plateia através do contágio que o movimento de alternância das forças centrípetas e centrífugas da roda estabelece.

O coco assim se apresenta como um desafio cotidiano pelo direito à permanência e ao pertencimento. Um mecanismo de representação e participação social e, porque não dizer, meio de atuação política. Isso se pensarmos, como já visto, nas diferentes relações e intencionalidades que permeiam a prática cultural e artística do grupo Xique-xique. Pois, como afirma Reguillo, o que nos fica nos dias de hoje para encarar é que

nem o Estado, nem os políticos foram - em geral - capazes de gerar matrizes discursivas que podem desafiar os jovens. Para eles, a construção da política passa por outros eixos: o desejo, a emoção, a experiência de um tempo circular, o privilégio dos significantes sobre significados, práticas enraizadas em uma área local que é alimentada incessantemente a partir de elementos da cultura globalizada. (REGUILLO,2003, p.115)

Ser Xique no Jaça e apesar do Jaça, é uma façanha representativa de muita resistência somente possível pelo amor, pela paixão que, segundo os componentes desse grupo, é o que os faz superar toda e qualquer dificuldade. Suas postagens na página do grupo na rede social *facebook* reiteram constantemente isso:

“Dançar por amor, olhar verdadeiro e sorriso nos lábios, nunca dançar para superar ninguém além de nós mesmos. #EUSOUXIQUEXIQUE #ORGULHO #AMOR #PAIXÃO #ETERNAMENTEXIQUE” (postado em 06 de junho de 2016).

Bradar a vinculação afetiva ao grupo e o amor à cultura como o sentido maior da prática do Xique-xique é uma tônica nas postagens do grupo no *facebook*, muito embora eles não escondam a motivação por participar da competição. Contudo, a valorização do *status* alcançado pela participação ou pela vitória em um concurso estadual de grupos de coco de roda costuma ser apontada como algo pejorativo quando essa é a principal condição geradora do sentido de participar do grupo. Como parte de suas retóricas identitárias está a importância de se dançar o coco por “amor à cultura”. Em nome desse amor, seus integrantes seguiriam resistindo as dificuldades e permanecendo no grupo. Alguns desde a sua fundação em 2000, outros já há dez, catorze, quinze anos, o que, muitas vezes, significa praticamente metade do tempo de suas vidas. Para eles, essa fidelidade só acontece para quem dança por amor à cultura do coco de roda e ao grupo; aqueles que dançam por *status*, são vulneráveis a sair. Migram de um grupo para o outro em função das vitórias nos concursos de coco de roda a cada ano. Esses dançarinos de *status* chegam no Xique-xique por esse motivo e do mesmo modo podem sair para outro grupo que tenha sido vitorioso no concurso estadual.

6.7 Dançar por amor x dançar por *status* – o concurso em meio aos sentidos de se fazer a dança

Ganhar o concurso estadual anual é, sem dúvida, um desafio que se impõe como grande fator motivacional àqueles jovens que fazem coco de roda em Alagoas. Sendo um dos grupos que concentra o maior número de vitórias nos campeonatos alagoanos já realizados, o Xique-xique é alvo de desejo de muitos. Sua participação e classificação nos concursos estaduais ao longo de catorze anos estão assim distribuídas:

2004 – Campeão

2005 – 4º lugar

2006 – Não houve competição

2007 - Campeão

2008 – Campeão

2009 – 3º lugar

2010 – 2º lugar

2011 – 3º lugar

2012 – 2º lugar

2013 – Campeão

2014 – 4º lugar

2015 – 2º lugar

2016 – 2º lugar da primeira fase do concurso não finalizado

2017 – Pentacampeão

Nos depoimentos dos *novatos* fica evidenciado o quanto ingressar no Xique-xique é a realização de um desejo, uma conquista a ser valorizada. Ressalta-se, também, o modo como assumem: são motivados pela competitividade, muito embora, não deixem de aderir ao discurso veiculado pelo grupo como um todo, de estarem comprometidos com a manutenção da cultura do coco de roda, de dançarem por amor a ela e em prol da sua permanência ao longo do tempo. O trecho do grupo de discussão com os *novatos*, abaixo transcrito, bem revela a dimensão da importância de conquistar uma vaga no Xique-xique e participar da competição.

Y: Vocês poderiam me falar um pouco sobre o concurso?

Af: O concurso é muita emoção.

Bf: Nossa!

Af: A gente precisa ter concurso para **mostrar que a cultura não acabou**, que muita gente quer participar, só é **ter força de vontade que um dia vai conseguir** também. Como a gente chegou aqui, cada um pode chegar também.

Bf: Nós dançamos por amor, mas eu gosto de competir.

Af: É lógico.

Bf: Eu mesmo, eu sou muito competitiva, quando eu entro numa arena é pra ganhar, eu não aceito perder, ou eu ganho, ou eu ganho. Não tem comigo esse negócio de perder não.

Af: Isso!

Dançar por amor significaria “levantar a bandeira” da manutenção da tradição cultural do coco alagoano. Colocar-se no lugar de agente da preservação dessa tradição cultural, isto é, antes de mais nada, dançar em prol da preservação e da valorização dessa tradição cultural. Uma bandeira do folclorismo também arqueada por eles em seus discursos. Competir, por outro lado, pode significar suplantar alguns limites impostos pela tradição no sentido de haver restrições para operar transformações estéticas na dança e, ao mesmo tempo, colocar-se numa relação de sentidos com o fazer da dança diferente daquela que, no ideário desses jovens, seria a relação que os mestres estabeleciam, ou seja, de compromisso com a manutenção da tradição. Os *novatos*, no entanto, não têm pudor em assumir seu prazer em competir. Ao mesmo tempo, reiteram constantemente que dançam por amor em contraposição a um lugar pejorativo que seria dançar por *status*, o que implicaria colocar-se descompromissado com a cultura, com a valorização e a manutenção da tradição enquanto bem coletivo. Dançar por *status* corresponderia a um interesse restrito a uma projeção individual por meio do grupo vencedor. Conquistar uma vaga em um grupo vencedor, portanto, configura-se numa vitória nessa direção, a conquista de um *status* diferenciado na trajetória de um dançarino de coco, algo que, para ser alcançado, é bastante “ter força de vontade que um dia vai conseguir”.

Já para os *veteranos*, a questão da valorização aparece não apenas sob o aspecto da preservação da tradição do coco, mas também da valorização daqueles que estão realizando a dança, daqueles que estão assistindo, prestigiando esse fazer, que seria a fiel torcida do grupo, a comunidade do Jacintinho que os acolhe e que, assim como acontece com eles, muitas vezes é estigmatizada em função da disseminação dos aspectos negativos do bairro que suplantam os positivos. Um desses aspectos positivos seria, por exemplo, o exercício da valorização da cultura popular local através dos muitos grupos de danças populares existentes no bairro, a exemplo do Xique-xique. Ao provocá-los a falar sobre os concursos, eles assim se pronunciaram:

Y: Vocês poderiam me falar um pouco sobre o concurso? Sobre o concurso estadual anual?

Am: Eu acho que o concurso é importante por causa da valorização.

Af: Seria uma valorização né, valorizar o grupo, valorizar o bairro, valorizar todos que tão participando, o crescimento...

Am: A valorização do líder, né, do coordenador, do seu desempenho, do seu trabalho, do seu suor pra conseguir, entendeu? Das pessoas que sai do seu trabalho e vai pro ensaio, deixa de fazer um curso, vai pro ensaio, vai suar, vai se dedicar, e da comunidade que ajuda bastante e ela merece também ser lembrada, entendeu? Pra prestigiar e ir lá fazer a festa, na verdade é uma grande festa tudo isso aqui.

Af: E às vezes o concurso é uma forma de divulgar a cultura, porque **a essência da cultura** alagoana é o coco de roda, mas nem todo mundo conhece, então o concurso alagoano, por ser um evento maior, por portar mais pessoas, ser mais divulgado, aí o pessoal conhece e começa a conhecer através disso, vai dando mais credibilidade porque de certa forma **vem morrendo**, por mais que tenha se criado muitos grupos, que a gente dance o ano todo, que venha **resgatando**, mais assim, **tá morrendo** em questão que não tem valorização do estado, não tem valorização da prefeitura, não tem apoio, então assim, pra que não morra, pelo menos o alagoano, uma vez por ano, seria a forma de continuar viva a **memória** do coco alagoano porque é a cultura real que a gente tem, não é a quadrilha, quadrilha não é daqui, a cultura alagoana é coco de roda. A quadrilha hoje ela é muito mais importante do que o coco, é muito mais valorizada, porque a organização é melhor, porque eles têm o apoio, eles tem Gazeta, Bradesco, então ali, eles ganham em custo. O coco de roda ele não ganha nada, a gente já paga pra dançar, no que a gente já paga pra dançar porque não tem esse apoio de Gazeta, fundação Bradesco. Às vezes a gente tenta divulgar num bairro que a gente vai, olha, minha gente, vai ter um concurso alagoano, em tal dia, tal hora, vão lá nos prestigiar, então nós dos grupos que sai divulgando, que é a imprensa, aí chama a mãe, a mãe divulga na vizinha, a vizinha que já vai chamando outra vizinha e assim vai. Porque imagine se fosse, tipo no Rio de Janeiro, São Paulo, a cultura de lá são as escolas de samba e a Globo tira quatro dias da programação deles pra mostrar, por que que também não é tirado dois dias da programação da TV Gazeta, da TV da região e mostra? **Meu sonho era esse**, porque nem sempre minha mãe pode, mas já pensou, ela perguntou: Por que não é televisionado? Se fosse televisionado, se fosse fechado pra mostrar, fecha pra tanta coisa e por que não fecha pra cultura, que é daqui? Por quê?

Am: Porque falta os grandes empresários envolvidos no assunto. Lucro dá, acho que dá lucro e dá o mesmo “ibope” da Quadrilha, só que é o seguinte: como no coco de roda são **pessoas de poder aquisitivo mais baixo**, pessoas mais de comunidade, e também o concurso alagoano tem menos tempo que o Forró e folia, que já tem num sei quantos anos, eu acho que é isso que pra eles não tem a credibilidade, como a organização não dá credibilidade pra gente, também a gente não dá pra eles, eu acho que a partir do momento que a prefeitura, que o secretário de cultura abraçasse aquilo dali e desse a mesma credibilidade que dá pra quadrilha, a Gazeta entrava no coco, e não só transmitia só pelo *facebook*, como transmitia ao vivo também, alguma coisa do tipo, mais aí a questão é o seguinte: precisa de ter mais tempo dentro do negócio, o Boi tem muito mais tempo que o coco e ainda não tem esse padrão por conta da imaginação. Imagina o coco **aí é que eles falam: ah, são pessoas da comunidade, isso é coisa de pessoas da favela, num sei o quê**. Isso é a minha opinião né, num sei se eles falam isso realmente, mais eu acho que é por conta disso, porque, se tivesse alguém envolvido, esses empresários envolvidos o bicho ia pegar! Eu ainda fiquei surpreso porque a Liga apareceu na TV, eu acho que é porque deu pau, briga feia né, mais eu fiquei surpreso que a Liga apareceu tanto assim na programação da Gazeta, umas três vezes, eu fiquei besta, e querendo ou não divulgou né, negativo, mas divulgou.

Nota-se quanto o aspecto da visibilidade proporcionada pelo concurso é importante para esses jovens que desejam ainda alcançar outros patamares de notoriedade midiática.

Evidencia-se o quanto eles tomam emprestado os termos (os quais grifei em negrito nas transcrições de suas falas) definidores de uma perspectiva folclorizada sobre as manifestações populares, como elementos constituintes de suas retóricas identitárias. Quando dizem que o coco está morrendo, adotam uma referência recorrente na fala dos folcloristas para se dirigirem à falta de visibilidade que lhes é conferida, haja vista que admitem o aumento crescente do número de grupos juvenis praticando essa dança atualmente em Alagoas. A notoriedade proporcionada pelo concurso, ainda que aquém do raio de alcance que eles desejam (aparecer no canal local transmissor da rede globo) é sem dúvida um dos sentidos fundantes de sua prática dançante. Vincular essa prática ao comprometimento com a preservação de um bem cultural local é, por outro lado, uma estratégia rumo ao alcance dos seus objetivos de visibilidade e de inserção em espaços sociais que se ampliam para além da ordem cotidiana e comunitária de suas ações no mundo. Observa-se que as lógicas de ação do grupo se adequam aos seus objetivos e, dessa forma, conferem retóricas identitárias condizentes com essa lógica de ação.

Os *afastados* também se referem à questão da visibilidade proporcionada pelo concurso, mas ressaltam a relação de notoriedade do grupo na própria comunidade a que pertence, muito embora também destaquem a gradativa ampliação do raio de alcance da divulgação e reconhecimento do grupo em outros bairros da cidade. O grupo de integrantes *afastados* destaca o papel formativo, agregador e sociabilizador do concurso. Chamam atenção para as possibilidades de ampliação de conhecimentos que o evento proporciona, tais como: conhecer novos modos de dançar, coreografar, cantar, tocar e encenar; conhecer novas pessoas; aproximar-se de outros grupos de coco e aprofundar os laços de amizade dentro do próprio Xique-xique.

Cm: Eu acho que o concurso tem a questão do... vamos dizer assim, do reconhecimento da rua. Atualmente a gente pode não ganhar nada fazendo isso mas eu acho que a gente passar na rua e ser reconhecido por uma mãe, por um pai, por uma criança... A gente passar na rua e ver as crianças brincando de dançar coco na calçada, eu acho que já é uma visão que você tem de, indiretamente e diretamente, você tá passando uma coisa boa pra quem é da... pra quem gosta.

Bm: O pessoal comenta, você tá passando aí dizem: - Ô xique-xique! Ô fulaninho! Ô num sei o quê! Eita, olha o menino do coco.

Af: Você chega e ouve: Eu vim hoje porque era o dia de vocês, porque eu só gosto de ver vocês dançando, então é muito gratificante, você ver que tem vários outros mas eles foram ver você, tá entendendo? Ver o seu grupo!

Bm: É e além do que, todo ano você conhecer algo novo, né.

Cm: Porque todo ano é uma coisa diferente, uma coisa nova, tanto de figurino quanto de passos e de pessoas.

Bm: Tanto é que você conhece algo novo, pessoas novas, principalmente por mais que você não tenha intimidade, você acaba fazendo amizade, eu creio que essa que é a questão.

Am: Até com quem você não imaginava, nunca ter contato - essa aí eu nunca ouvi falar, por que? Era daquele grupo e hoje você senta pra beber, troca ideia, conversa e todo ano, como o **Bm** falou, a gente tenta se programar pra ir todo dia, aí todo dia é uma volta, uma conversa paralela, é falar de coco, falar do Xique, falar dos outros grupos, falar de amizade, mas a amizade que a gente fez aqui no Xique não vai se perder lá fora e é isso que a gente faz.

Bm: É aquela questão também, de tá lá junto, dando a maior força pras pessoas dos outros grupos que a gente conhece, ter amizade independente de grupo, mas pow, vamos lá da uma força, a galera faz cultura também, tem a batalha deles, tem grupos que ensaiam na rua, né . Tipo, vamos marcar ensaio, se chover, cara, perdeu-se o ensaio. A galera que faz cultura sai do trabalho na correria e tal, mas não tem espaço pra ensaiar, mas faz a cultura, faz o coco de roda, agrega mais pessoas né, independente da competição mas o lado do festival alagoano é, é o lado bom né, é isso aí, é de você também ir lá prestigiar quem tá ali e faz parte da dança.

Para Nilton Rodrigues, durante esses quase dezoito anos de atividades à frente do Xique-xique, é evidente o quanto o concurso é fator motivacional preponderante à adesão dos jovens à prática do coco. Seja pela visibilidade proporcionada pelo evento, seja por seu potencial agregador e ao mesmo tempo desafiador, seja por toda a carga de novidade que ele veicula. Nilton diz compartilhar com os integrantes de seu grupo o prazer pela inovação. O desafio de coreografar o grupo para a competição, enfrentado pela primeira vez em 2004, tornou-se um dispositivo importante para manter-se nessa função de liderança. Para ele, a competição tem, como lado positivo, proporcionar o exercício da criatividade, porque a criatividade faz evoluir a dança e com isso motiva os jovens a participarem e, assim, o grupo estará sempre sendo renovado com componentes que darão continuidade ao trabalho quando ele não estiver mais por aqui, isto é, quando falecer. Nesse sentido, os concursos teriam uma função importante para a manutenção da tradição do coco. Por outro lado, considera que há um lado negativo no concurso que é

a rivalidade que se cria. A minha concepção é que tem grupos que existem só pra derrubar outro grupo, não é porque gosta da cultura. Se fosse por isso, dançava o ano inteiro, não se juntava somente pra competir. Esse não é um grupo criado pra valorizar a cultura, pra passar informação, pra fazer com que os jovens aprendam, pra fazer com que a dança nunca acabe. Porque daqui a cinquenta anos (sendo otimista), quando essa turma que está fazendo coco hoje não estiver mais aqui? E aí? Será que grupos como esses vão deixar um legado? Eu acho que o Xique-xique vai! (Depoimento de Nilton Rodrigues em entrevista concedida à autora em 23 de novembro de 2016)

Observa-se que, em seu entendimento, o grupo é detentor de um legado cultural e que, para a cultura permanecer, é preciso que haja educação, transmissão de conhecimentos que se dá através da experiência e a competição, como parte constituinte dessa experiência, situa-se no limiar das possibilidades de permanência e ruptura da tradição cultural do coco de roda.

Dançar para competir, o que implica indubitavelmente inovar, não implica necessariamente suplantando as características fundamentais do coco na medida em que se cultiva o compromisso com a tradição. Nesse sentido, manter um discurso afinado entre os componentes do Xique-xique no sentido de atrelar sua prática ao compromisso com a tradição cultural do coco de roda, faz parte do processo de construção da identidade do grupo que busca a legitimação de sua prática também através de suas falas. Desse modo elaboram suas retóricas identitárias que constituem, junto ao corpo e o movimento, suas narrativas de tradição.

7. NARRATIVAS DE TRADIÇÃO

Esta seção se divide em quatro subseções: uma inicial em que, a partir da contraposição entre as falas dos folcloristas e de componentes do grupo Xique-xique, se discute a legitimação do trabalho desenvolvido por esse grupo enquanto continuador da tradição do coco alagoano; uma segunda, voltada à análise da dança do coco enquanto linguagem, na qual se argumenta que os jovens pesquisados vêm buscando construir no corpo o conhecimento da tradição, tomando-o como elemento fundante e primordial da linguagem da dança e por meio do qual a tradição permanece; uma terceira, efetuada a partir da análise dos três grupos de discussão; e uma última em que procuro desenvolver reflexões a partir dos aspectos abordados nas subseções anteriores. Por meio dessa análise se discute o processo de aprendizagem dos trupés tradicionais, vivenciado pelo grupo entre 2010 e 2011, localizando a importância dessa ação formativa na elaboração das narrativas de tradição desses jovens e na construção de suas culturas identitárias, frente à necessidade de legitimação social de sua prática dançante.

