

Cultura popular: tessituras de resistência na manifestação dos Cocos de roda

Popular culture: weavings of resistance in the manifestation of Coco de roda

Cultura popular: tejidos de resistencia en la manifestación de los Cocos de rueda

Natasha Hevelyn Oliveira da Silva¹

João Morais de Sousa²

Resumo

SILVA, N. H. O. da; SOUSA, J. M. de. Cultura popular: tessituras de resistência na manifestação dos Cocos de roda. *Rev. C&Trópico*, v. 44, n. 2, p. 165-190, 2024. Doi: [https://doi.org/10.33148/CETROPv48n2\(2024\)2284](https://doi.org/10.33148/CETROPv48n2(2024)2284)

No contexto dos estudos culturais, este artigo tem como objetivo discutir o conceito de Cultura Popular, no recorte da manifestação popular do Coco de Roda em Igarassu, dentro de perspectiva sociológica que compreende a cultura popular como resistente ao mercado e às estruturas de poder dominantes. No aporte teórico, a cultura é compreendida como um sistema de símbolos (Geertz, 1978) construído mediante o processo de socialização, ou seja, trata-se dos costumes, hábitos, códigos e crenças que são aprendidos pelos sujeitos a partir da sua inserção na sociedade (Laraia, 2020). Faz-se necessário compreender a cultura como um processo social e material, de modo que as questões relativas à economia não estão separadas da cultura, compondo uma totalidade indissociável. Nessa ótica, a acepção da cultura está intimamente conectada aos conflitos sociais, às questões políticas e todo o arcabouço das relações de poder presente nas sociedades (Canclini, 1983; Williams, 2011). E a cultura popular como referente às tradições, costumes, usos e memórias das classes populares (Bosi, 2000), em que também prepondera o conflito e se estabelece um limiar entre agência e estrutura. Nesse sentido, a cultura popular é compreendida como tenaz e com capacidade para resistir e construir alternativas contra-hegemônicas (Gramsci, 1995; Thompson, 1998). No que tange à metodologia, utilizamos o método qualitativo (Minayo, 2001), uma vez que intentamos uma investigação dos aspectos simbólicos relativos à vivência dessa manifestação. Como técnica de coleta de dados utilizou-se a estratégia da observação direta e participante, e entrevistas semiestruturadas com fazedores do Coco de Roda em Igarassu. Para a análise de dados, foi utilizada a perspectiva crítica de Guareschi (2014) e análise de conteúdo (Bardin, 1997). O resultado desta pesquisa sugeriu que essas manifestações populares vêm resistindo e contribuindo para a formação de agências participativas, solidárias e contra-hegemônicas. Portanto, o impacto social deste trabalho está em desvelar essa realidade, promover visibilidade para a temática e fortalecer a construção de outros trabalhos e políticas públicas que valorizem a cultura popular como parte do desenvolvimento de uma sociedade humana, integrada e diversa.

Palavras-chave: Cultura. Cultura Popular. Resistência.

Abstract

SILVA, N. H. O. da; SOUSA, J. M. de. Popular culture: weavings of resistance in the manifestation of Coco de roda. *Rev. C&Trópico*, v. 44, n. 2, p. 165-190, 2024. Doi: [https://doi.org/10.33148/CETROPv48n2\(2024\)2284](https://doi.org/10.33148/CETROPv48n2(2024)2284)

In the context of cultural studies, this article aims to discuss the concept of Popular Culture, focusing on the popular manifestation of "Coco de Roda" in Igarassu, from a sociological perspective that views popular culture as resistant to market forces and dominant power structures. Theoretical framework views culture as a system of symbols (Geertz, 1978) constructed through the process of socialization, encompassing customs, habits, codes, and beliefs learned by individuals through their integration into society (Laraia, 2020). To understand culture, it must be viewed as a social and material process, where economic issues are inseparable from culture, forming an indissociable whole. From this perspective, culture is closely linked to social conflicts, political issues, and the entire framework of power relations in societies (Canclini, 1983; Williams, 2011). Popular culture refers to

¹ Mestranda em Sociologia pelo programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Membro dos grupos de pesquisa GECIC/UFRPE e Macondo: culturas contemporâneas, artes e outras epistemologias/UFRPE. E-mail: hevelynnatasha2019@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-3627-966X>

² Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), professor titular de Sociologia do Deciso/UFRPE e do programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRPE, membro dos grupos de pesquisa GECIC/UFRPE e GIERSE/UFPE. E-mail: joao.msousa@ufrpe.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6508-6840>

the traditions, customs, practices, and memories of the lower classes (Bosi, 2000), where conflicts prevail and a threshold is established between agency and structure. Thus, popular is understood culture as resilient and capable of resisting and constructing counter-hegemonic alternatives (Gramsci, 1995; Thompson, 1998). Methodologically, we employed qualitative methods (Minayo, 2001) to investigate the symbolic aspects related to the experience of this manifestation. Data collection techniques included direct participant observation and semi-structured interviews with practitioners of "Coco de Roda" in Igarassu. As data analysis methods, we employed critical perspective (Guareschi, 2014) and content analysis (Bardin, 1997). this research suggests that these popular manifestations have resisted and contributed to the formation of participatory, supportive, and counter-hegemonic agencies. Therefore, the social impact of this study lies in unveiling these realities, promoting visibility for the theme, and strengthening the development of other works and public policies that value popular culture as part of the development of a humane, integrated, and diverse society.

Keywords: Culture. Popular Culture. Resistance.

Resumen

SILVA, N. H. O. da; SOUSA, J. M. de. Cultura popular: tejidos de resistencia en la manifestación de los Cocos de rueda. *Rev. C&Trópico*, v. 44, n. 2, p. 165-190, 2024. Doi: [https://doi.org/10.33148/CETROPv48n2\(2024\)2284](https://doi.org/10.33148/CETROPv48n2(2024)2284)

En el contexto de los estudios culturales, este artículo tiene como objetivo es discutir el concepto de Cultura Popular, centrándose en la manifestación popular del Coco de Roda en Igarassu, desde una perspectiva sociológica que considera la cultura popular como resistente a las fuerzas del mercado y las estructuras de poder dominantes. En el marco teórico, la cultura se entiende como un sistema de símbolos (Geertz, 1978) construido a través del proceso de socialización, abarcando costumbres, hábitos, códigos y creencias aprendidos por los individuos mediante su integración en la sociedad (Laraia, 2020). Para entender la cultura, debe considerarse como un proceso social y material, donde los problemas económicos son inseparables de la cultura, formando un todo indivisible. Desde esta perspectiva, la cultura está estrechamente ligada a conflictos sociales, problemas políticos y al marco completo de relaciones de poder en las sociedades (Canclini, 1983; Williams, 2011). La cultura popular se refiere a las tradiciones, costumbres, prácticas y memorias de las clases populares (Bosi, 2000), donde prevalecen los conflictos y se establece un umbral entre agencia y estructura. Así, entendemos la cultura popular como resiliente y capaz de resistir y construir alternativas contrahegemónicas (Gramsci, 1995; Thompson, 1998). Metodológicamente, empleamos métodos cualitativos (Minayo, 2001) para investigar los aspectos simbólicos relacionados con la experiencia de esta manifestación. Las técnicas de recolección de datos incluyeron observación directa y participante, así como entrevistas semiestructuradas con practicantes del Coco de Roda en Igarassu. Como análisis de datos, utilizamos la perspectiva crítica (Guareschi, 2014) y el análisis de contenido (Bardin, 1997). Este trabajo sugiere que estas manifestaciones populares han resistido y contribuido a la formación de agencias participativas, solidarias y contrahegemónicas. Por lo tanto, el impacto social de este estudio radica en desvelar estas realidades, promover la visibilidad del tema y fortalecer el desarrollo de otros trabajos y políticas públicas que valoren la cultura popular como parte del desarrollo de una sociedad humana, integrada y diversa.

Palabras clave: Cultura. Cultura Popular. Resistência.

Data de submissão: 22/04/2024

Data de aceite: 20/08/2024

1. Introdução

Este artigo foi construído a partir dos nossos estudos sobre as manifestações da cultura popular presentes na região metropolitana norte do Recife, em especial, no município de Igarassu, desenvolvidos no âmbito dos editais BEXT 2019, 2021 e NUPESQ-IPÊ 05/2022 referente ao Programa de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic) – lotados no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal Rural de Pernambuco e com a monografia como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulada *Cocos de Roda em Igarassu: saberes, práticas e resistências presentes na cultura popular* (2023), cujo objetivo foi

identificar quais os saberes e as práticas dos fazedores e das fazedoras do Coco de Roda em Igarassu que contribuem para a construção de identidades culturais que resistem à dominação da cultura de massas, da indústria cultural e as imposições do poder político local.

Pensar as dimensões da cultura, é pensar humanidade, é alocar subjetividades, emoções, hábitos e constituições de existência. Com efeito, a cultura se conjectura como fenômeno social que atribui sentidos e significados às ações humanas, assim, estudar a cultura, significa estudar um código de símbolos partilhados pelos membros dessa cultura (Laraia, 2020). A cultura é apropriação e reconhecimento de identidades; é uma expressão múltipla que abrange abundantes perspectivas, símbolos e significações. Por tal, falar de cultura é, na verdade, falar de culturas; de diversidades culturais. Desse modo, a discussão sobre cultura concerne ao reconhecimento dos sujeitos enquanto seres sociais, sendo de suma importância para se pensar a realidade social (Santos, 2006).