7.1 Da legitimidade dos grupos juvenis de coco de roda

Como visto na seção três, é crescente o número de grupos juvenis de coco de roda em Alagoas e galopante o aumento do número de jovens adeptos dessa dança. Apesar desse panorama, a ASFOPAL permanece em sua postura de não reconhecimento e não legitimação do coco realizado por esses jovens.

Nesse contexto, observa-se a falta de comunicação entre os grupos juvenis e a ASFOPAL. Essa instituição, mantendo-se afastada do trabalho que vem sendo desenvolvido por esses grupos juvenis, não conhece as transformações por que vem passando a dança por eles realizada, na medida em que eles têm buscado apreender as referências da tradição. O marco dessa busca por referências dos mestres da tradição ocorreu em 2011, quando esses jovens tiveram acesso aos conhecimentos do filho do mestre Verdilinho, Josenildo de Assis, (como visto na seção 4), passando a incorporar um repertório variado de tipos tradicionais de trupés em suas coreografias. Além disso, do ponto de vista da produção sonora, foram reintroduzidos instrumentos tradicionalmente usados no coco alagoano como o ganzá e o pandeiro. Diríamos até que tais instrumentos não só foram retomados na dança como também foram enaltecidos, a exemplo do ano de 2013, em que no grupo Xique-xique, em um dado momento da coreografia, todos os dançarinos tocavam pandeiro e ganzá.

Esses grupos de jovens buscam, ainda, estabelecer relação com os mestres tradicionais de forma representativa, através da realização de homenagens durante as apresentações,

quando citam seus nomes, fazem referência às suas músicas, levam painéis com desenhos dos rostos desses mestres para a arena dos concursos, ou representam os mestres mais reconhecidos por meio de personagens interpretados pelos integrantes desses grupos em meio às coreografias.

A ASFOPAL, por sua vez, mantém-se distanciada de todo esse processo de busca desses jovens de relação com a tradição do coco alagoano. Exemplo desse desconhecimento foi a conduta retaliativa ao trabalho do grupo Xique-xique feita por uma folclorista⁷⁰, ex-membro da ASFOPAL, durante a apresentação do referido grupo no Festival do Folclore de Olímpia⁷¹. Nesse Festival, adota-se uma consulta pública, online, transmitida ao público presente nas apresentações dos grupos de danças populares em que um apresentador lê, publicamente, mensagens enviadas sobre o grupo em atuação no momento. Foi por meio desse mecanismo que a citada folclorista enviou mensagem referindo-se ao Xique-xique, advertindo à plateia que o que estava assistindo não era coco, que o coco alagoano autêntico apresentava elementos que não estavam ali presentes, como, por exemplo o ganzá, o pandeiro e o sapateado. Desconhecia ela que todos esses elementos agora compunham o coco apresentado pelo Xique-xique.

Conduta diferente foi adotada pelos folcloristas locais com relação à inventividade do professor Pedro Teixeira, quando este promoveu alterações significativas na estrutura musical e coreográfica tradicional do coco alagoano, contrariando seu discurso folclorizado, como já posto em capítulo anterior. A diferença é que, em relação aos jovens não se poupam os discursos retaliativos ao trabalho por eles desenvolvido, enquanto em relação ao Professor Pedro, adota-se o silenciamento de opiniões.

Entendo que a dimensão das interferências desse professor sobre o coco o torna o modelo referencial do processo de transformação por que passou essa dança, gerando o grande distanciamento entre as formas apresentadas pelos mestres e as apresentadas pelos jovens. O coco, que era uma dança social e possuía organizações espaciais bastante simples, ganhou, através do Professor Pedro, variações coreográficas específicas, além da significativa alteração na sonoridade pela introdução de um bumbo e um tarol.

⁷⁰ Para enviar mensagem e participar do chat, era necessário incluir o nome do remetente. Foi assim que, segundo Nilton Rodrigues, ele e os demais integrantes do Xique-xique puderam testemunhar quem havia enviado essa mensagem.

⁷¹ O Festival do Folclore de Olímpia está em sua 53ª edição neste ano de 2017. É reconhecido como um dos mais importantes festivais do gênero no Brasil. Por sua existência, a cidade de Olímpia ficou conhecida como capital do folclore. O grupo Xique-xique foi convidado a apresentar-se nesse Festival em 2011 e em 2016. Para mais detalhes, ver <http://www.folcloreolimpia.com.br/index.php>

Será a partir das configurações musicais e coreográficas inventadas pelo Professor Pedro Teixeira que terá início a já citada, instalação de duas configurações estéticas diferenciadas com um nome comum - coco. Contudo, a credibilidade social a ele atribuída legou ao seu modelo de coco o status de referência de tradição, sendo adotado nas escolas e, por conseguinte, pelos grupos juvenis. Uma tradição inventada (HOBSBAWM & RANGER, 1997) em um passado bastante recente, a qual o poder sócio-cultural e político ocupado por esse professor permitiu legitimar.

Em direção oposta, o processo de resgate das formas tradicionais de trupé realizado a partir de 2011 pelos grupos de coco formados pelos jovens periféricos de Maceió, que traz junto a retomada da função percussiva do movimento na dança, faz-se invisível diante dos olhos dos integrantes da ASFOPAL, virados que estão na direção contrária ao movimento protagonizado por esses jovens. O depoimento de uma das folcloristas entrevistadas, ex-membro da ASFOPAL, aqui denominada Tereza, demonstra o desconhecimento desse processo de busca dos jovens pelo conhecimento da tradição. Ao perguntar-lhe como via o trabalho desenvolvido por eles com o coco de roda, ela assim me respondeu: “Não tenho nada contra o trabalho deles, mas a gente tem que preservar a raiz. Se a gente só olha pra o galho, sem saber de onde vem a raiz, os galhos não se sustentam” (em entrevista concedida a autora em 07 de março de 2016).

É visto que permanece entre os membros e ex-membros da ASFOPAL a visão de que esses grupos juvenis realizam mudanças aleatórias nas configurações tradicionais do coco, ou seja, “desconhecem a raiz”. O depoimento de um dos integrantes *afastados*, apresentado no grupo de discussão e abaixo transcrito, demonstra que essa é uma visão equivocada sobre esses jovens:

Cm: eu acho que, a cultura do coco, ela tem que seguir, mas tem que seguir no caminho certo, que é o caminho de não deixar se perder as raízes. A gente tava se distanciando demais do que era o tradicional e aí foi quando Bozo chegou em 2011 e deu uma repaginada total, não só no Xique-xique mas eu acho que na maioria dos grupos da época, e tá aí, todo grupo hoje em dia, se você for falar sobre os trupés, todo mundo sabe fazer.

Fala-se que esses grupos juvenis de coco, destituídos de compromisso com a tradição, se espelham no modelo das quadrilhas juninas, estas também imbuídas do espírito competitivo que se sobrepõe a tudo. O depoimento de uma das folcloristas entrevistadas, então membro da ASFOPAL, aqui denominada Silvana, reitera esse posicionamento. Ao indagar-lhe sobre como via os cocos realizados pelos grupos juvenis, obtive a seguinte resposta:

Eu acho terrível! Se quer fazer transformações, faça, mas não diga que é coco! Tem que botar outro nome. Veio do coco mas é outra coisa. - Aquela dança veio do coco mas tem que botar outro nome e não empurrar que aquilo é coco. É como o caso da quadrilha... Ranilson sempre dizia: quer acabar com uma dança, crie um concurso, porque as invenções vêm da vontade de ganhar o prêmio. No folclore não existe o melhor (em entrevista concedida à autora em 29 de fevereiro de 2016).

A referência ao fato de os cocos se espelharem no modelo da quadrilha junina é recorrente, não só pelo fato de terem aderido ao modelo competitivo dos concursos (fato que é assumido pelos jovens praticantes de coco de roda), mas também por buscarem semelhanças com as configurações visuais e coreográficas. No grupo de discussão, o depoimento da integrante *veterana Af* se contrapõe a esse fato, quando ela se refere ao que seria essencial à manutenção da identidade do coco enquanto marca da tradição, como se vê a seguir:

Af: O coco pra mim, a **essência** dele, né, pra mim, são os trupés, porque assim, o povo dizia muito que a gente era quadrilha, mas não, a gente inova num arranjo, bota um arranjo cheio de pedras na cabeça, mas a **essência** que tem, do trupé, do cavalo manco, de ter um xipapá, de ter a rodada, não sei, as coreografias, a roda, isso não deixa de existir, isso é a **essência**, o coco de roda! É isso, é pisada, é uma roda, é grito é chapéu. Só que a gente tem essa **essência** sendo que com outras características, com um vestido mais bonito, com um vestido mais brilhoso, uma roupa mais bem detalhada, um babado, sem deixar de ser, sem virar quadrilha como o pessoal diz que é, porque, se fosse pra virar quadrilha, os passos não seriam esses, não teria trupé, não teria pisada...

Propositalmente grifei o termo *essência*, que aparece por quatro vezes na breve fala dessa dançarina, denunciando a absorção do discurso essencialista folclórico, como um modo de convalidar a legitimidade do coco realizado por seu grupo. Ao mesmo tempo, ela revela entender ser o movimento o elemento estruturador da linguagem da dança, colocando os elementos da visualidade como coadjuvantes na configuração identitária da dança tradicional em questão. Esse ponto de vista comunga com o que aponta Preston-Dunlop (1979), uma das continuadoras da obra de Rudolf Laban, que considera ser o movimento a “estrela máxima da dança”, aquele componente que é base estruturante da linguagem e em torno do qual os demais componentes, como a sonoridade e os elementos do espaço geral (figurinos, cenários, luzes, etc), se articulam para gerar o sentido da composição coreográfica como um todo.

Para a folclorista Silvana, está exatamente na visualidade adotada pelos grupos juvenis de coco o aspecto mais chocante, aquele que denota com maior ênfase a disparidade com o modelo tradicional do coco alagoano. Ao perguntar-lhe como achava que se havia chegado nessa configuração de dança apresentada pelos jovens, ela assim respondeu: - “Eu acho que são pessoas que não tinham muito compromisso com a cultura, que devem ter dançado em algum momento em um coco e começaram a inventar coisas, botar músicas...” (Em entrevista concedida a autora em 29 de fevereiro de 2016).

A referência ao comprometimento com a cultura é algo recorrente na fala dos jovens pesquisados. Eles se dizem expressamente comprometidos, sendo esse um dos motivos de se fazer a dança, conforme colocado por vários deles nos grupos de discussão. Segundo Nilton Rodrigues, no entanto, essa foi uma resposta dada a mim pelos jovens arguidos porque eles acharam que seria isso que eu queria ouvir, mas que eles dançam, acima de tudo, porque gostam de dançar, pelo prazer que têm em dançar. Ora, mas não seria esse o motivo central para os mestres da tradição? Isto é, não seria pelo prazer de dançar o coco que eles se mantinham em sua prática? Não seria esse um compromisso em si com a cultura? É possível se manter uma tradição sem que haja um sentido de identificação genuíno com a manifestação cultural a que se dedica o praticante? O que quero reiterar aqui é que, nos últimos sete anos, esses jovens vêm assumindo o compromisso com a preservação de modos tradicionais de se dançar o coco, e que esse fato não tem notoriedade entre os folcloristas.

Já quando perguntei a folclorista Silvana sobre sua visão acerca do coco realizado pelo Professor Pedro Teixeira, ela me falou que, estranhamente, já havia assistido à apresentação de vários folguedos executados pelo grupo do Professor Pedro, mas que nunca tinha presenciado uma apresentação do coco... Recorreu assim à lembrança do que Ranilson França dizia a esse respeito. Falou que ele se perguntava: - “Onde será que o Professor Pedro teria visto aquilo? Referindo-se a algo que ele via na apresentação do coco executado pelo grupo de alunos do Professor Pedro Teixeira e que ele não identificava nos cocos realizados por mestres da tradição. Lembrava a folclorista Ana que Ranilson logo respondia a própria pergunta dizendo: - “Acho que ele deve ter achado em algum desses livros antigos dele” (em entrevista concedida à autora em 29 de fevereiro de 2016).

Note-se que há uma retaliação imediata ao coco apresentado pelos grupos juvenis e uma tendência a justificar as diferenças em relação ao modelo da tradição, presentes no coco apresentado pelo grupo do Professor Pedro Teixeira.

Embora seja preciso ressaltar que a diferença entre o período auge de atuação do Professor Pedro e dos grupos de jovens em atividade atualmente seja de mais de vinte anos, e considerando que esse aspecto deva ser ponderado em meio a proposições comparativas, o que está em foco neste momento não é estabelecer comparações entre o trabalho desenvolvido por esse Professor e o trabalho desenvolvido pelo grupo Xique-xique. Aqui se quer contextualizar a questão como um meio para aprofundar o conhecimento sobre o grupo pesquisado no sentido de entender seu modo de operar frente a tal situação de retaliação do seu trabalho por parte da ASFOPAL, verificando como a relação com a tradição é aí operada.

Na perspectiva de Nilton Rodrigues, líder do grupo Xique-xique, existe uma linha limite entre tradição e mudança e o grande desafio está em conseguir mover essa linha a cada ano. Conseguir mudar, porém mantendo os fundamentos da tradição, como denotam suas palavras:

Eu digo sempre que existe uma linha que divide a estilização e o coco. Eu digo sempre que a cada ano a gente chega perto dessa linha e a cada ano que passa, a linha, ela anda um pouquinho. Essa é a minha visão. Essa linha sempre dá um passo pra frente, a cada ano que passa ela dá um passinho e a cada ano que passa a gente tenta chegar mais perto da linha pra tentar fazer um coco mais bonito, pra tentar fazer alguma coisa que convide o jovem a participar. Eu acho que deve ser uma das grandes dificuldades de alguns folguedos, do fato de eles estarem morrendo porque não existem mais brincantes como antigamente. O pessoal não se interessa mais pela valorização. E o fato desses concursos terem acontecido e de grupos terem se formado e ter essa busca pelo melhor, faz com que a gente consiga trazer uma juventude pra dentro do contexto da cultura. É lógico que a responsabilidade de quem comanda é grande, porque a gente não pode ultrapassar essa linha imaginária e os concursos estão aí pra justamente dar essa resposta, se a gente ultrapassou ou não ultrapassou essa linha imaginária. Isso é um desafio grande, você tentar fazer o melhor sem passar dessa linha (em entrevista concedida à autora em 08 de julho de 2015).

Vê-se que é bastante claro para Nilton Rodrigues que o coco que eles realizam se distingue daquele realizado pelos mestres, os quais toma como referência, assim como é claro, também, que existe um limite nas possibilidades de alterações para que não se perca o elo, a ligação com a referência. A percepção das diferenças entre o coco que eles realizam e os dos mestres da tradição se efetivou após o grupo ter passado pelo processo de resgate do trupé, como antes já descrito. A partir dessa experiência, Nilton passou cada vez mais a buscar os referenciais dos mestres, e ver-se mais motivado pelo exercício em conciliar tradição e mudança na sua prática da dança do coco. Desse acesso ao conhecimento da tradição veio ainda a percepção de que a necessidade de transformação da tradição também era vivenciada pelos mestres e, para Nilton, essa provavelmente foi uma necessidade vivida por esses mestres em suas juventudes. Nilton associa a necessidade de mudança, de novidade, de inovação, como característica da condição juvenil de um brincante, tal como pode ser visto no trecho de sua entrevista transcrito a seguir:

Eu às vezes eu falo...talvez eu vá falar uma besteira, mas na minha visão, até os mestres empurraram essa linha, eles empurraram a linha no passado. Eu pesquiso muito, em vídeos, áudios, essas coisas e eu estava vendo mestra Hilda, que Deus a tenha, o Pagode Comigo Ninguém Pode, o grupo dela, em uma das últimas gravações que fizeram dela em vida e eu tava reparando no figurino que eles estavam usando, uma chita muito bonita que dava um aspecto bem nordestino, uma coisa bem da terra, e, ao mesmo tempo, estava usando um cetim laranja bem chamativo, bem brilhoso, cheio de lantejoulas, bem chamativo. Eu disse: tá vendo? Até os mestres empurravam essa linha, porque certamente, quando eles tinham 15, 16 anos que brincavam coco, que eles eram jovens e eram brincantes - porque antes de serem mestres eles eram brincantes como nós, como nós! - então eles também vieram com novas ideias, com coisas novas, lógico que sem perder a tradição, isso eu acho bom! É um desafio fantástico! É uma coisa que me encanta! Sabe, é o que

me faz a cada ano ter vontade de fazer! É um desafio grande você tentar trazer o diferente, o bonito que os jovens querem. É o que eles buscam porque, se eles perderem o desafio de está cada vez melhor, eles se desinteressam pela dança, se desinteressam pelo trabalho. E, ao mesmo tempo, ficar atrás dessa linha que a cada ano ela anda um passinho, mas é curto. E a gente tem que está ali, cada ano que passa tentando fazer o melhor sem passar essa linha e nem sempre a gente consegue (em entrevista concedida à autora em 08 de julho de 2015).

Em sua fala, Nilton deixa claro o quanto as inovações sobre o modelo tradicional do coco são imprescindíveis à adesão da juventude a essa dança. Evidencia que o desafio entre inovar e manter a tradição é fator de grande motivação no seu fazer do coco. Ele demonstra profundo compromisso e consciência do seu papel como continuador de uma tradição e da importância crucial em manter os jovens motivados a permanecerem nessa prática do coco, uma vez que serão eles os provedores da continuidade dessa manifestação tradicional local.

A escolha por realizar mudanças sobre as formas tradicionais de dançar o coco foi também uma opção do folclorista e professor Pedro Teixeira, conduta estabelecida com pelo menos 30 anos de antecedência ao grupo Xique-xique. Esse fato pode ser comprovado através do depoimento de ex-aluna e integrante durante 20 anos do grupo coordenado pelo referido Professor, aqui denominada Rita:

Ele criava, agora, no discurso oficial, ele dizia que só quem podia mudar era o homem *folk*. Professor Pedro criou muito, muito mesmo, de roda de valsar principalmente. Ele sempre criou, as coreografias, ele montava, montava claramente, quando ele dizia, olha, vi uma música tal... Presenciei, num pagode...Ele botou um sambinha dentro do coco. Professor Pedro, no coco, sempre, sempre colocou tarol, tarol e bumbo. Era uma invenção dele, mas era o som, a gente ia para os festivais e tinha festival que exigia mais zuada, na verdade, na verdade, a gente vai observando que quem vai organizando festivais já vai exigindo muita coisa. E ele dizia: Ou a gente muda uma linhagem, toda a nossa história, ou não cabe mais a gente no Festival Nacional do Folclore. (em entrevista concedida à autora em 29 de maio de 2015).

Ora, é fácil entender o quanto uma viagem em grupo, para realizar apresentações fora do Estado de Alagoas, era motivador àqueles jovens estudantes coordenados pelo Professor Pedro. Assim, manter a possibilidade de continuar sendo convidado para os grandes festivais de folclore era fator importante para manter a motivação dos jovens em permanecerem na prática da dança.

A alegação de trazer novas proposições sobre as formas tradicionais de dançar o coco como elemento motivacional à adesão e à permanência dos jovens na prática dessa dança, aparece tanto do discurso de Nilton Rodrigues, quanto na prática do Professor Pedro Teixeira. A diferença é que o primeiro assume essa escolha e posicionamento frente ao próprio trabalho e o segundo parece ter optado pela omissão, valendo-se de uma postura dúbia frente à

admissão de processos de mudança nos elementos estruturais constitutivos do coco, numa conduta estratégica para a legitimação social de seu trabalho.

Quando Nilton Rodrigues referiu-se à linha imaginária que estabelece os limites de alterações sobre os elementos da tradição, também ressaltou o aspecto social do trabalho realizado pelo Xique – xique, dando a dimensão das ações realizadas pelo grupo na vida dos jovens. Para ele, essa dimensão social também deveria ser levada em consideração quando se fosse fazer uma crítica ao grupo. Tal resposta se fez a partir da minha indagação sobre quem determinava a dimensão do deslocamento dessa linha imaginária que estabelece os limites de mudanças sobre a tradição, como segue:

Para mim é o senso comum, para mim quem determina essa linha é o consenso comum, agora existem pessoas que querem determinar essa linha. Não pessoas, instituições, por exemplo, a ASFOPAL. Eles criticam muito o trabalho, não só o meu como o de alguns outros grupos, porque, pra eles, a gente já passou essa linha há muito tempo. Só que se você sentar para ver um concurso desse, cada grupo com cerca de 70 jovens cada um, você vai ter ali mais de 1000 jovens, cada um trabalhando dentro dos grupos, dentro de suas comunidades, em cada um valorizando cultura e isso é uma conquista que a própria ASFOPAL eu duvido ter. Então assim, a crítica ao nosso trabalho é gigantesca né, mas nunca ninguém nos procurou pra ter um diálogo por exemplo– vamos juntar esses meninos aqui. - porque nós somos meninos né, eu sou um menino dentro da cultura, mas um menino que está há mais de 15 anos trabalhando aí com um monte de criança, um monte de adolescentes, um monte de jovens, porque, pode ter certeza, aqui no Xique-xique já passaram mais de 300, 400 entre os que dançam, os que já não dançam, os que hoje estão aí com suas famílias e quantos desses, se não houvesse o Xique-xique, não estariam aí no mundo das drogas e da criminalidade, ou nem estariam mais aqui nesse mundo mais. Através do caminho da violência e das drogas não estariam nem aqui nesse plano mais? Eu me pergunto às vezes... é isso, é aquela coisa que eu digo, hoje o nosso trabalho é um trabalho muito mais social, principalmente aqui no bairro onde vivemos né, o nosso bairro tem uma fama de violência muito grande e nesse último ano, nesses últimos dois meses, essa fama cresceu. Então, pra gente é um orgulho saber que a gente mudou a vida de tanta gente e que através de seu grupo outros grupos surgiram e atingiram outros e assim mais outros... então, eu prefiro acreditar que é o senso, o senso comum que determina (em entrevista concedida à autora em 08 de julho de 2015).

Em sua fala Nilton redimensiona o trabalho desenvolvido pelo grupo Xique-xique, denotando seu papel social na comunidade em que atua. Não se trata apenas de manter uma tradição cultural de dança, mas de fazer dela um meio de abrir perspectivas de inserção social para jovens de sua comunidade. Nesse sentido, cabe também a própria comunidade, talvez de modo mais ampliado para além do seu bairro, o atributo de referendar os limites de suas possibilidades de ação frente aos parâmetros da tradição. Assim o faz em virtude de ser essa comunidade reconhecidora dos objetivos sociais do trabalho do Xique-xique, que requer mecanismos para atrair o jovem para a prática do coco. O que seria necessário fazer para alcançar tais objetivos? Inovar aparece como palavra de ordem e, ao mesmo tempo, permanecer vinculado à tradição é uma necessidade e uma estratégia! Necessidade porque há

uma identificação dos jovens com essa prática dançante, estratégia porque, ser referendado como tradicional, é um meio de adentrar espaços sociais, de ser aceito e convidado à atuação enquanto representante da cultura local, alcançando, inclusive, espaços no mercado turístico em ascensão em Alagoas. Na instalação desse conflito entre tradição e inovação, encontra-se a grande motivação, o desafio por onde se tem canalizado a vontade artística! A possibilidade de criar e assim colocar-se como singularidade no mundo!

É desse modo que o grupo vem construindo suas narrativas de tradição e, apesar das retaliações da ASFOPAL, vem conquistando novos espaços, sobretudo a partir de 2011, quando passou a referendar os modos tradicionais de dançar o coco. Já na primeira apresentação em que executou as formas tradicionais de trupé, recebeu convite para participar do Festival Folclórico de Olímpia, dividindo espaço com vários grupos tradicionais do Brasil. Participou do Projeto Giro de Folgedos da Prefeitura Municipal de Maceió, que privilegia a participação de grupos geridos por mestres da tradição popular e vem ampliando cada vez mais seus espaços de apresentações em eventos, sobretudo para o público de turistas, mantendo, inclusive, uma apresentação semanal fixa durante todo o ano no bar Maikai em Maceió.

De modo articulado à sua prática dançante, o grupo vem afinando seu discurso em torno do seu papel enquanto continuador da tradição do coco alagoano. Verifica-se que eles tomam o trupé como argumento principal, como base norteadora ou elo fundamental a partir do qual se mantém o lastro com a memória e sob o qual se apoiam os processos de mudança propostos a cada ano pelo grupo em sua empreitada competitiva, seja nas arenas dos concursos, seja na batalha cotidiana pelo direito a inserção social através de sua prática cultural e artística.

7.2 A pisada é assim – corpo e tradição

Como dito, nesta seção proponho a observação de aspectos estruturais do corpo em movimento na dança do coco, estabelecendo comparações entre o corpo dos jovens pesquisados e o corpo dos mestres guardiões da tradição em sua ação dançante. A análise aqui realizada se atém fundamentalmente à observação de dois aspectos: a organização da verticalidade e a gerência do peso do corpo na execução do trupé, movimento a que eles também se referem como pisada. Para tanto, tornam-se fundamentais as considerações ao sentido musical do trupé, isto é, a sua intenção percussiva, como também a memória de sua intenção pragmática nas ações coletivas de nivelar o chão de barro nos mutirões para construção de casas-de-pau-a-pique. Cabe destacar que nesse contexto que coadunava

trabalho e lazer, o corpo ganhava uma organização postural específica, capaz de acionar, a um só tempo, eficiência e eficácia, tanto no pragmatismo da ação de amassar o chão, como na beleza da sonoridade produzida por essa ação. Os mestres da tradição, mesmo quando descolados desse ambiente e desse sentido específico de se fazer a dança, e situados em palcos e palanques para apresentarem sua dança, levavam consigo essa memória corporal, apresentando o mesmo padrão de verticalidade e de gerência de peso capaz de extrair da batida dos pés as sonoridades peculiares ao repertório de trupés tradicionais do coco alagoano. Nessas variações espaço-temporais - da festa para o palco - em que novas configurações de sentidos para o fazer a dança se impõem, um aspecto permanece, qual seja, a intenção percussiva do passo, isto é, do trupé.

De partida, cabe pensar nesse passo a partir do conceito de esforço (*effort*) em Laban (1978), para o qual esforço é a configuração rítmica que se faz visível no corpo em movimento, gerada pelas pulsões interiores que motivam o ser que se move. Desse ponto de partida, situo então esta análise a partir da reflexão sobre a interferência realizada pelo Professor Pedro Teixeira de inserir os instrumentos musicais bumbo e tarol na dança do coco. Um primeiro aspecto a ser apontado é que, com a inclusão desses instrumentos musicais, a intenção coreográfica do trupé se sobrepõe à intenção percussiva. Essa mudança de intenção altera a configuração de esforço, interferindo na organização da verticalidade do corpo e na gerência do peso que passa a se diferenciar daquela adotada pelos mestres guardiões da tradição. Estes se utilizam da flexão dos joelhos, cedendo à gravidade, inclinando levemente o tronco para a frente, gerando, assim, mais potência percussiva à ação de bater dos pés. Nessa atitude, a intenção do movimento é lançada para baixo e a relação com o outro com quem se dança é estabelecida mais pela audição que pela visão, configurando uma cumplicidade, antes de tudo, rítmica.

Chamo a atenção para o fato de que está contida na intenção percussiva do movimento toda uma carga histórica, oriunda da relação dessa dança com as ações de trabalho e lazer, e uma grande variação de tipos de trupé se perde junto com a perda dessa função musical do passo na dança. Perde-se, assim, todo um repertório de movimento que carrega **memórias** veiculadas pela dança. Destacaria, ainda, a potência criativa que vemos nessa intencionalidade percussiva do dançarino. Perde-se, portanto, também, possibilidades de ver-se a tradição como potência de inventividade. Nessa perspectiva dialética entre tradição e transformação, permanência e mudança, assentavam-se os mestres guardiões da tradição do coco alagoano quando se lançavam no jogo improvisacional, desafiando uns aos outros por meio de passos e poesias cantadas que, a um só tempo, presentificavam memórias e lançavam novidades.

Afirmavam o coletivo objetivado no modelo aprovado pela tradição e destacavam o subjetivo na singularidade de poetas inventores que, em potência, teriam suas invenções perpetuadas pela tradição se assim fossem acatadas pelo grupo. O jogo improvisacional, então, lhes conferia motivos e motivações suficientes para elaborar “poemas de esforços” capazes de os manterem em atividade durante uma noite inteira, presentificando memórias e inventando novidades.

A inventividade singular, portanto, encontrava-se ancorada no saber da tradição mantida pelos mestres guardiões, provedores de seus fundamentos ou de sua verdade formular. Considero que o trupé no coco alagoano pode ser considerado um elemento constitutivo da verdade formular dessa tradição dançante. A noção de verdade formular aqui é adotada em referência ao que propõe Giddens (1997), tal como abordado na seção 2 desta tese. É por meio da manutenção da verdade formular que a tradição permanece em meio a todas as transformações a que possa estar sujeita ao longo do tempo. A verdade formular está relacionada à memória, àquilo que permanece, sendo passado de geração a geração. É o trupé, o elemento em que o ritmo se torna de modo particular e inexoravelmente intrínseco àquele que dança, uma vez que é ele mesmo esse ser dançante que, na materialidade de seu corpo, torna a memória audível, visível e cinesteticamente acionada. Ao mesmo tempo, o trupé é um meio de coesão do grupo na ação dançante na qual o diálogo rítmico se estabelece por meio de um repertório aprovado pela tradição e dominado pelo conjunto de dançarinos. As palavras de um índio americano sintetizam a profunda relação do ritmo com a memória e, por conseguinte, com a verdade formular de uma manifestação tradicional de dança quando ele diz que “quando as pessoas dançam, mexem com ritmos que estão fora e ao mesmo tempo dentro delas e a união dos ritmos que estão dentro com os que estão fora dá uma eternidade às pessoas, elas se tornam os que sempre dançaram e os que sempre dançarão”⁷².

Tal enunciado indica a ideia de continuidade, esta que é uma condição da tradição, ao tempo em que aponta para as relações entre dança, cultura e memória, refletindo as dimensões subjetivas e coletivas imbricadas no dançar. Tais aspetos estão intrínsecos, de forma pungente, nas danças tradicionais. A esse respeito, bem discorre Laban (1978) quando diz que:

O desejo que o homem acalenta de orientar-se no labirinto de seus impulsos resulta em ritmos de esforço definidos, tais como praticados na dança. As danças regionais

⁷² A citação da fala desse índio americano foi por mim transcrita do vídeo “The Individual and Tradition”, produzido pela GNT, ao qual tive acesso na aula da disciplina Estudos do Movimento Expressivo ministrada pela Profa. Dra. Marília de Andrade da qual fui aluna no curso de mestrado da UNICAMP. Nos créditos do referido vídeo, não constam as referências sobre o índio que profere essa fala. Há apenas o registro de que pertence a etnia Sioux.

e nacionais são criadas pela repetição destas configurações de esforços, na medida em que são características da comunidade. Essas danças mostram a gama de esforços cultivada pelos grupos sociais que vivem num meio ambiente definido. São exemplos das manifestações de esforço selecionadas e aprimoradas durante largos períodos da história até que finalmente se tornaram expressivas da mentalidade de grupos sociais particulares (LABAN, 1978, p.43)

No caso do dançarino de coco, o diálogo entre essas dimensões internas e externas do ritmo se faz de modo particular, uma vez que ele, ao dançar, não só organiza seu ritmo interno como também produz a sonoridade que sincroniza o ritmo da coletividade que dança. Seus pés, como verdadeiras baquetas percutindo em um tambor-chão, são responsáveis pela produção sonora cujas peculiaridades dependem da gerência do peso do corpo. Para Laban (1978), a gerência de peso está intimamente relacionada à organização da verticalidade do corpo na luta com a gravidade, sendo esse um aspecto central na formulação de sua teoria do esforço (*effort*), na qual dissecou os princípios dinâmicos e expressivos do movimento. Para ele, a gerência do peso e a relação com a verticalidade são afetadas pela atitude interna do indivíduo (consciente ou inconsciente) que determina a qualidade dinâmica do movimento, isto é, o seu ritmo. Considera que essa dimensão interna, individual encontra-se imersa em uma determinada cultura, num constante jogo de interferências recíprocas, atuando sobre os fluxos do peso corporal no tempo e espaço.

Hubert Godard (2001, p.21), apoiando-se em Laban, afirma que “a mitologia do corpo que circula em um grupo social se inscreve no sistema postural e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos serve de veículo para essa mitologia”. Esses jovens, que antes dançavam numa postura ereta, verticalizada, tomados pelo sentido de dar-a-ver-se, após a retomada dos trupés, passaram a flexionar os joelhos e curvar o tronco para baixo e para frente, colocando seus corpos disponíveis à aproximação dos modos de dançar apresentados pelos mestres guardiões da tradição do coco alagoano. Alternam a projeção do movimento para fora, potencializando a força centrífuga da roda corroborando o sentido do dar-a-ver-se na busca pela comunicação com a plateia (fotografia 18), com a projeção para o centro da roda, potencializando sua força centrípeta, alimentando o sentido interno da ação coletiva do dançar (fotografia 19).

Fotografias 18 - Xique-xique no bar Maikai**Fotografia19 - Xique-xique no bar Maikai**

Fonte: Arquivo da autora, 2017

A postura adotada pelos mestres traduz a relação de sentido da dança na ação de trabalho de amassar o chão da casa ao longo de uma noite inteira. O interesse pela reconfiguração da organização vertical, antes adotada por esses jovens como atitude única, é assim tomado como um dispositivo acionador da memória e veiculador da verdade formular dessa tradição dançante. Constitui um exercício de interpretar a corporalidade desses mestres em diálogo com seus atuais sentidos no fazer dessa dança, um deles sendo o próprio desafio de validarem-se como continuadores da tradição do coco alagoano. A tradição aqui se põe na trilha de um labirinto que as singularidades percorrem coletivamente.

Fotografia 20 - Mestre Verdilinho me ensinando o trupé em 1993

Fonte: Arquivo da autora, 1993

Como afirmou Giddens (1997, p.82), “...a tradição é um meio organizador da memória coletiva”. Essa é uma questão que envolve comunicação entre os membros de um mesmo grupo e entre gerações. ‘A “integridade” da tradição não deriva do simples fato da persistência sobre o tempo, mas do “trabalho” contínuo de interpretação que é realizado para identificar os laços que ligam o presente ao passado’. Como dito, esse trabalho interpretativo vem sendo desenvolvido por esses jovens na medida em que reconfiguram sentidos para si e para o grupo ao dançar o coco. Ao recontextualizarem a dança para a situação de apresentação

(em palcos, palanques, arenas), seguem na direção do resgate de formas esquecidas de trupé. Esse trabalho interpretativo se faz não apenas no âmbito da reprodução de um repertório da tradição, mas também, de um modo de operar no seu fazer dessa dança, que se aproxima, em muitos aspectos, daquele vivido pelos mais velhos. Eles tomam o repertório tradicional como ponto de partida e ancoragem para a inventividade, para o desencadeamento da ordem criativa no fazer da tradição que é, a um só tempo, arte e memória. Quero dizer com isso que, se os mestres guardiões em sua ação dançante, na situação de festa e trabalho, se utilizavam da poética do jogo improvisacional recheado do espírito competitivo e lúdico, os jovens atualmente lançam mão de suas capacidades inventivas para criar variações rítmicas e coreográficas a partir dos modelos tradicionais de trupé, imbuídos pelo desafio de tornarem-se vencedores na arena dos concursos. As colocações de Nilton Rodrigues convalidam essa proposição:

Não que eu esteja me comparando a eles [mestres], longe disso, mas eu sei que os mestres faziam a mesma coisa que eu: evoluíam a dança. Eu tenho certeza! Eu tenho certeza, não tenho provas, mas não tenho dúvidas, tenho convicção porque eu tenho certeza que, quando eles eram jovens, quando tinham vinte, trinta anos, eles fizeram a mesma coisa que eu, evoluíram a dança. Porque, na cabeça deles, a evolução que eles criaram era a boa, melhorava, atraía quem assistia, fazia com que gostassem, fazia com que tivessem interesse de dançar também ... Isso nada mais é do que o que eu faço hoje! (em entrevista concedida à autora em 17 de novembro de 2016)

Mesmo no samba, na festa, será que entre eles, eles não tinham aquela coisa de: - eu faço melhor! Não tinha? Eu tenho certeza absoluta! Cada um tentava chamar a atenção dançando do seu jeito. Não era uma competição como é hoje, claro, mas, entre eles, cada um queria dançar mais. Até porque, é como... o ser humano não diverge do reino animal, quando o animal quer conquistar a sua fêmea, cada um tem o seu estilo né! Eu acho que no coco eles tentavam conquistar também as meninas, na época, e tal e cada um queria ser bom cantador, queria ser bom dançarino, não é? Naquela época era isso, quem fica até o outro dia! Quem não sai! Essa coisa da competitividade sempre existiu (em entrevista concedida à autora em 17 de novembro de 2016).