Partindo dessa concepção de ênfase nas diversidades culturais existentes, destacamos a dimensão da cultura popular. Longe de ser um conceito bem definido pelas Ciências Humanas (Arantes, 1990), entre as heterogêneas concepções, verifica-se a resistência à dominação e a luta pela co(r)existência de suas tradições e ancestralidades (Maia, Torres e Sousa, 2020). Acerca das manifestações populares mais antigas, está o Coco de Roda. Historicamente marginalizado e tradicional do Nordeste, o gênero coco apresenta, em sua tessitura, música, dança e poesia, trazendo em suas letras vivências do cotidiano e histórias da realidade social constituída. Embora tenha sido sempre discriminado pelas estruturas de poder dominante, as identidades do coco resistem.

Sendo a cultura, a história e a memória um espaço de disputas de poder e constantes lutas (Hall, 2003), este trabalho se justifica na busca da compreensão do fenômeno da manifestação popular do Coco de Roda e na promoção da visibilidade da perspectiva da história dos “de baixo” (Thompson, 1998). Segundo Stuart Hall (2003), o que substitui a invisibilidade, é uma visibilidade regulada e segregada. Assim, oferecer visibilidade para essas manifestações é muito importante para a construção de um projeto político mais solidário, mais participativo e mais pertencente a todas às pessoas que se encontram marginalizadas e estigmatizadas.

Nessa perspectiva, como bem nos lembra Bourdieu (2007), ao tratar da “estrutura estruturante estruturada” presente em todos os âmbitos da vida social, as estruturas de poder rondam toda a sociedade. Em outras palavras, a sociedade está embebida em disputas e relações de poder. E neste campo de forças, é a cultura popular quem vem sendo

estigmatizada e invisibilizada, mas resiste. Nesse contexto, este trabalho visa dar luz à seguinte questão: *o que é Cultura Popular a partir da manifestação do Coco de Roda em Igarassu?*

Para concretizar o nosso objetivo, dividimos este artigo em duas partes. A primeira parte se concentra em discutir o conceito de cultura, no primeiro subtópico na perspectiva da antropologia, o segundo subtópico versa sobre a virada dos estudos culturais que foram importantes para pensarmos a cultura popular e o terceiro a discussão envolvendo agência e estrutura no contexto da cultura.

A segunda parte aborda a cultura popular dentro da perspectiva da sociologia, entendendo-a como uma resistência à dominação e reflete sobre o seu lugar na pós-modernidade, voltando-se às questões de agência e estrutura discutidas na primeira parte, aponta a existência, resistência e coexistência e situa os Cocos de roda como uma manifestação que constrói agências de resistência à dominação cultural e as imposições mercadológicas, na perspectiva teórica e também na visão de mundo dos sujeitos de pesquisa.

No que tange à metodologia, utilizamos o método de abordagem qualitativa, uma vez que estamos trabalhando com memórias, valores e cosmovisões de mundo, suas memórias historicizadas e na sua emersão de valores esses aspectos da realidade cultural não podem ser apenas quantificados, mas, sobretudo, analisados na perspectiva qualitativa (MINAYO, 2001).

Esse trabalho utilizou a estratégia da observação direta, observação participante, com entrevistas semiestruturadas e revisão bibliográfica. Foram ao todo realizadas cinco entrevistas, com as lideranças dos seguintes grupos culturais: Coco Juremado, Rala Coco Maria, Pinga Coco e Trans Coco.

A observação direta e/ou passiva é um dos modos mais comuns de fazer pesquisa em Ciências Sociais. Nesse modelo, o pesquisador não se integra ao grupo observado, realiza somente um papel de espectador da realidade. O procedimento é sistemático e exige um olhar atento e seletivo quanto aos dados, de modo que sejam extraídas as informações que sejam relevantes à pesquisa (Gerhardt e Silveira, 2009).

A observação participante, por outro lado, prevê um processo no qual o pesquisador estabelece um vínculo com os sujeitos estudados, com o objetivo de galgar uma compreensão científica dos sujeitos (May, 2001). Nesse sentido, a observação participante confere ao pesquisador um aprofundamento no campo estudado, possibilitando uma interpretação mais profunda dos dados. Ambas as observações foram de suma importância para a realização desta pesquisa. A observação direta por ter possibilitado uma visão ampla do campo e também atuou na construção das bases para a realização das entrevistas apresentadas aqui. Assim, como a

observação participante, o ato de experienciar o fenômeno contribuiu extremamente para a descrição do mesmo, bem como, para uma análise mais precisa das entrevistas.