A fala de Nilton evidencia sua necessidade de justificar a questão da competitividade tão contestada pelos folcloristas e apontada por eles como fator de desvirtuamento da dança do coco. Há em seu discurso uma busca pela aproximação do modo de operar de seu grupo em relação ao modo de operar dos mestres guardiões em sua relação com o fazer da dança do coco. São tentativas de configurar a legitimação de sua prática como conectada ao referente e com ele comprometida.

Neste momento em que tomo o corpo como foco de análise, é importante evidenciar que, para Laban, as configurações de esforços, isto é, as formas exteriorizadas em expressões nas ações corporais no espaço, não estão desconectadas dos sentidos internos que geram o movimento. Nesse sentido, é bastante coerente a busca por esse nível de argumentação da

parte de Nilton Rodrigues. Entretanto, do ponto de vista dos processos de aprendizagem da dança, uma questão deve ser salientada: os processos de aprendizagem dos mestres guardiães se davam em meio à convivência cotidiana estendida ao longo de uma vida inteira em que as festas eram a culminância dessa “escola” cotidiana do corpo. O tempo transcorrido para o exercício da imitação por parte do aprendiz era dilatado, e sua prática se dava em um contexto lúdico-festivo. Aos iniciantes não cabia a competitividade, esta que era um grau galgado ao longo do tempo de prática e destinado a alguns.

Os jovens aprendizes da dança do coco tiveram acesso ao repertório dos trupés tradicionais da dança do coco através de oficinas, em breves encontros nos quais, por poucas horas, tiveram a oportunidade de imitar um modelo posto à sua frente. Decorrida essa vivência junto ao modelo do filho de um mestre da tradição, os jovens do Xique-xique retornavam ao seu grupo para dar continuidade à prática do repertório apreendido, imbuídos do desafio de vencer uma competição, inclusive entre seus parceiros de grupo na medida em que de seu bom desempenho na dança, depende a sua vaga à participação no concurso. Evidentemente, essa realidade de sentidos irá interferir na configuração de esforços e gerará diferenciações entre os trupés realizados pelos mestres e aqueles realizados pelos jovens.

Contudo, o que aqui se quer evidenciar é que, primeiramente, em suas experiências de aprendizado da dança, foi o recurso da imitação aquele a que tiveram acesso, a exemplo da escola, conforme discutimos na seção 4. Portanto, é coerente que esse seja o recurso acionado para o aprendizado do repertório da tradição. Segundo, é importante considerar que, ao tomarem a corporalidade dos mestres como modelo de imitação, esses jovens estão evidenciando o corpo e o movimento como elementos fundantes da dança, meio estruturador da linguagem através do qual o elo com a tradição se mantém. Corroboram com Preston-Dunlop (1987) quando essa afirma que, apesar de a configuração de sentidos e significados de uma dada dança se dê por meio da interrelação entre seus componentes (dançarinos, movimento, som e elementos visuais - figurinos, luz, etc.), é o movimento a estrela máxima da dança, seu elemento estruturador enquanto linguagem.

Ao se apoiarem no resgate das formas tradicionais de trupé e acionarem o recurso da imitação da corporalidade dos velhos mestres, esses jovens iniciaram um percurso de aproximação da tradição em busca da legitimação de sua dança e, ao mesmo tempo, de utilização da potência de inventividade da tradição como recurso motivador à prática da dança do coco.

Do terreiro para a arena, do jogo para o concurso, as forças motrizes se desenham no corpo que traz, na gerência do peso e na organização da verticalidade, a matriz da memória reivindicada pela tradição.

É na materialidade do corpo que esses jovens buscam expressar a tradição. Seja apresentando-a ou representando-a, estão, sem dúvida, expressando o seu momento presente de relação com esse conhecimento, pois, como afirmou Bartenieff (*apud* FERNANDES, 2002), o movimento do corpo não é um símbolo da expressão, ele é a própria expressão. Sendo assim, se a dança é uma linguagem, é no corpo e pelo corpo que ela se estrutura, que se edifica sua sintaxe. A coreografia amplia suas possibilidades semânticas potencializada na relação com os demais componentes da dança – som, figurinos, cenários, luzes, etc. Desse modo, a tradição se atualiza e se presentifica a cada vez que a dança é repetida nesses corpos juvenis.

Ao acessarem o conhecimento e domínio técnico dos trupés tradicionais do coco, colocando-se como produtores do ritmo da dança, esses jovens se veem construindo caminhos para, literalmente, “manterem o pé” (e o corpo todo) na tradição e assim poderem dar asas à imaginação criativa. Apoderando-se desse conhecimento no corpo, foi possível abrirem-se com mais segurança à inventividade, tão necessária para se manterem motivados a permanecerem vinculados à tradição do coco alagoano. Nessa relação desafiadora entre permanência e mudança, em que a tradição torna-se potência de inventividade, configura-se o sentido de fazer a dança, provendo, assim, um aporte fundamental à continuidade da tradição. Entretanto, algo mais, além do domínio técnico de um repertório, aparece na reivindicação de alguns jovens que integraram os grupos de discussão, como fator fundamental à manutenção da tradição do coco e ao reconhecimento do grupo como continuadores desta. Trata-se do conhecimento acerca dos referenciais históricos e sócio-culturais dessa manifestação dançante. Considerando que, no processo de aprendizado dos trupés tradicionais, a contextualização histórica e sócio-cultural da dança do coco foi contemplada, a análise dos três grupos de discussão realizada, buscou localizar o papel desse processo de aprendizado nas configurações das narrativas de tradição desses jovens enquanto estratégia identitária para a legitimação de sua dança e para a consciência de seus papéis enquanto continuadores da tradição cultural do coco alagoano, conforme abordarei a seguir.

7.3 Pedagogias da tradição

Como visto na seção 4, a cultura de tradição popular, nesse caso específico à dança do coco, costumava ser passada de geração a geração por meio da convivência cotidiana entre

mestres e aprendizes, tendo no ambiente lúdico festivo o lugar de excelência do aprendizado. Nesse processo, o aprendizado do repertório de movimento não se dava de forma descolada dos aspectos históricos e sócio-culturais em que estava imerso, seja pelo acesso à memória da manifestação conferida nas narrativas dos mais velhos, seja pela própria vivência da dança que se dava nos seus contextos geradores de sentido, tais como, no caso do coco, as festas de tapagem de casas-de-pau-a-pique. Em meio à festa e às ações de trabalho em mutirões comunitários, o aprendizado se dava de modo direto na relação entre diferentes gerações, mestres e brincantes. Relação esta que, muito comumente, se estendia para a ordem da convivência cotidiana comunitária.

Carlos Rodrigues Brandão (1982), estruturando respostas à pergunta “o que é folclore?”, aponta essa natureza informal do processo de repasse dos conhecimentos da tradição popular, como um dos aspectos identificadores do fato folclórico - a aprendizagem que se dá de pessoa à pessoa por tradição oral, na convivência cotidiana, em ambientes lúdicos e festivos.

Como já abordado nas seções iniciais desta tese, o modo de operar do sistema de repasse de conhecimento da tradição popular, tal como convalidado pelos folcloristas, assim como descrito por Brandão (1982), prescinde de um *modus vivendis* condizente com um tempo-espaço não mais possível de ser operado na ordem cosmopolita contemporânea em que se encontram inseridos os grupos juvenis de coco de roda em atividade em Maceió, e mesmo os mestres da tradição, até bem pouco tempo atuantes nesta capital. Nesse sentido, os folcloristas alagoanos Pedro Teixeira de Vasconcelos e Ranilson França procuraram agenciar novos modos de operar a transmissão dos conhecimentos da tradição entre gerações, inserindo a instituição escolar como mediadora nesse processo.

Do mesmo modo, Jurandir Bozo investiu no formato de “oficinas”, encontros pontuais com tempo e lugar determinado em que os conhecimentos da tradição do coco alagoano seriam repassados pelo filho de um mestre. Nessas oficinas, Josenildo de Assis, filho de Mestre Verdilinho, se ateu a repassar não somente o repertório de passos, mas também a contextualizá-los na relação com os aspectos históricos e sócio-culturais constituintes dessa tradição dançante, contando com a parceria de Jurandir Bozo na condução do processo de ensino e aprendizagem da dança. Nessa sua ação educativa, Bozo estabeleceu escolhas, modos intencionalmente postos de abordar o conhecimento tal como relatou em entrevista:

Quando eu vou falar de cultura popular, eu falo de modo divertido, eu acho que é o que difere, é o que fica, é o que perdura e que faz ela permanecer, é o divertido. Porque ela surgiu sem muita explicação, ninguém teorizou: vamos fazer! Não, é como respirar, dar um pum, é uma coisa que acontece, é inerente, as pessoas se

reuniram e surgiu, ninguém teorizou não: vamos fazer agora na batida, no tempo, não tem esse papo, e tem que ser e continuar sendo divertido. Por isso também que me policio pra não botar muita regra nos moleques e ficar muito chato porque se não eles deixam de tá lá. (entrevista concedida em junho de 2015)

Na consideração ao que viria a ser divertido, Bozo lança mão do recurso da poesia cantada, como músico e compositor que é, para veicular as ideias e ideais que intenta compartilhar com o grupo. Refiro-me ao compromisso por ele assumido de trabalhar no sentido de manter a tradição do coco alagoano, vendo nessa juventude os agentes dessa continuidade. Diferentemente dos folcloristas, manteve-se próximo, aberto e receptivo às mudanças propostas pelos jovens, na mesma medida em que defendia contundentemente a necessidade em se manter os elementos estruturais constitutivos do coco que considera imprescindíveis à manutenção da marca de sua identidade, ao que, segundo Giddens (1997), poderíamos apontar como a verdade formular dessa dança. Para ele, o principal elemento é o trupé, ao qual dedicou especial atenção nesse processo de ensino e aprendizagem, seguido da poesia cantada. Como dito, pela poesia cantada, transmitiu muitas de suas ideias. A exemplo disso, transcrevo a letra da música especialmente composta por Bozo para o grupo Xique-xique, apresentada na arena do concurso estadual de 2011:

Xique-xique vem dançando

Pra honrar a tradição

Na pisa do pagode

Bate, bate o coração

Chego aqui nesse salão
Com minha rapaziada
Não importa se é de dia
De noite ou de madrugada

Vou mostrar a tradição

Dos trupés nessa pisada

Venho homenagear
Venâncio e Verdelinho
Mestra Hilda no ganzá
Rimando bem direitinho
Foi por causa desses mestres
Que achei o meu caminho

Pra honrar a tradição

Que **acelerei meu pique**

Bate, bate coração

Pois quem ama não desiste

E segura o rojão

Que chegou o Xique-xique

Chegou o Xique-xique
No quarenta arrebatado
E o som de sua pisada
Chega alto no ouvido
E no coco alagoano
Xique-xique é conhecido

Observa-se que a letra da música veicula a ideia de que o grupo reverencia a tradição e tem na pisada, no trupé, o meio de perpetuá-la. Apresenta a ideia de dançar por amor, tão presente na fala desses jovens. Coloca a alteração do tempo, da velocidade do movimento, um elemento de mudança em relação às formas tradicionais tomadas como referência, como condição para a permanência, como um modo de reverenciar a tradição na medida em que buscam reconfigurar novos sentidos à prática do coco, colocando-se como parte dela. Uma

verdadeira síntese das narrativas desses jovens para as quais as influências de Bozo não foram poucas.

Seu exemplo reverberou também de modo a fazer surgir compositores no Xique-xique, criadores de novas músicas que, juntamente aos cocos tradicionais, cujas letras remetem na maioria das vezes aos cotidianos vividos pelos velhos mestres⁷³, trouxeram para o repertório do grupo temáticas mais ligadas ao tempo presente desses jovens, a exemplo da música composta por Jonhatan Silva.

Eu quero um coco de primeira
Eu quero coco de primeira
Um improviso maneiro
Pra ninguém marcar bobeira

Chega, chega minha gente
Só não entra quem não quer
Pode dançar mulé macho
Também pode zé mulher
Toca o pandeiro menino
Vamos fazer o trupé
Aqui nessa tradição
Quero ver você dançar
No pagode alagoano
Que é cultura popular
Pois **a força do meu corpo**
Nunca vai se acabar

Eu quero um coco

Isso é coco alagoano
é melhor ficar ligado
se você não sabe a letra
não fique aí parado
bate na palma da mão
pra não perder o gingado
Agora meu cantador
não vá cair na rasteira
no quarenta arrebatado
que tá fazendo puera
vai metendo essa pisada
pra animar a brincadeira

Eu quero um coco

Aqui nessa tradição
quero ver você dançar
no pagode alagoano
que é cultura popular
é na cultura popular
que eu faço **meu trupé**
vem que o coco tá pegado
só não dança quem não quer

Eu quero um coco...

Observa-se, através dos trechos propositadamente grifados, o quanto eles veiculam em seus versos a afirmação de um conhecimento adquirido, através do qual reconhecem o seu fazer do coco como legítimo, enquanto continuação de uma tradição local. O corpo e o trupé aparecem como elementos fundantes dessa legitimação identificada como cultura popular aberta a quem quiser participar, independentemente do pertencimento familiar a uma linhagem de mestres.

Notando-se, assim, a amplitude das reverberações do processo educativo desenvolvido por Jurandir Bozo, observa-se que ele, além de considerar as referências dos contextos originários dessa manifestação da cultura popular, procurando recheiar o ambiente de aprendizado de ludicidade, também se mostra atento à precariedade presente na realidade social desses jovens e o papel da dança do coco em suas vidas. Localiza, no sentido de identificação com essa manifestação da cultura de tradição popular, no fato de ele também ser

⁷³ Mario de Andrade dedicou especial atenção a esta característica narrativa da poesia dos cocos do nordeste, estudando e classificando os cocos segundo diferentes temáticas relativas aos cotidianos dos poetas coquistas. A esse respeito, ver ANDRADE, Mario. Os Cocos. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda. 1984.

um praticante e amante do coco, o elo de ligação entre ele e os grupos juvenis de coco de roda, o que faz com que sua ação educativa tenha reverberado nesse meio e ele tenha se tornado um referencial

Aqueles moleques ali, muitos ali, vivem no subemprego, toda a afirmação da personalidade daqueles moleques é ali, naquelas premiações, é melhor dançarino, é o coco mais num sei o quê. Eu converso com essas pessoas é na paixão, na paixão pelo coco de roda, nessa verdade, aí elas sabem que eu tô ali de verdade e eu sei que elas estão ali de verdade, é por isso que a gente se respeita. A gente num tem nada em comum, nada. Só essa verdade, ela basta, basta, basta, basta, basta. No começo eu me incomodava porque eles me chamavam de mestre e eu dizia não chame não, chame não que vai ser ruim. Vai ficar aquela coisa: ele é novo demais, ele é velho, ele é num sei o quê, e num dá certo. Agora, se eu chamar qualquer um de mestre, é mestre pra todo mundo. Porque eu tinha medo, porque um dia eu perguntei a Verdilinho o que fazia uma pessoa de mestre e ele disse que se você tiver os alunos que lhe chame de mestre, você é mestre. O xique-xique diz que o mestre do coco sou eu e tem esse respeito, sabe, e eu sinto esse respeito e que depois eu vou vendo, cada vez que eu venho aqui que num é só do Xique, em outros cocos tão cantando músicas minhas, aí eu vou lá agradecer, e pra dizer também a pessoa que a música é minha, sabe, essa vaidadezinha, aí eu não sei nem quem é a pessoa e a pessoa sabe quem eu sou. Então o que esses moleques às vezes fazem por mim é muito maior, sabe, esse respeito que é muito maior e eu não dou nada. (Jurandir Bozo em entrevista concedida à autora em junho de 2015)

Para alcançar essa percepção sobre os jovens praticantes de coco de roda em Maceió, Bozo expandiu sua ação para além das atividades pontuais nas oficinas, investindo na participação em ensaios, concursos de bairro, entre outros ambientes informais de convivência cotidiana.

Sua ação educativa se estendeu e se fez de forma mais contundente na sua convivência com o Xique-xique durante o ano de 2011, quando integrou o elenco desse grupo para a apresentação no concurso alagoano desse mesmo ano. Esse fato operou impactos significativos nos processos identitários desses jovens na medida em que passaram a se reconhecer como continuadores de uma tradição cultural local. As reverberações dessa experiência educativa puderam ser observadas num primeiro momento, pela diferença no discurso entre aqueles integrantes do grupo que passaram por essa experiência, *veteranos* e *afastados*, e aqueles que não passaram, no caso, os *novatos*. Nos primeiros observa-se o uso de argumentações fundamentadas no conhecimento adquirido, para convalidarem a legitimação do grupo como continuador de uma tradição. Já entre os *novatos* verifica-se um discurso limitado à reprodução de jargões veiculados pelo grupo em defesa da legitimação de sua prática. Jargões estes, por um lado imbuídos em bradar a “paixão”, o sentimento genuíno de identificação pelo coco, por outro, apoiados nos discursos preservacionistas dos folcloristas. Há, nesse caso dos *novatos*, uma ausência de argumentações que se apoiem no conhecimento sobre a dança do coco, assim como sobre a trajetória do grupo.

De uma forma geral, os integrantes do Xique-xique compactuam com o discurso dos folcloristas no sentido de atestarem seu comprometimento com a cultura do coco de roda, de “não a deixar morrer”, de, mesmo inovando, manter sempre sua “essência” - que para eles é o trupé -, comprometendo-se, desse modo, a “valorizá-la e mantê-la viva” através de sua prática. Dançar por amor à cultura é o grande jargão que circula no discurso da totalidade do grupo. Uma narrativa que integra suas estratégicas identitárias. Os *afastados* e os *veteranos*, assim como também Nilton Rodrigues, lançam mão de referências em torno do modo de operar dos mestres, argumentam a respeito dos processos de herança e repasse dos conhecimentos da tradição entre gerações como algo com que eles mantêm-se comprometidos. Um exercício retórico que integra a cultura identitária do grupo em meio aos processos de legitimação de sua prática.

No caso dos *novatos*, seus posicionamentos frente às provocações desenvolvidas nas interlocuções dos grupos de discussão mantiveram-se no trajeto entre dois polos, isto é, da reprodução do citado jargão, ao foco no sentido competitivo, ou seja, o concurso. Sempre utilizam o primeiro para justificar o segundo, sem implementar qualquer posicionamento crítico-reflexivo sobre ambos.

Já entre os grupos dos *veteranos* e dos *afastados*, observou-se o desencadear de um processo reflexivo sobre sua prática, tocando aspectos relacionados aos sentidos da tradição, através dos quais foi viável detectar as reverberações do citado processo formativo sobre suas narrativas de tradição. Contudo, foi possível verificar, também, orientações específicas a cada um desses dois últimos grupos. Os *afastados* focaram na importância de o grupo investir em ações formativas para aqueles que estão chegando para integrar o elenco. Uma formação que extrapole a questão do aprendizado técnico de um repertório de movimento, abarcando também as informações históricas, tanto da trajetória do próprio grupo, quanto do coco. Os *veteranos* apresentaram uma forte preocupação com a continuidade do trabalho do grupo através das gerações.

Vê-se assim que cada um dos três grupos – *novatos*, *afastados* e *veteranos* – apresenta especificidades nas orientações de sua prática de dança a que eu denominei, respectivamente, orientação competitiva, orientação formativa e orientação geracional.

7.3.1. Orientação competitiva – os *novatos*

A participação dos *novatos* no grupo de discussão caracterizou-se por falas sucintas e marcadamente individualizadas no sentido de conotarem, em geral, posicionamentos voltados

à realização de interesses individuais, calcados no apelo à visibilidade que a participação no Xique-xique poderia gerar.

A competitividade que marca a relação dos *novatos* com o coco e com o grupo implica uma série de agenciamentos que, muitas vezes, se dão mesmo antes de seu ingresso no Xique-xique. Ao pleitearem uma vaga no grupo, entendem precisar demonstrar um conhecimento prévio no domínio do repertório dos trupés. Para tanto, costumam viabilizar a participação em outros grupos de coco, como uma espécie de estágio para o ingresso no Xique-xique. Outras vezes recorrem à apreciação de vídeos do grupo disponíveis no *youtube*, para a assimilação do repertório de movimentos e das variações coreográficas⁷⁴. São dispositivos acionados para se evitar uma entrada no grupo totalmente desprovida de conhecimentos mínimos necessários que evitem a submissão a “pegar banco”.

“Pegar banco” é uma categoria presente nos grupos juvenis de coco de roda em geral, não apenas no Xique-xique. Por analogia aos times de futebol, significa ficar no banco de reservas, o que, no caso, pode implicar tanto ficar por muito tempo apenas apreciando a dança, aprendendo pela observação, para somente depois passar à imitação, e, mesmo depois de entrar no estágio da imitação e do direito a integrar a roda, estará sempre retornando ao banco; como também ficar no “banco de reservas” quando da escalação do elenco para as apresentações. Tomar parte nas apresentações que ocorrem durante todo o ano é um estágio fundamental para alcançar uma vaga na escalação do elenco que participa do concurso estadual anual. É preciso mostrar-se disponível a participar dessas apresentações, independentemente de onde ocorram. Seja pelo conhecimento que somente a experiência de uma apresentação é capaz de prover, seja pela demonstração de comprometimento com o grupo, fator também relevante à escolha de um dançarino ou dançarina para compor o elenco da disputa principal, isto é, o campeonato alagoano.

Em seus percursos de aprendizado da dança do coco, seja como integrante do Xique-xique, seja valendo-se de dispositivos de aprendizagem indireta através da internet, os *novatos* vão viabilizando seus processos formativos destituídos da contextualização do repertório de movimentos a que se dedicam a reproduzir. Desconhecem as relações imbricadas dessas configurações específicas de movimento com os contextos históricos e socioculturais em que foram gerados e de como vêm se reelaborando ao longo dos anos. Em que medida a destituição desse conhecimento interfere na expressividade de sua dança e na elaboração de

⁷⁴ Aqui me refiro a uma informação obtida durante a observação participante no relato de uma dançarina que não participou do grupo de discussão mas que integra o perfil delimitado para a composição deste grupo, isto é, ingressou no Xique-xique há menos de cinco anos.

suas falas? Esta é uma questão que está na agenda das discussões contemporâneas acerca do ensino da dança em geral e não especificamente das danças tradicionais e populares, ainda de difícil resposta.⁷⁵

O que aparece no pleito dos *afastados* é a necessidade de se passar esse conhecimento histórico sobre o coco e sobre o grupo, para os integrantes que vão chegando no Xique-xique, de modo que seus discursos, assim como seus sentidos de fazer a dança sejam preenchidos de outros referenciais que não só a competitividade e a vitória na arena dos concursos. Dessa forma, munidos de um discurso fundamentado acerca da tradição do coco alagoano, esses dançarinos poderiam atuar de modo mais eficaz na aquisição do reconhecimento social do trabalho desenvolvido pelo grupo.

7.3.2. Orientação formativa – os *afastados*

A importância do processo formativo oportunizado pela ação de Jurandir Bozo e Josenildo de Assis apareceu como a tônica no discurso dos *afastados* durante o grupo de discussão. É como se essa experiência os tivesse levado a “repensar os movimentos e mover os pensamentos” (CITRO, 2012, p. 63). Um divisor de águas em suas trajetórias como praticantes do coco, no sentido de redimensionar para eles a importância cultural e social do trabalho desenvolvido pelo Xique-xique. A inquietação demonstrada pelos *afastados*, em relação à ausência de conhecimento histórico na formação dos *novatos*, denota a preocupação com o histórico do grupo e a veiculação da imagem do Xique-xique. Para eles, demonstrar conhecimento aprofundado sobre a dança que praticam é fator fundamental para a conquista da legitimação e reconhecimento social do trabalho desenvolvido pelo grupo, como também para efetivação do papel educativo que eles entendem que o grupo deve realizar. Os *afastados*, assim, reclamam a importância da orientação aos *novatos*:

Cm: É, é como eu falei, quem tava na época do Bozo sabe.

Af: Porque mudou muito, chegou muita gente nova no grupo.

Cm: Do que era pra o que é agora.

Af: Porque, se você for perguntar alguma coisa quase ninguém sabe nada, porque se perdeu aquela coisa. Antes, pra você dançar, você tinha que aprender; agora qualquer um entra e dança. Faz raiva ou sei lá como é.

Cm: Não procura saber da história né, a verdade é essa. O Xique-xique hoje é referência e não é à toa que é referência, a gente teve muitos pontos à frente. Hoje

⁷⁵ Os PCNs propõem uma perspectiva triangular para o ensino da dança na escola em que sejam contemplados os aspectos do fazer, do apreciar e da contextualização da dança. Contudo, ainda há muito a avançar em torno da viabilização efetiva da interrelação entre esses três aspectos no processo de ensino e aprendizagem da dança. A esse respeito, ver Marques (1999).

em dia, se você chegar na internet e botar coco alagoano, vai aparecer um monte de coisa do grupo e a gente se sente feliz de fazer parte disso tudo aí né, de contribuir com o que o grupo é hoje né...Acho que talvez você queira saber um pouco da mudança que houve. Só a partir de 2011, depois de 11 anos de existência é que a gente teve conhecimento do que era o coco de raiz, através do Bozo, foi quando a gente tomou conhecimento de vários tipos de trupés, até então eu acho que todo mundo só sabia um trupé que na época nem tinha definição, não tinha nome, era trupé: - Tu sabe fazer o trupé? –Sei. –Então sabe dançar, né. E hoje em dia, depois que a gente passou por essas mudanças de bastante conhecimento (que na época foi até meio chato você aprender uma coisa que você dizia que sabia fazer né), a mente da gente deu uma ampliada assim de conhecimento no segmento de coco. Aí por isso que eu falo que as pessoas que estão há mais tempo, não necessariamente que estão há mais tempo fazendo coco, mas que estão há mais tempo mas procurava conhecimento, procurava estudar aquilo ali – oi, isso aqui, o coco, vamos nos aprofundar aqui e saber o que a gente tá fazendo com essa galera. Por isso que eu acho que o Xique-xique teve muitos pontos à frente!

O grupo nos ajudou a crescer mentalmente e acho que profissionalmente também, eu acho que muita coisa que a gente aprendeu no Xique-xique a gente leva pra vida e tudo é experiência. Se não deu certo é experiência se deu certo a gente vai continuar fazendo. Não é porque a gente tá afastado que a gente vai deixar de fazer não é? Eu acho que esse pensamento não é válido não, eu acho que a cultura do coco tem que seguir.

A relevância da contextualização da dança do coco aparece em meio às preocupações dos integrantes *afastados* como um aspecto importante à demonstração de propriedade de conhecimento dos jovens sobre a tradição que eles intentam ser reconhecidos como legítimos continuadores. Um aporte relevante, portanto, para o alcance do reconhecimento social almejado, de modo que, uma vez não havendo herança direta dos mestres, então que o reconhecimento ocorra por uma herança merecida em função do esforço pelo domínio e aprofundamento no conhecimento sobre o coco.

Bm - um erro em relação à coordenação do grupo Xique-xique, como em outros grupos também, é de não ter a didática, de não chegar e mostrar realmente, de marcar uma reunião e mostrar: olhe, galera, vocês que tão chegando agora, olhe o coco de roda surgiu assim, começou dessa forma, por causa disso, daquilo e daquilo outro, então, a gente vem fazendo esse trabalho a tantos anos como grupo né, de coco de roda, e tem isso aqui hó, a história do nosso grupo é essa. Eu vim me dar conta disso, dessa questão da didática, de não ter mais! Como já fui em muitas apresentações em escolas públicas e vi o marcador pegar o microfone e dizer, vamos começar, e puxar as músicas e você dançar e os alunos que estavam esperando uma apresentação sobre o que é a dança, não tem! Aqui, não tem. É só chegou, dançou, foi embora. Eu acho que falta isso hoje em dia.

Cm - É só chegou, dançou e foi embora. É como eu te falei, é marcar uma reunião com todos os dançarinos que querem fazer o coco, que querem dá segmento do que a gente fez, sentar, mostrar, como o **Bm** disse, o que é a história do coco e depois mostrar o que é a história do grupo que ele está dançando né, porque, se ele quer fazer história, então ele vai ter que conhecer, né! Porque eu tenho esse ponto de vista. Porque não é só dançar e vai simhora e tchau, como **Bm** disse, deixa a desejar né, eu acho que quando se tem o conhecimento, você não vai ter o gosto de chegar numa apresentação e ver as pessoas passarem ali 25 minutos olhando um negócio que começou direto, acabou pronto. Você aí não tem nem o pé nem a cabeça do negócio né! Eu

acho que daí fica aquela visão meio assim... deixa as pessoas se perguntando: Mas por que eles fazem isso?

Ao colocarem essa questão, esses jovens evidenciam o quanto se situam como parte dessa história do coco. Ao deixarem de comunicar ao público a história do coco, omitem a eles próprios. Legitimar a historicidade dessa dança é legitimar a própria história, situando-se numa linha de tempo intergeracional que os define no papel social de herdeiros, veiculadores e continuadores dessa tradição cultural.

De outro modo, evidenciam uma narrativa comprometida com a ação educativa de informar e divulgar a tradição do coco alagoano. Como parte de uma estratégia identitária (AGIER, 2001), incorporam em suas narrativas as proposições dos folcloristas em seu movimento pela divulgação da cultura de tradição popular. Como abordado na seção 3, este era um dos sentidos dos grupos de projeção folclórica, ação objetivada pelo Movimento Folclórico Brasileiro em sua atuação pelo uso do folclore na educação. Estariam esses jovens assim, atingindo os objetivos previstos pelo Movimento Folclórico Brasileiro com o aproveitamento do folclore na educação, de “ativar na consciência da juventude o sentido da consciência nacional” (VILHENA, 1997, p.147) ?

À luz do que propõe Agier (2001), é evidente que as relações entre cultura e lugar, identidade e cultura alteraram-se contundentemente das décadas de 1950 e 1970 - período áureo do Movimento Folclórico Brasileiro - para hoje. Na ordem cosmopolita e mundial em que se encontram inseridos e conectados esses jovens, imbuir-se da tarefa de divulgar e valorizar a cultura de tradição popular local, mais que levantar bandeiras de defesa de localidades no sentido patriótico e nacionalista, constitui-se em um mecanismo de viabilizar trânsitos entre os níveis microssociais de sua prática dançante a escalas sociais mais amplas. Inserir-se em mercados emergentes e em pleno desenvolvimento em sua localidade como o mercado turístico, por exemplo, mais especificamente no turismo cultural. Ou, ainda, fazer valer-se dos espaços institucionalizados como a escola, para onde costumam ser convidados para realizar ações pontuais em eventos como as festas juninas ou o mês do folclore.

7.3.3. Orientação geracional – os veteranos

Como dito, os diálogos entre os veteranos no grupo de discussão foram tomados pela ênfase na importância da continuidade do trabalho que o Xique-xique vem desenvolvendo ao longo desses 17 anos, denotando a consciência geracional desses dançarinos.

Como colocado na seção 2, a partir de Leccardi & Feixa (2010), a consciência geracional implica reflexividade, a capacidade do sujeito de inscrever a própria existência e a

própria história no fluxo de um tempo social. Entender que sua biografia está incluída numa história que não é individual e que contempla um antes e um depois dos quais ele é agente. Na fala dos veteranos, veem-se imbricadas as biografias individuais à coletividade do grupo e o interesse na continuidade do trabalho que o Xique –xique vem desenvolvendo, por gerações.

Bm: É um coco que amo muito, entendeu? Já passei é... por vários desafios no grupo, nunca sai, entendeu? E nunca hei de sair, entendeu? E pra mim é tudo, entendeu? Muito mesmo, amo demais! Quero para sempre até envelhecer, ficar aqui, entendeu? Ver todo ano a gente lá brigando pelo nosso objetivo, né? Que a gente trabalha bem, trabalha muito, para a gente conseguir o que a gente vem sempre querendo conseguir, entendeu? E ninguém nunca vai apagar nossa fé que tem dentro da gente, não, não vai conseguir nunca isso! A gente tem certeza, a gente vai está sempre ali forte, pode ser com as pessoas antigas, pode ser com as gerações novas que estão entrando, entendeu? Xique-Xique sempre vai ser isso aí!

Bf: O Xique-Xique é um diferencial de todos os grupos de hoje. Antes, no começo, era muito raro você ve um grupo de coco de roda! No Jacintinho mesmo era só o Xique-Xique, que não era Xique-Xique, era Santo Antônio na época, eu entrei na época que era Santo Antônio! E... Assim, era pra todo mundo, todo mundo que via, muita gente que via, até hoje minha família mesmo, assim.. Meus pais mesmo, né? Diziam: “Isso é dança? isso não é dança”! Porque antes, assim... Era aquela umbigada, era aquela coisa, a gente participava mesmo, era criança ainda. E o pessoal dizia: “Menino isso não é dança não!” que não sei o que e não sei disso e a gente fez da ajuda da igreja. Então, assim... O Xique-Xique hoje pegou esse nome porque foi crescendo e o que a gente queria era passar a cultura, né? Do coco de roda, é... Como se dança o coco de roda, o trupé, umbigar, não negócio com rivalidade, era uma brincadeira sadia! A gente queria pegar as pessoas que não faziam nada para brincar e nessa brincadeira, cada um foi se tornando mais sério cada um foi se tornando com um objetivo. Conseguimos criar a liga de coco de roda que foi fundada justamente porque a gente saiu batalhando para querer projeto, que hoje existe aí o alagoano, hoje você pode ver mais de vinte coco de roda para participar do concurso, só que ao longo do tempo, muita gente foram se perdendo, muita gente foram se envolvendo com o que não presta, muita gente foram formando grupo só para fazer o que não presta, porque tem grupo que não dança por gostar, por amar. Por isso que eu digo que o Xique-Xique é o diferencial, porque o Xique-Xique, ele dança não é pra querer vitória, ganhar, querer se engrandecer. O Xique-Xique dança para mostrar o amor que a gente sente, pra gente gritar o que vem do peito, para a gente poder gritar aquela dança, você suar, você se arrepiar na hora que você subir em cima de uma arena, você se arrepiar, e você mostrar para o público que... Saber que aquele público tá gostando. Hoje a gente tem uma torcida muito grande e assim..

Am: Até os outros grupos no fundo, no fundo, torcem também pela gente!

Bf: Muitos grupos torcem, assim... É contra, mais torcem!

Am: Quando a gente dança, eles param e ficam assim, olhando!

Bf: É! No Xique-Xique é uma coisa que... a gente tirou muitas pessoas, assim... da vida que não prestava, a gente conseguiu conquistar isso, até porque hoje as crianças querem dançar! Então, assim...Pode ver que ultimamente, há três anos, a gente sempre tem um, dois pares pequenos, crianças, porque quando a gente ver, já vai gostando, já quer... já vai pedindo pra entrar!

Bm: Nova geração...

Bf: Tem crianças na rua onde eu moro que fica: “Eu quero dançar, eu quero dançar!” crianças de cinco anos, seis anos... Isso é uma alegria pra gente, principalmente a gente que é antigo, que estamos desde o começo, que para a gente era uma brincadeira e hoje a gente leva a sério. Hoje eu tenho o Xique-xique como uma família, minha segunda família! Conheci o meu marido dentro do coco de roda, casei, hoje estou com o meu filho, o meu filho me acompanha em tudo que eu vou, já trouxe meu sobrinho que também acompanhava desde pequeno, desde dois anos de idade que ele vinha atrás e hoje ele é louco pelo Xique-xique. Então, assim... Consegui tirar ele assim... De tá com maus amizades, hoje ele é atento, estuda bem, participa das coisas, se solta mais... Então assim... O Xique-xique ele muda muito, muito mesmo quem entra, e quem entra, quando sai, se arrepende! Porque, sempre quando sai, pede pra voltar, porque em canto nenhum, ele vai ser quem ele é no Xique-xique!

Nota-se, assim, que o referencial dos mestres, que lhes chegou através de Jurandir Bozo e Josenildo de Assis, não só foi tomado a partir do repertório de movimento, das configurações estéticas da dança, mas também, do modo de operar dos mestres na relação com a dança, no sentido do comprometimento com a sua transmissão através das gerações. Percebe-se na fala dos *veteranos* a presença de uma consciência geracional que, imbricada à prática da dança, agrega outros sentidos no seu fazer que não apenas aquele de realização de um desejo estético-artístico como categoria isolada. Eles demonstram perceber as dimensões educativas, culturais e sociais do trabalho do grupo. Evidencia-se que a força de suas argumentações se estendem muito além do reconhecimento do potencial de vencedor de concursos do Xique-xique.

Referem-se ao papel educativo do grupo em suas vidas para muito além do desenvolvimento de habilidades de dança. Demonstram o quanto a dança pode configurar-se num meio de educação integral da pessoa.

Am; O Xique-xique já se tornou eu acho que uma escola de coco!

Af: Uma escola de várias coisas, pelo menos pra mim! Porque, quando eu entrei, eu era muito tímida, eu não conversava, vivia no canto isolada, eu era muito tímida, tinha vergonha de tudo! E aí eu fui perdendo... Quando eu entrei lógico, eu ainda continuava com essa limitação, com essa timidez, mas aos poucos você vai perdendo e depois de um ano, antes de um ano, eu já não era mais... Tanto na escola... No curso... Em todo canto eu já não era mais aquela menina sozinha, calada... eu comecei a interagir mais, eu comecei a participar de tudo que tinha. Na escola Tinha projeto... Festival de não sei o que de dança, eu já levava o coco! Já inventava... Juntava quatro, cinco pessoas e dançava coco pra todo mundo! Para uma pessoa que vivia tão sozinha porque as minhas professoras do ensino fundamental do pré, não acreditava que era a mesma menina, né? A mudança foi muito grande! E assim... É... Uma sensação única, eu acho que quem dançou no Xique-Xique, o Nilton falou um dia desse pra mim, quem dançou no Xique-Xique... Só... Você só é você quando, quando você... tipo... Eu! Eu aprendi a dançar no Xique-Xique, né? Aprendi a dançar do jeito que eu sei hoje no Xique-Xique e eu só vou ser a **Af** sendo no Xique-Xique! Se eu for para outro grupo eu não vou dançar do mesmo jeito que danço aqui! Então... Isso não acontece só comigo, não ouvi só dele mas ouvi de várias pessoas que

foram para outros grupos e disseram que não conseguem ser a mesma coisa, não consegue dançar tão bem, não consegue se sentir tão bem dançando.

A reflexividade dos *veteranos*, aponta ainda para outro nível de aproximação com os mestres da tradição: possuidores de um lugar social comum aos mestres da tradição enquanto sujeitos de uma camada excluída da sociedade de classes, alimentam a capacidade de resistência às dificuldades encontradas para prosseguirem em sua prática artística e cultural, como bem marca a fala do integrante *veterano Bm* quando diz: “ninguém nunca vai apagar nossa fé que tem dentro da gente, não, não vai conseguir nunca isso!”

7.4 Segunda amarração

Como visto na seção 6, a trajetória de relações de Nilton Rodrigues com a dança do coco teve início na escola e, tal como abordado na subseção 4.5, o modo como essa dança foi/é abordada na escola, não poderia deixar de fazer parte do hall de referências que influenciam sua prática no grupo Xique-xique.

Diante das análises realizadas sobre os dados produzidos, é possível perceber que os processos de ensino e aprendizagem da dança do coco no grupo Xique-xique se dão, prioritariamente, pela imitação de um modelo. O modo de operar a dança continua centrado no aprendizado e ensaio de coreografias. Vê-se também que o centro de referência continua sendo o fundador e coordenador do grupo Nilton Rodrigues. Contudo, alguns aspectos se fazem importantes de serem considerados, no sentido de apontarem para possíveis pontos de fuga ao modelo pedagógico tradicional herdado da experiência com a dança na escola. O primeiro deles é que a liderança de Nilton Rodrigues, como visto anteriormente, se expande para bem mais além que a de um detentor de conhecimentos sobre a dança do coco, cujo papel preponderante é repassá-la. Essa função de ensino do repertório de movimentos está diluída entre os vários componentes do grupo e, inclusive, em ambientes extragrupo, como, por exemplo, os dispositivos da internet como os vídeos do *youtube*.

No âmbito do fazer da dança, a liderança de Nilton encontra-se muito mais identificada com a figura do coreógrafo, no sentido tradicional do termo, isto é, daquele que define a configuração espaço-temporal do repertório de movimentos que deverá ser executado/interpretado pelos dançarinos. Em meio ao objetivo de vencer a disputa do concurso, a cada ano há novas proposições, novos arranjos sobre o repertório tradicional, o que desperta grande curiosidade por parte dos dançarinos e uma forte motivação a interpretarem as coreografias que lhes são repassadas.

A convivência entre os membros do grupo que se estende para além dos encontros de ensaios e apresentações, permite a interlocução entre os dançarinos em torno das experiências com a dança do coco, fomentando a criação de outros espaços de aprendizagem destituídos de uma liderança e instituídos pela troca de experiência entre os membros do grupo.

Um outro aspecto que vale ressaltar é que, nos últimos quatro anos, Nilton tem dividido a criação das coreografias com outros três dançarinos do grupo. Pude observar, também em campo, a participação do elenco dando sugestões de acréscimos e alterações nas variações coreográficas propostas, fato que, segundo integrantes mais antigos no grupo, não ocorria anteriormente. Paulatinamente, vêm se abrindo espaços à inventividade dos integrantes do grupo, não só no movimento mas também na música, a exemplo da criação de letras de músicas como aquela criada por Jonhatan Silva, conforme demonstrado na seção 4.

A reflexividade presente nos dançarinos *afastados* e nos *veteranos* demonstra as repercussões do processo de ensino e aprendizagem desenvolvido junto a Jurandir Bozo e Josenildo de Assis entre 2010 e 2011 que reverberam ainda hoje no grupo. Tais reverberações apontam para possíveis reelaborações nas maneiras de procederem o ensino da dança, assim como os modos de operar as relações entre inovação e permanência da tradição, interferindo na elaboração de suas narrativas.

Nota-se que as informações acerca dos aspectos históricos e sócio-culturais do coco trazidas por Bozo e Josenildo despertaram suficientemente a curiosidade e a reflexividade desses dançarinos ao ponto de eles redimensionarem o sentido da prática do coco de roda e entenderem a importância desse conhecimento para a valorização e legitimação social do trabalho desenvolvido pelo Xique-xique. A reivindicação dos *afastados* a Nilton Rodrigues de que essa dimensão do conhecimento sobre o coco também seja acessada pelos integrantes *novatos* é, sem dúvida, uma atitude também de consciência política.

As diferentes visões sobre a questão da competitividade gerada pelos concursos e suas influências nas relações entre os membros do grupo parece vir gerando discussões internas que podem apontar para a problematização da questão e uma possível ampliação das perspectivas acerca da função da competição em meio à prática do grupo, diante do desafio entre tradição e inovação do qual se veem imbuídos.

A observação aos diferentes posicionamentos encontrados entre os diferentes componentes do grupo que desfrutam de uma condição juvenil comum em termos do lugar social que ocupam, me leva a concordar com o que postula Bernard Charlot (2000) quando diz que as relações sociais estruturam as relações com o saber mas não as determinam. Para ele, é preciso considerar que a relação com o saber também é uma relação singular do sujeito

com o saber, o que significa admitir que o fato de um sujeito estabelecer uma relação com o saber correspondente com sua identidade social não quer dizer que há uma relação causal entre elas. As diferentes relações com o saber da tradição do coco estabelecida pelos integrantes *veteranos* e os *afastados* são exemplo disso.

Para Charlot (2000), não há saber que não esteja inscrito em relações de saber. A educação, portanto, deveria estar mais atenta às relações que os sujeitos estabelecem com o saber do que com a preocupação na acumulação de conteúdos. Talvez Jurandir Bozo tenha de algum modo intuído isto, uma vez que demonstrava muito mais interesse na relação que os jovens iriam estabelecer com o saber que ele estava veiculando em suas oficinas e na convivência com o Xique-xique, do que em simplesmente passar conhecimentos.

Poderíamos pensar, por exemplo, que a iniciativa dos jovens estudantes da Escola Princesa Izabel do CEPA, em 1998, de criarem um grupo de coco formado por estudantes de várias escolas desse complexo educacional, projeto esse não acolhido pela direção da referida Escola, configura-se como um desdobramento da ação pontual realizada pela professora de Artes dessa Escola que denota a relação desses jovens com o saber dessa experiência escolar. Um saber, eu diria, de extrema potência na mão, ou melhor, no corpo todo desses jovens, gerador de sentidos capazes de interferir nos rumos da história do coco de roda em Alagoas.

Fundamentalmente, o que se depreende da análise aqui efetuada é que, da longa trajetória realizada desde a desvinculação do grupo de coco formado por jovens estudantes da Escola Princesa Izabel no CEPA em 1998, até as configurações dos grupos juvenis de coco de roda vistas atualmente, uma rebuscada teia de relações entre diferentes pessoas, instituições, gerações e classes sociais se fez. O grupo Xique-xique, como parte constituinte desse enredado relacional, a partir do qual teceu seu tecido próprio, vem costurando sua trajetória, que, poderia dizer, se caracteriza bem mais pela soma que pela subtração. Não se eximindo de colocar-se criticamente em meio ao contexto histórico e sócio-cultural em que está inserido, o grupo vem buscando estar aberto, fazer uso e arregimentar-se dos conhecimentos - inclusive daqueles que os criticam - que pode abarcar sobre aquilo a que se propõe a fazer: dançar coco de roda alagoano assumindo o desafio entre inovar e manter a tradição.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mar, quando quebra na praia, é bonito, é bonito...

Início esta finalização do ciclo de estudos que configura esta tese, refletindo sobre o tempo. Idealizo a condição de relação com o tempo vivida por Dorival Caymmi quando escreveu este verso que serve de epígrafe a esta seção. Penso no tempo dilatado que a criação reivindica e em quantos de nós, artistas, cientistas, pesquisadores, produtores de conhecimentos acadêmicos, têm tido direito a desfrutar dessa condição de tempo expandido em nossa labuta... Quando atingimos o tempo limite estipulado para a realização de um ciclo, resta-nos admitir a transitoriedade dos “resultados” alcançados.

Estamos assim, pois, inseridos na “sociedade da aceleração” (LECCARDI, 2014). Necessário se faz tratarmos da implementação de estratégias de resistência e enfrentamento à hegemonia do tempo que foge pelas mãos. Nesse sentido, as juventudes têm muito o que nos ensinar. Como “mutantes de fim de século”, os jovens vêm encontrando mecanismos criativos e reativos às novas ordens mundiais, que apontam para a variedade e complexidade cada vez maiores de modos de ser e (re)existir, implicando revisões conceituais e metodológicas constantes a quem se põe a estudar essa categoria em construção (REGUILLO, 2000, p.111).

O que se postula nesta tese é que a prática da dança do coco pelo grupo Xique-xique configura-se num modo particular de reação criativa (dentre tantas outras configurações existentes nesses milhões de grupos juvenis espalhados pelo mundo) à precariedade de uma condição social que lhes é imposta, sob muitos aspectos, decorrentes dessa nova ordem mundial que exalta a velocidade e estabelece a simultaneidade como norma, num contexto de exacerbação das exigências capitalistas de relacionar o tempo com a utilidade fugaz dos objetos, que intensifica o consumo e acirra os desejos.

A simultaneidade propiciada pelas novas tecnologias da comunicação torna o mundo pequeno e o acesso à informação leva às juventudes a consciência dos abismos existentes na distribuição e acesso de diferentes bens e recursos, gerando expectativas de igualdade. De outro modo, ao assistir-se internacionalizada pela espetacularização das grandes mídias, as juventudes encontram, paradoxalmente, na homogeneização, as possibilidades de diferenciar-se (REGUILLO, 2000). Como uma espécie de ativismo artístico-cultural, movido pelas expectativas de igualdade, o grupo juvenil pesquisado investe na diferença, fazendo de uma tradição cultural local, a dança do coco, um meio para a formulação de suas culturas identitárias caracterizadas pela mobilidade e pela circunstancialidade. Formulam, desse modo,

narrativas de tradição como estratégias identitárias que viabilizem sua inserção na sociedade mais ampla, para além dos limites que sua condição de classe lhes permite alcançar.

Abordado a partir de seus contextos históricos e sócio-culturais específicos, o grupo juvenil pesquisado foi situado, neste estudo, em relação às discussões mais atuais sobre juventude, tomada como categoria de análise no campo das ciências sociais, tarefa que se mostrou, desde o início, bastante desafiadora. Na medida em que avançava nos estudos da sociologia da juventude, evidenciava a complexidade requerida à abordagem dessa categoria. Nesse sentido, considero que as escolhas metodológicas realizadas caracterizaram-se pela construção de um caminho que foi se demarcando na medida em que ia sendo percorrido. Nessa trilha que adentrei, várias possibilidades de bifurcação foram aparecendo a cada passo e as escolhas das direções a seguir na caminhada foram se dando recheadas de reflexões, intuições e afetos, na interlocução com os sujeitos pesquisados, com os autores elencados, com minha orientadora e com os colegas de profissão. Optei por lançar-me no risco da construção de um caminho próprio na busca pela coerência com meu lugar de iniciante no campo da pesquisa com juventudes, de modo a abarcar a dimensão do que me seria possível no tempo-espço reservado à realização deste trabalho.

De outro lado, me propus também ao risco de trazer as contribuições dos conhecimentos produzidos na área da dança, a que venho me dedicando ao longo dos últimos trinta anos, como um contributo às análises do corpo e do movimento nesta pesquisa de natureza etnográfica.

A experiência de tomar como ponto de partida e foco da investigação os sujeitos que realizam a dança e não esta em si, como já me era familiar nos estudos anteriormente realizados sobre o coco, trouxe novidades ao meu exercício de pesquisadora, ao mesmo tempo estimulantes e desafiadoras. Ao mergulhar na observação participante no campo de atuação dos jovens pesquisados, já a partir da fase exploratória da pesquisa, muitas das ideias pré-formuladas a respeito do trabalho que eles desenvolvem com o coco de roda foram desestabilizadas. Se antes assistia às apresentações desses jovens com o olhar de uma espectadora distanciada do espetáculo posto à sua frente, acessando as camadas superficiais que me permitiam visualizar apenas as diferenças relativas ao modelo da tradição, agora meu olhar de pesquisadora dessa juventude via-se motivado e empenhado a adentrar outras camadas, mais profundas, que me permitiram enxergar as igualdades:

- A primeira delas é que, naquele grupo de jovens, eu encontrei a mesma dimensão de seriedade, amor, afinco e dedicação que via nos mestres da tradição do coco alagoano com

quem eu convivi durante os quatro anos de realização do meu mestrado e mesmo antes e depois disso;

- As oportunidades de convivência entre os membros do grupo não se restringem às ações específicas do fazer da dança e também não se reduzem aos eventos pontuais de apresentação, mas, se estendem ao longo de todo o ano;
- O grupo não existe como instância isolada de sua comunidade; ao contrário, mantém-se a ela vinculado e seu líder constitui-se também uma referência em seu ambiente comunitário;
- A consciência geracional presente nos integrantes mais antigos revela-se na preocupação com a continuidade da tradição do coco através das novas gerações de integrantes do grupo;
- Tanto os grupos dos velhos mestres quanto os grupos juvenis, neste caso específico o Xique-xique, constituem-se de sujeitos excluídos por uma sociedade de classes.

Nessa direção comparativa, meus conhecimentos prévios sobre a dança do coco apresentaram-se como privilegiados para analisar a dança realizada pelos jovens pesquisados em relação à dança dos velhos mestres da tradição. Tomando o corpo e o movimento de sapatear como foco, a realização desta análise, dada como um dos objetivos traçados na pesquisa, foi fundamental para discutir a legitimação da dança realizada pelo Xique-xique, frente aos embates travados com os folcloristas locais. Calcados na perspectiva romântica disseminada por meio do movimento folclórico brasileiro, eles adotam uma visão tradicionalista da tradição em que a reverência ao modelo “original” é lei e sua permanência uma condição inequívoca. Alheiam-se às observações sobre o corpo e o movimento enquanto bases estruturais da dança como linguagem, priorizando as impressões sobre os aspectos visuais da manifestação dançante, como os figurinos e adereços, por exemplo. Presos a modelos idealizados de processos de transmissão da tradição entre diferentes gerações, recusam-se a enxergar outras possibilidades de configurações geracionais e práticas sociais que possam prover a continuidade da tradição ainda que em meio às discontinuidades que marcam as temporalidades dos dias idos.

Talvez, quem sabe, quisessem os folcloristas que esses jovens exibissem a representação das figuras mitificadas do popular com ares de pobreza e rusticidade. Ao contrário disso, investem numa visibilidade de intenso colorido e brilho quase ofuscante, assim como fizeram os velhos mestres ao se verem inseridos no contexto das apresentações em palcos e palanques, quem sabe, procurando encontrar a antítese da obscuridade de suas existências sociais cotidianas. Mas, esses jovens, diferentemente dos mestres, recobrem-se com roupagens estampadas pelas múltiplas informações que conseguem acessar virtualmente, advindas dos vários cantos do mundo e que lhes chegam a cada dia, minuto ou segundo.

Resguardam ao corpo o lugar de vinculação com a memória matriz da tradição do coco alagoano, base de sua estrutura mais profunda. Na propriedade de conhecimento sobre essa manifestação popular procuram os sentidos da permanência dessa tradição ao longo do tempo, pondo em diálogo as forças motrizes geradoras dessa dança em diferentes temporalidades. Por meio do conhecimento adquirido na busca por espaços de aprendizagem da tradição, desenvolvem a reflexividade necessária ao desenvolvimento da consciência geracional de que são portadores.

Nesse sentido, alegra-me saber que, de algum modo, este trabalho pode vir a ser uma contribuição para esses jovens em suas trilhas pela apropriação de conhecimentos históricos sobre o coco. Principalmente por incluí-los como partícipes dessa história, reconhecidos como agentes edificadores da continuidade dessa tradição popular local. Por outro lado, podendo corroborar também o dimensionamento da importância social e cultural do trabalho que desenvolvem com a dança do coco.

Na trajetória do grupo, os processos de ensino e aprendizagem do coco sempre se deram movidos pelo interesse genuíno de acessar e repassar um conhecimento que lhes faz sentido. Sentido gerado pela vontade de dançar, de sociabilizar, de ampliar o raio de ação na sociedade, de galgar possibilidades de ser visto sob outras óticas diferentes daquelas permeadas por estigmas, como a de ser um jovem pobre, morador de uma comunidade marginalizada. Lançando mão das referências guardadas das experiências escolares de aprendizagem da dança do coco, das relações hierárquicas vividas na escola e na família, assim como também da sociabilidade da vida cotidiana no bairro e na comunidade mais ampliada dos grupos juvenis de coco de roda, eles vêm estruturando seus processos formativos ao longo de quase 18 anos de existência.

À revelia dos julgamentos dos folcloristas de um lado e do enaltecimento de sua comunidade e dos turistas de outro, os jovens do Xique-xique seguem em sua prática da dança do coco elaborando estratégias de vinculação à tradição e, por meio disso, de legitimação de sua prática. Entendendo a tradição como potência de inventividade, encontram no desafio entre preservar os elementos identificadores dessa tradição dançante e ao mesmo tempo inovar, a grande motivação para manterem-se nessa prática. É a partir dessa ação desafiadora que o Xique-xique se lança na elaboração de seu espetáculo anual. O processo de montagem desse espetáculo é vivido pelo grupo no decorrer de praticamente um ano, imbricado aos seus cotidianos, numa ação que envolve não só os integrantes do grupo mas também a comunidade em que está inserido, tendo como ápice a apresentação na arena do concurso estadual realizado no período dos festejos juninos.

É nessa conexão com a experiência da vida cotidiana que “a seiva da tradição se mantém” e, nesse sentido, os modos como se dão os processos de herança entre gerações perdem a relevância. Mais importam as trocas culturais implicadas nesses novos processos de transmissões da tradição, emergentes nas sociedades contemporâneas que insistem em mantê-las na busca por encontrar modos de dar forma à vida social. Nessas novas dinâmicas culturais em prol da sobrevivência da tradição, procede-se um constante jogo entre cosmopolitismo e fundamentalismo, gerador de interferências na configuração das identidades desses sujeitos (GIDDENS, 2003, p.54).

Nesse sentido, pode-se dizer que, enquanto os folcloristas mantêm-se fechados a trocas com os grupos juvenis de coco de roda, os jovens do grupo Xique-xique sabem fazer um uso proveitoso dos referenciais dos discursos fundamentalistas sobre a tradição para a elaboração de estratégias identitárias em prol da reinvenção de seu lugar social.

Para além do potencial de inventividade e expressividade que a tradição oferece para realização dos anseios artísticos desses jovens, ela é declarada como condição valorativa, capaz de garantir o espaço de participação e visibilidade desse grupo para além da ordem permitida à sua condição social cotidiana. Essa ordem extracotidiana de acesso a outros espaços sociais, proporcionada pela elaboração estética da tradição que tem seu ápice na apresentação do grupo no concurso anual estadual, funciona como um ritual contemporâneo em que a espetacularização da tradição garante a presentificação da verdade formular do coco na ação dançante coletiva e na fala dos sujeitos.

Se Giddens (1997) diz ser o ritual uma condição para a permanência da tradição e Turner (1994) afirma que nas sociedades modernas a função ritual de transgressão à ordem social é retomada pelas artes e atividades de lazer, por que não poderíamos considerar o espetáculo realizado na arena do concurso anual, como um ritual coletivo dos jovens do Xique-xique? Nesse tempo-espaço apartado do ordinário de suas vidas, eles transgridem a ordem social, apresentando-se em um *status* diferenciado, deslocando-se das margens ao centro. Em seus corpos dançantes, presentificam a verdade formular dessa tradição dançante no som das batidas de seus pés como quem exerce uma “política do chão” (LEPECKI, 2010, p.15). Na qualidade de esforço do movimento empregado em sua dança, ao mesmo tempo em que desenterram memórias, recusam-se a pôr suas batidas a serviço apenas de nivelar o chão da casa do vizinho. Ao contrário, parecem bradar pelo nivelamento de condições de existências mais igualitárias como quem quer (re)percutir no chão do mundo inteiro.

Por meio da propriedade de conhecimento sobre o repertório de movimento tradicional do coco alagoano, cravado no corpo, esses jovens se diferenciam enquanto “iniciados” em

relação ao “outro”, a plateia, diante da qual apresentam a delimitação de suas identidades vinculadas à tradição.

Por outro lado, a variabilidade de suas lógicas de ação em relação às diferentes situações em que realizam suas apresentações é bastante configurativa da produção de identidades voláteis. Verifica-se a eminência de uma “cultura declarativa” em que a identidade se edifica mediante as circunstâncias e como tal é declarada (AGIER, 2001).

Vejam, por exemplo, a atuação do Xique-xique nas apresentações realizadas para o público de turistas e para sua comunidade de origem – o bairro do Jacintinho: Com relação ao primeiro caso, de partida é importante ressaltar que os lugares que são destinações turísticas, como é o caso de Alagoas e mais especificamente Maceió, pedem produção de localidades. Ora, produzir localidades é produzir tradições! Esses jovens, enquanto sujeitos e agentes do mercado turístico presente em sua cidade, nele atuam de modo estratégico a partir da dança do coco enquanto manifestação da tradição popular local. Frente a esse público, a fala do grupo é calcada na declaração de uma identidade fortemente vinculada à tradição, da qual eles se auto-legitimam como representantes e continuadores. Já quando se apresentam em sua comunidade, no bairro do Jacintinho, os apelos às questões identitárias, de descendência cultural e vinculação à tradição, perdem a relevância. Nesse ambiente, o valor a ser ressaltado em suas falas é a divulgação acerca do poder de inserção do grupo em outros espaços sociais para além do próprio bairro. São “atos de fala” que circunscrevem uma condição de existência a cada situação.

Nesse sentido, observa-se que as declarações de identidade proferidas pelo grupo apontam para diferentes direções, de acordo com as lógicas de ação adequadas a cada situação de atuação social. A tradição, desse modo, em sua vinculação com as culturas e as identidades, funciona como uma espécie de “bússola”, um instrumento de base, por meio do qual o grupo encontra os caminhos para sua localização social.

A tradição assim funciona como ancoragem (WARNIER, 2003), ponto de apoio e sustentação à atuação desses jovens como cidadãos, para além do momento em que a dança é performada. Se se veem impossibilitados de inserção econômica para uma condição cidadã, movem-se na direção da inserção cultural e social. Escapando de qualquer postura essencialista ou fundamentalista e, ao mesmo tempo, fazendo uso desses referenciais na elaboração de suas retóricas identitárias, revitalizam a tradição, por meio de sua prática do coco, colaborando para a “resistência da cultura à erosão” (WARNIER, 2003, p.154), ao mesmo tempo em que exercem a resistência à sua própria erosão social enquanto indivíduos e enquanto coletividade.

Imersos numa condição social marcada pela culpabilidade gerada pela meritocracia que carrega de constrangimentos suas existências, têm no grupo de coco o lugar em que a meritocracia é geradora de enaltecimento. Lá, de fato, depende de um mérito próprio alcançar a condição e a posição desejada de atuação entre seus pares.

Enquanto a sociedade toma esse grupo juvenil de coco de roda como motivo de desclassificação ou de exaltação, eles “(re) inventam mecanismos para confrontarem-se coletivamente e sobreviverem à violência cotidiana generalizada, ao desencanto profundo que abriu um buraco preto na esperança” (REGUILLO, 2000, p.115).

Contudo, do mirante do Jacintinho, é possível avistar o mar e, quando o horizonte é o mar, as perspectivas se alargam . “O enfraquecimento do futuro deixa espaço para a certeza do presente, do tangível. E, apesar da marginalização, desesperar e temer, apostar na vida”. (REGUILLO, 2000, p.115).

Onde poderia haver mais vida que na dança?!

Fotografia 21- Francine Moraes, dançarina do Xique-xique na arena do concurso em 2017



Fonte: Karla Lima, 2017

REFERÊNCIAS

- ADSHAED, Janet. **Dance Analysis: Theory and Practice**. London, edited by Janet Adshaed, Dance Books Ltd, 1988.
- AGIER, Michel. **Migrações, descentramentos e cosmopolitismo: uma antropologia das fronteiras**. Maceió/AL; São Paulo/SP: Edufal: Editora da Unesp, 2015.
 _____ **Distúrbios identitários em tempos de globalização**. *Revista MANA* 7(3):33, 2001.
- ALMEIDA, F. Nubia. **O Colégio Salesiano DE Juazeiro do Norte e o projeto educacional do Padre Cícero: os benefícios da juventude (de 1939 a anos de 1970)**. 2011.220 f. Doutorado em Educação. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coordenação de Oneyda Alvarenga 1982-84 e de Flávia Camargo Toni 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia 1999.
 _____ **Os Cocos**. Brasília : Duas Cidades, INL, Fundação Pró-Memória, 1984.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 13, n. 35, p. 231-253, jan.-- abr. 1999.
 _____ **Reflexão sobre os cocos do Nordeste: migração e zonas culturais**. *Revista dos Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia-ABET* , v. 1, p. 363-366, 2013.
- BARBOSA Junior, J. **O Espírito Popular Através do Coco – contribuição para o folclore**. Maceió: s.r.e., 1917.
- BARROS, Francisco Reinaldo Amorim de. **ABC das Alagoas : dicionário biobibliográfico, histórico e geográfico das Alagoas**. Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. 2v. -- (Edições do Senado Federal ; v. 62-A)
- BARROS, *et al.* Estudos do Folclore no Brasil. In CAVALCANTI, Maria Laura de (Org.) **Reconhecimentos: Antropologia, folclore e cultura popular**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- BARTENIEFF, Irmengard. **Body movement. Coping with the environment**. Langhorne: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e Medo na Cidade**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
 _____ **Tempos Líquidos**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2007.
 _____ **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003
 _____ **Modernidade e Ambivalência**. Tradução Marcus Penchel. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- BOLETIM ALAGOANO DE FOLCLORE. Comissão Alagoana de Folclore. Governo de Alagoas. Secretaria de Estado da Cultura & Secretaria de Estado da Comunicação. Maceió-2000.

BONFIM, Edilma Acioli; ROSA e Silvia; Enaura Quixabeira **Dicionário Mulheres de Alagoas: ontem e hoje**. Maceió: Edufal, 2007.

BOURDIEU, Pierre. La “juventude” no es más que uma palavra. In **Sociologia y cultura** (pp 163-173). Mexico: Grijalbo, Conaculta. 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1982 (Primeiros Passos).

BRANDÃO, Théo. **Folguedos natalinos**. 3. ed. Maceió: Museu Théo Brandão, 2003.

_____. **Folclore de Alagoas II**. Maceió: Museu Théo Brandão – CEC/UFAL, 1982.

_____. O Coco de Alagoas, **Jornal Gazeta de Alagoas**, 21 de abril de 1978, suplemento Literário: 1, p. 02.

BRASIL. LEI DE DIRETRIZES E BASES DA EDUCAÇÃO BRASILEIRA. Senado Federal, Brasília, 2005. Disponível em < <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/70320/65.pdf> >. Acesso em 28-08-2016.

BRASIL. PARAMETROS CURRICULARES NACIONAIS: ARTES. Secretaria de Educação Fundamental. – Brasília : MEC/SEF, 1997. 130p. Disponível em < <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf> > . Acesso em 28-08-2016.

BRASIL. PARAMETROS CURRICULARES NACIONAIS (Ensino médio): ARTES. Parte 2, 71 f (45-55) Brasília : MEC/SEF, 2000. Disponível em < http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf > . Acesso em 28-08-2016.

BULGARELLI, Claudio. **História da hotelaria em Alagoas**. Maceió: Ed. Ideias e Comunicação, 2012.

BURKE, Peter – **A Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

_____. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CARLOS, Ana F. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996.

CARNEIRO, Edson. **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista 1974.

_____. **O Quilombo dos Palmares**. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 3ª edição, 1966.

_____. **Samba de Umbigada**. Brasília, Ed. Civilização Brasileira – MEC, 1961.

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO. COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. Disponível em < <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf> >. Acesso em 28 de março de 2016

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**, Rio de Janeiro. Ediouro, S.A.1973.

_____. **História dos nossos gestos.** São Paulo. Edições Melhoramentos, 1976.

CAVALCANTI, Telma César. **Pé, umbigo e coração:** pesquisa de criação em dança contemporânea. 1997. 125 p. Dissertação de Mestrado (Artes). Campinas: UNICAMP, 1997.

_____. Guerreiro e identidade alagoana. In **Revista Graciliano.** Maceió – Imprensa Oficial, ano IV, nº 10 – setembro/outubro, 2011. p.40-44.

_____. **A escola como mediadora social.** 2008. Disponível em < <http://idanca.net/a-escola-como-mediadora-social/> > Acesso em 17-03-2017.

CHARLOT, Bernard. Qual lugar para as Artes na escola da sociedade contemporânea? In CHARLOT, Bernard (Org.) **Dança, Teatro e Educação na sociedade contemporânea.** Ribeirão Preto: Editora Alfabeta, 2011, p. 9 – 39.

_____. **Da relação com o saber, elementos para uma teoria.** 1ªed. Porto Alegre: ARTMED, 2000.

CHARTIER, Roger, “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, vol. 8, n.16, 1995, p. 179-180.

CITRO, Silvia. Cuando escribimos y bailamos – genealogias y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas in: CITRO, Silvia e ASCHIERI, Patricia (org.) **Cuerpos em movimento – antropologia de y desde las danzas,** Buenos Aires: Biblos, 2012.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais.** Bauru: Edusc, 2002, 2ª ed.

DENZIN, N.K.; LINCOLN, Y.S. **O planejamento da pesquisa qualitativa.** Porto Alegre: Ed. Penso, 2006, 432 p.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **O banguê nas Alagoas: traços da influência do sistema econômico do engenho de açúcar na vida e na cultura regional.** 3ª ed. Maceió: EDUFAL, 2012.

DUARTE, Abelardo. **Folclore negro das Alagoas.** 2ª Ed. Maceió: Edufal, 2010.

DUARTE, T. A possibilidade da investigação a 3: reflexões sobre triangulação (metodológica). **Cies e-working paper.** Centro de Investigação e Estudos de Sociologia. 2009. Disponível em: < http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP60_Duarte_003.pdf. > Acesso em: 05/07/2016.

FEIXA, Carles. A construção histórica da juventude In: CACCIA-BAVA, A. et al. (orgs) **Jovens na América Latina.** São Paulo: Escrituras Editora, 2004, p. 257-327

FERNANDES, Ciane . **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas.** São Paulo: Annablume. 2002.

FORTE, Luís Roberto Salinas. **Rousseau: da teoria à prática.** São Paulo. Ed. Ática, 1976

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, Col. Biblioteca de filosofia e história das ciências, v.7, 9ª edição, 1990.

GADELHA, Rosa C. P. **A dança possível**: as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade** (P. Dentzien, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2003.

_____. A vida em uma sociedade pós tradicional. In: BECK, Ulrich, Lash, SCOTT.

Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna.

Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP. 1997.

_____. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. - São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GINZBURG, C. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Trad. Maria Betânia Amoroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. p. 11 – 35

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.) **A invenção das tradições**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo**. Petrópolis: Vozes; Maceió: Edufal, 2013, 202p., ISBN: 978-85-326-4637-8

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. London: Macdonalds and Evans, 1966

_____. **O domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LAGROU, Els; GONÇALVES M. Antônio. **L'art populaire brésilien : un art de la relation**. Paris: Perspective, 2013.

LAVENÉRE, Luiz. A Propósito do Coco Alagoano. In. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 12 de junho de 1937, caderno literário, p. 11.

LECCARDI, Carmem. Por um novo significado do futuro: mudança social, jovens e tempo. Tradução de Norberto Luiz Guarinello. **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, v. 17, n. 2. p.35-57, novembro 2005.

_____. **Sociologías del tempo – sujetos y tempo em la sociedad de la aceleración**. Trad. Ana María Yévenes Ramírez. Santiago: Salesianos Impresores S.A. 2014.

LECARDI, Carmem; FEIXA, Carles. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Revista Sociedade e Estado** – vl. 25 nº 2, Maio / Agosto 2010.

- LEPECKI, André. Planos de Composição. In, GREINER et al. **Cartografias – Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- LIGA DOS GRUPOS DE COCO DE RODA DE ALAGOAS. Regimento. Maceió: 2014.
- LIMA, Rossini Tavares de. **A Ciência do Folclore**. São Paulo: Ricordi, 1978.
- LINDOSO, Dirceu. **A interpretação da província**. Maceió: Edufal, 2015.
- LOSSIO, A.R.Rubia. **Sociologia do efêmero: espaços polissêmicos de recriação da cultura no cotidiano a valorização do fluxo de manifestações culturais e intersecções midiáticas**. 2012, 188 f. Doutorado em Sociologia. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.
- MANNHEIM, K. O problema sociológico das gerações. Tradução: Cláudio Marcondes, In Marialice M. Foracchi (org), **Karl Mannheim: Sociologia**, São Paulo, Ática, pp. 67-95. 1982.
- MARQUES, IZABEL. **Dançando na Escola**. São Paulo: Cortez, 2007.
 _____ **O ensino de dança hoje: textos e contextos**. São Paulo: 1999.
- MOURA, G. B. Larissa. **Vozes da resistência: tradição, inovação e participação da juventude no congado de Estrela do Indaiá Minas Gerais**. 2012. 225 f. Mestrado acadêmico em extensão rural. Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2012.
- NASCIMENTO, C. Elton. **Cantos e batuques: o samba na educação de jovens privados de liberdade**. Mestrado acadêmico em educação. 2012, 188 f. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- NOVAES, Josefina Maria M. **ASFOPAL: 25 anos brincando sério**. Maceió: Grafmarques, 2011.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 15: São Paulo: Editora UNESP, 1996.
- ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Ed. Olho d'Água, 1992.
 _____ **Mundialización y cultura**. Alianza editorial, Buenos Aires: 1997
- PAIS, J. M. **Culturas Juvenis**. 2.ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
 _____ A construção sociológica da juventude – alguns contributos. **Análise Social**, vol. 23 (105-106), 1990, p. 139 – 165.
- PINTO, L.R.A. RAQUEL. **Cores que pintam, fitas que tecem: a negociação identitária dos jovens congadeiros, em tempos de mediatização**. 2012, 173 f. Mestrado acadêmico em comunicação. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.
- PRESTON-DUNLOP. **Looking at dances: a choreological perspective on choreography**. London: Verve Publishing, 1998.
 _____ **Dance It's a Language, isn't it?**. London: Laban Centre for Movement and Dance, 1987.

QUINTANA, Mario. **Mario Quintana**. Organizado por Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

REGUILLO, Rosana. **Emergência de culturas juvenis: Estratégias del desencanto**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2000.

_____. Las culturas juvenis; um campo de estúdio; breve agenda para la discusión. **Revista Brasileira de Educação**, Maio/Jun/Jul/Ago, n.º. 23, p. 103-118, 2003.

_____. La Performatividad de las culturas juvenis. **Revista el tema - Estudios de Juventud**. Departamento de Estudios Socioculturales ITESO (Guadalajara, México) n.º 64/04, p 49-56. 2004. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/247392>. Acessado em 02-08-2016.

REIS, Daniel. Arquivos e memória: etnografia e narrativa audiovisual sobre a campanha de defesa do folclore brasileiro. In: **Patrimônio: práticas e reflexões: metodologia de pesquisa e multidisciplinaridade no IPHAN**. Rio de Janeiro: COPEDOC/DAF/IPHAN, 2010

ROCHA, José Maria Tenório. **Folgedos e Danças de Alagoas: Sistematização e Classificação**. Secretaria do Estado da Educação de Alagoas, 1984.

_____. Autêntico? Não autêntico? Como ficamos nesta festa?. In **BOLETIM ALAGOANO DE FOLCLORE**. Maceió: CAF, 1985.

ROCHA, Nadja Waleska Silva. **Théo Brandão, os estudos folclóricos e o campo do patrimônio no Brasil**. 2013, 83 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) . Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Rio de Janeiro, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. Routledge, 2002.

SILVA, Jaqueline C. Santos. **Processos Educativos sobre a cultura do carimbo construídos em grupo juvenil: o caso do grupo parafolclórico Airirú Tupã Pará**. 2011, 86 f. Mestrado Acadêmico em Educação. Universidade do Estado Pará , Belém, 2011.

STRAZZACAPPA, Marcia. **Dançando na chuva... e no chão de cimento**. In, FERREIRA, Sueli (Org.) **O ensino das artes: construindo caminhos**. Campinas, SP: Papirus, 2001. – (Coleção Ágere)

TRAVASSOS, Elizabete. Palavras que consomem: contribuições às análises dos cocos-de-embolada. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiro**, São Paulo: USP. n.º 50, p. 13-40, set/mar . 2010.

TURNER, Vitor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução de Nanci Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem**. Tradução Mariano Ferreira. 2 edição. Petrópolis: Vozes, 2011.

VASCONCELOS, Pedro Teixeira de. **Andanças pelo Folclore**. Maceió: Edufal, 1998.

VERAS, Filho. **História do turismo em Alagoas**. Maceió: Sergasa, 1991.

VILELA, Aloísio. **O Coco de Alagoas: origem, evolução, dança e modalidades**. Editora da UFAL – Museu Théo Brandão, 1980.

VILHENA, R.LUIS. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. Tradução Viviane Ribeiro. Baurú-SP: EDUSC, 2003.

WELLER, Wivian. **Minha voz é tudo o que tenho: Manifestações juvenis em Berlim e São Paulo**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011.

_____. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. **Revista Sociedade e Estado** - Volume 25 Número 2 Maio / Agosto 2010, (205-224).

_____. Grupos de discussão na pesquisa com adolescentes e jovens: aportes teórico-metodológicos e análise de uma experiência com o método. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.32, n.2, p. 241-260, maio/ago. 2006.

_____. A contribuição de Karl Mannheim para a pesquisa qualitativa: aspectos teóricos e metodológicos. **Revista Sociologias**, Porto Alegre, ano 7, nº 13, p. 260-300, jan/jun 2005.

FILMES

Chão de casa. Direção: Celso Brandão. Produtor: Celso Brandão. Marechal Deodoro – AL. Produtora: Estrela de Ouro e FUNTED, 1982, 16 minutos, sonorizado, sem legendas. Disponível em: arquivo pessoal do Diretor.

APÊNDICE

APÊNDICE A - Modelo de questionário aplicado



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Caro/a Jovem,

Estou desenvolvendo uma pesquisa sobre o grupo Xique-xique e gostaria que as perguntas abaixo fossem respondidas.

Todas as informações serão tratadas com rigor e sigilo. Nomes e local de residência não serão divulgados.

Seu nome completo e nome artístico (se tiver):

.....

Idade: Sexo: masculino () feminino ()

Estado civil: solteiro/a () casado/a () separado/a () outros

Tem filhos? sim () não () número de filhos:

Tem irmãos/ãs? sim () não () número de irmãos/ãs:

Religião:

Cidade em que nasceu:Estado:.....

Cidade e bairro em que vive atualmente:

Há quanto tempo vive nessa cidade?e no bairro?.....

Cidade de nascimento da mãe:Estado:

Cidade de nascimento do pai:Estado:

Moradia

Como mora? Com os pais () com o companheiro/a () com parentes ()

Outros.....

Escolaridade:

Primeiro Grau/ Ensino Fundamental: completo () incompleto ()

Segundo Grau/ Ensino Médio: completo () incompleto ()

Curso Profissionalizante: completo () incompleto ()

Curso Superior: completo () incompleto ()

Encontra-se no momento na escola () fora da escola ()

Frequenta ou frequentou escola pública () escola privada ()

Em algum curso profissionalizante? sim () não ()

Que curso profissionalizante frequentou?.....

Em que escola ou instituição realizou o curso?

.....

Situação atual:

Empregado/a () desempregado/a ()

Caso esteja trabalhando, qual a profissão/atividade que está exercendo?

.....
 Pretende ou gostaria de exercer outra profissão no futuro? Qual?

.....
Escolaridade da mãe:

Primeiro Grau/ Ensino Fundamental: completo () incompleto ()

Segundo Grau/ Ensino Médio: completo () incompleto ()

Ensino superior: completo () incompleto ()

Profissão da mãe:.....

Escolaridade do pai:

Primeiro Grau/ Ensino Fundamental: completo () incompleto ()

Segundo Grau/ Ensino Médio: completo () incompleto ()

Ensino superior: completo () incompleto ()

Profissão do pai:

Escolaridade do companheiro/a (somente se vivem juntos)

Primeiro Grau/ Ensino Fundamental: completo () incompleto ()

Segundo Grau/ Ensino Médio: completo () incompleto ()

Ensino superior: completo () incompleto ()

Profissão do companheiro/a:

Dados complementares:

Lazer preferido:

Há quanto tempo você está no Xique-xique?

Quantas vezes na semana costumam se encontrar?

Onde costumam se encontrar?

Onde conheceu esse grupo?

na vizinhança() na escola () no centro comunitário ()

no trabalho() outros

Como você conheceu esse grupo?

.....

.....

.....

Esse grupo é importante para você? sim () não ()

Você já fez parte de outro grupo de Coco? Sim() Não() Qual?.....

Você faz parte de algum outro grupo (de outra coisa que não seja Coco)? sim () não ()

Qual?.....

Se sim, quais são as principais atividades realizadas por este outro grupo do qual participa?.....

Muito obrigada!

APÊNDICE B – Regimento da Liga dos Grupos de Coco de Roda de Alagoas

FESTIVAL ALAGOANO DE COCO DE RODA ANO – 2014

REGULAMENTO

I DO CONCURSO

Art. 1º O concurso se realizará de 19 á 24 de junho do corrente ano, começando ás 20h00minhs no estacionamento do Jaraguá Maceió-Al,

Art. 2º Só poderão Participar do Concurso os Grupos que forem filiados a LIGA, e só poderão Participar do Concurso os Componentes que forem inscritos na LIGA por seus respectivos Grupos.

§ 1º - Não será permitida a participação de nenhum componente em mais de um grupo concorrente.

§ 2º - Caso algum componente esteja inscrito na LIGA por um Grupo e participar do evento por outro Grupo, o Grupo no qual o componente participou será penalizado com 10 (dez) pontos não havendo nenhuma punição ao grupo onde o mesmo estava inscrito anteriormente.

§ 3º no caso o componente esteja inscrito em dois grupos o mesmo deverá comunicar aos seus coordenadores para a devida transferência, pois caso contrário o mesmo sendo flagrado com duas inscrições será excluído do evento podendo haver ou não a suspensão ou punição por 02(dois anos) do mesmo nos eventos de Coco de roda Alagoano.

§4º no caso de a diretoria de qualquer grupo desligar um componente, ela não tem o direito de impor que o mesmo não se inscreva em outro grupo privando-o assim de participar em qualquer outro que lhe for de direito desde que a liga seja comunicada e um prazo de até 10(dez) dias antes do Evento, para que seja tomada as providencia cabíveis.

§ 5º a mesma punição será aplicada no componente que sem provas fizer acusações infundadas a fim de prejudicar alguém de outro grupo e/ou tumultuar o andamento do evento.

Art. 3º Não haverá idade limite para inscrição de componentes no evento, portanto, todos os componentes serão avaliados da mesma forma independente de idade dos mesmos.

§ Único – Cada grupo poderá ter no Máximo 12 (doze) Componentes extras para realizar tarefas no apoio à apresentação dos mesmos desde que não interfiram diretamente na apresentação do grupo e que estejam devidamente identificados com vestimentas diferentes dos dançarinos. Esses tem que serem aprovados pela organização do evento.

II DA FORMA DE DISPUTA

Art. 4º O concurso será realizado em 03 (três) etapas: 1ª Fase, semifinal e a Final, conforme cronograma do concurso anexo a este Regulamento.

Art. 5º Na Primeira Fase Os Grupos de Coco Roda serão divididos em 4 (quatro) Grupos: A, B, C e D sendo as apresentações feitas em ordem por sorteio em cada grupo da chave nos dias 19, 20 e 21 de junho.

Art. 6º Os 08 (oito) melhores dos grupos A, B, C e D, formarão o os Grupo E e F na fase Semifinal, onde a ordem de apresentação se dará conforme a classificação na fase anterior conforme cronograma do concurso anexo a este Regulamento.

Art. 7º Os 05 (cinco) melhores dos Grupos E e F, passam para o grupo da Grande Final que será disputada no dia 24/06/2014 às 20h00minhs com os cinco grupos onde teremos daí os 05 melhores do Festival 2014.

Art. 8º A final será disputada igualmente as fases anteriores, a ordem de apresentação se dará conforme a classificação na fase anterior conforme cronograma do concurso anexo a este Regulamento.

III DO SORTEIO

Art. 9º Haverá sorteio apenas para a 1ª Fase, a classificação da 1ª Fase determinará a ordem de apresentações na Fase Semifinal, e a classificação da Semifinal, determinará a ordem de apresentações na fase Final, conforme cronograma em anexo a este regulamento.

Art. 10º O Sorteio da 1º Fase será realizado na Reunião de organização do concurso, onde terá a participação dos Coordenadores e Vice-coordenadores de todos os grupos participantes e da Equipe de diretoria da Liga.

Art. 11º Mesmo com a ordem de apresentações definida, todos os grupos deverão estar presentes no local do concurso no mínimo 30 (trinta) minutos antes da hora marcada para o começo do evento em todas as fases do mesmo.

§ Único – O grupo que não estiver presente na hora marcada para o início do evento será automaticamente desclassificado do concurso haja vista, que mesmo optando por sua apresentação

isto será de forma voluntária desta forma o grupo em questão terá direito ao seu repasse do cachê e do transporte, mas não receberá nota dos senhores julgadores.

IV DO TEMPO

Art. 12º Cada grupo terá entre 20 e 25 minutos para demonstrar suas apresentações.

Art. 13º Haverá um relógio oficial visível a todos marcando o Tempo de todos os Grupos.

Art. (14º O grupo que ultrapassar o tempo Máximo (vinte e cinco minutos cravados) ou não atingir o tempo mínimo, (vinte minutos cravados) terá punição gradual ao tempo inadequado 01 (um) ponto após a passagem de cada minuto) no cronômetro oficial do evento; Ex. passados os 25:01 (vinte e cinco minutos e um segundo) já estaremos contabilizando uma infração equivalente á um ponto, 26:03 (vinte e seis minutos e três segundos) será uma pena equivalente há dois pontos, e assim sucessivamente.

Art. 15º Cada Grupo terá até 10 (dez) minutos para começar sua apresentação a contar da entrada do primeiro componente no tablado.

§ 1 – Todos os Grupos terão tempo livre para retirada de material utilizado na apresentação tais como (cenários, instrumentos, figurinos, etc...).

§ 2 – O grupo só deverá entrar na arena quando a mesma estiver apta para apresentação assim julgada pelo mesmo.

V DO RESULTADO

Art. 16º Só Será divulgado o resultado dos Grupos que passam a próxima fase, ao fim de todas as apresentações, em todas as fases do concurso.

Art. 17º Na fase final resultado será divulgado em dia determinando pela comissão do concurso.

§ Único – A apuração em todas as fases do evento será feita com a presença de um representante de cada grupo ao fim de cada fase. (caso não tenha um ou mais representantes de algum grupo, a apuração ocorrerá normalmente).

VI DA PREMIAÇÃO

Art. 18º Serão premiados todos os Grupos com o Troféu de participação no Evento.

Art. 19º Serão Premiados os Grupos que se classificarem do 1º ao 5º lugar com seus respectivos Troféus.

Art. 20º Toda a premiação será entregue em data a definir pela Diretoria da LIGA em reunião com os grupos participantes do evento.

APRESENTAÇÃO DOS CAMPEÕES

Art. 21º Esta será em local e data a ser decidido pela diretoria da LIGA, onde será obrigatória a apresentação dos 05 (cinco) grupos melhores colocados no resultado do festival tendo em vista que a apresentação dos campeões também faz parte do Festival de Coco de Roda Alagoano, e caso um ou mais grupos que

estejam entre os cinco campeões não compareça(m) á referida apresentação dos campeões o(s) mesmo(s) não receberá (ão) os cache, bem como perderá sua colocação para o grupo da sequência, bem como será suspenso dos eventos da LIGA por um Ano.

VII DOS GRUPOS

Art. 22° Serão punidos pela comissão organizadora, os grupos que não se comportarem durante as apresentações de seus concorrentes, podendo ser desclassificados do evento.

Art. 23° Qualquer tipo de confusão assim descrito pela organização do evento será avaliada e trarão punições aos envolvidos grupos e/ou componentes no próprio evento ou em eventos posteriores.

Art. 24° Atitudes de componentes podem se transformar em punições ao Grupo no qual pertence assim avaliado pela comissão do concurso e diretoria da LIGA.

VIII DOS COMPONENTES

Art. 25° o mau comportamento de componentes será avaliados pela comissão do concurso e diretoria da LIGA, podendo haver punições que vão de suspensões a desligamento definitivo da LIGA.

IX DOS JURADOS E QUESITOS DE AVALIAÇÃO E NOTAS

Art. 26° ** Haverá 03 (três) julgadores para a primeira fase onde cada um julgará 02 (dois) quesitos.

** três julgadores nas semifinais, onde cada um julgará 02 (dois) quesitos.

** e os seis julgadores destas voltarão no dia 24/06/2014 para juntos avaliarem os grupos que estarão disputando a grande final, sendo dois quesitos para cada julgador, será somado as 12 (doze) notas para se obter o resultado final.

Art. 27° Cada Quesito terá uma nota que pode variar entre 6,0 (seis vírgula zero) á 10. (dez), os julgadores deveram justificar suas respectivas notas.

Art. 28° Pode-se haver Notas Fracionadas facilitando a Avaliação do Júri.

Art. 29° Os critérios de desempate, se houver entre dois ou mais Grupos, será através dos quesitos a serem julgados em sua determinada ordem, caso persista o empate após todos os quesitos, o desempate os grupos empatados terão a mesma colocação

§ Único – As notas serão zeradas em todas as fases do evento.

Art. 30° Não haverá punições em caso de acessórios do figurino, instrumentos, e etc., caírem.

Art. 31° Quesitos de Avaliação:

- * Coreografia
- * Animação
- * Originalidade
- * Figurino
- * Bateria
- * Marcador

COREOGRAFIA: Será avaliada a qualidade dos Passos executados pelo Grupo, além da originalidade dos mesmos. Será obrigatório que os grupos executem em sua maioria das coreografias em Roda que será avaliado pelo Jurado do quesito.

ANIMAÇÃO: Será avaliada a animação de todos os componentes do Grupo. A Animação se dará através do Cantar, Trupé ou Sapateado.

ORIGINALIDADE: Será avaliado todo o contexto da apresentação do Grupo, coreografias, musica, batida de bateria, figurino, tudo tem que estar em comum com a Tradição do Coco de Roda do nosso Cotidiano.

FIGURINO: Todas as Peças Serão Avaliadas, desde Trajes a Acessórios. Será avaliada a Criatividade, Beleza, Originalidade, composição do Figurino com a Apresentação. Será Obrigatório o Uso de Shorts por Parte de Componentes que estejam representando o Sexo Feminino, caso alguma componente esteja sem o mesmo, à nota de figurino será Nota Mínima.

BATERIA: Será avaliada a sua Batida tradicional contemporânea executada, Qualidade da batida, Arranjos, Conjunto e Harmonia dos músicos, Harmonia com o Marcador. Obs.; o numero Máximo de componentes na bateria será de 5 (cinco) tocadores, Caso haja excesso, o grupo receberá nota Mínima no Quesito.

MARCADOR: Será avaliada Harmonia do Marcador com os Músicos e com os Dançarinos, Interação com o Público. O marcador poderá ser Musico ou dançarino, será avaliado individualmente por cada função. Obs.; o numero Máximo de Marcadores será de 2 (dois), caso aja excesso, o grupo receberá nota Mínima no Quesito. (Serão observadas as “Gírias”, Chulas e palavras de baixo calão pronunciadas).

X DO NUMERO DE DANÇARINOS

Art. 32º Só poderão participar os grupos que tenham no mínimo 8 (oito) Pares.

Art. 33º O Limite Máximo será de 24 (vinte e quatro) Pares por Grupo.

XI GERAL

Art. 34º Não será permitido o Uso de Fogos de Artíficos, exceto o “Traque” assim conhecido Popularmente.

Art. 35° Em caso de componentes se sentirem mal durante as Apresentações os Grupos não serão penalizados.

Art. 36°

O artigo 36° que falava de desentendimentos entre torcidas extinto conforme acordado por maioria plena em assembleia geral da Liga dos grupos de coco de roda alagoano.

Art. 37° Caso haja imprevistos com infraestrutura (som, iluminação, tendas, etc..), ou imprevistos Climáticos (Chuvas fortes, Ventania, etc..), ao ponto de ser paralisada a apresentação de algum grupo, este terá a opção de Recomeçar sua Apresentação a partir do Início com cronometro zerado.

Art. 38° Casos omissos serão resolvidos pela comissão do concurso e diretoria da LIGA.

CRONOGRAMA COCO DE RODA 2014

PRIMEIRA FASE

DIA 19/06	DIA 20/06	DIA 21/06
A1	B1	C3
A2	B2	C4
A3	B3	D1
A4	B4	D2
***	C1	D3
***	C2	D4

SEMIFINAL

DIA 22/06	DIA 23/06
8° COLOCADO (primeira fase)	4° COLOCADO (primeira fase)
7° COLOCADO (primeira fase)	3° COLOCADO (primeira fase)
6° COLOCADO (primeira fase)	2° COLOCADO (primeira fase)
5° COLOCADO (primeira fase)	1° COLOCADO (primeira fase)

FINAL

DIA 24/06
5° COLOCADO (semifinal)
4° COLOCADO (semifinal)
3° COLOCADO (semifinal)
2° COLOCADO (semifinal)
1° COLOCADO (semifinal)