Quanto à pesquisa bibliográfica, trata-se, segundo Marconi e Lakatos (2021), do levantamento de toda referência e bibliografia publicadas anteriormente ao tema investigado em diferentes meios e formatos, a exemplo de livros escritos e eletrônicos, periódicos, revistas, artigos, matérias de jornais e páginas de web sites. O objetivo maior da pesquisa bibliográfica é possibilitar ao pesquisador entrar em contato com o maior número possível de referências publicadas e levantadas sobre o objeto pesquisado.

Portanto, o aporte metodológico da pesquisa bibliográfica, incluindo a observação e troca de experiências no campo, apresenta-se como o mais oportuno para o desenvolvimento dessa pesquisa. Como abordagem de análise foi utilizada a perspectiva crítica nos termos de Guareschi (2014), visando desvelar e caracterizar a essência das manifestações (maracatu, capoeira, coco de roda e ciranda), bem como seus sentidos, seus significados e sua contextualização histórica, cultural e social.

A análise de conteúdo, nos termos de Bardin (1997), foi utilizada como procedimento metodológico. Segundo a autora, a análise de conteúdo pode ser considerada como um conjunto de técnicas de análises de comunicação, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens (ibidem), esse procedimento foi utilizado para análise das entrevistas transcritas.

2. Conceito de cultura: complexo, dinâmico e multifacetado

2.1. Breves reflexões acerca do conceito de cultura na Antropologia

A primeira definição de cultura, no ponto de vista antropológico, é delineada por Edward Taylor (1832-1917) como “(...) todo um complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (Laraia, 2020, p. 25). Nesse trecho, fica perceptível a concepção de cultura como algo apreendido na sociedade, portanto, algo não congênito.

Apesar da compreensão da cultura como um fenômeno apreendido no social, como um cientista de seu tempo, Taylor entendia a cultura dentro do paradigma evolucionista³.

³ O paradigma evolucionista transcorre do final do século XIX e início do século XX. Profundamente influenciado pelas teorias darwinistas em vigência, decorrente da revolução científica moderna que propôs um novo entendimento a respeito da ciência. A ciência passou a ser um “conhecimento objetivo, metódico, baseado em comprovações que aliam experiência e razão, fazendo uso da quantificação e da linguagem matemática” (Rodrigo, 2007, p. 72). E é apenas no século XIX, que a ciência humana ganha espaço na comunidade científica, contudo, as ciências humanas estavam totalmente atreladas ao modelo de cientificidade das ciências da natureza. Com base nessas premissas, Comte instituiu o paradigma do positivismo, nesse sentido, delineando os primeiros

Assim, para ele a cultura é formulada por leis regulares e é objetivamente compreendida dentro de uma escala de evolução (Laraia, 2020).

Partindo de um método que busca universalizar, Taylor propõe que todas as sociedades estão interligadas, mas diferem em seus estágios de desenvolvimento. Ele estabelece uma escala de evolução cultural (selvageria, barbárie e civilização), onde sociedades menos desenvolvidas seguem o caminho das mais avançadas. Esse método comparativo reflete a visão eurocêntrica da antropologia evolucionista, considerando as sociedades europeias como as mais evoluídas (Laraia, 2020).

Em contraposição ao evolucionismo, encontramos as abordagens de Franz Boas (2004) com o particularismo histórico, de Malinowski (1984) com o funcionalismo, Radcliffe-Brown (1973) com o estrutural funcionalismo, os quais não nos deteremos aqui.

Dando um salto temporal, encontramos as contribuições sobre a cultura do antropólogo Clifford Geertz (1978), cuja contribuição a respeito da temática interessa mais a este artigo. De base hermenêutica, com fortes críticas ao modelo positivista de cientificidade, partindo da concepção weberiana (2006) de que o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, Geertz (1978) compreende a cultura como um sistema de símbolos que carregam redes de significados, não podendo ser explicada pelo poder ou sistematicamente, mas semioticamente pela interpretação e interação com os símbolos. Nas palavras do próprio autor:

O conceito de cultura que eu defendo, [...] é [...], como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (Geertz, 1978, p. 15).

Nessa perspectiva, são os comportamentos dos indivíduos que agregam símbolos e significados mediante a ação e comportamento de outros pares. Portanto, são as atividades interativas dos indivíduos que dão significado ao social, assim, o objetivo do pesquisador é assimilar a vida do indivíduo dentro da própria sociedade em que vive.

Nessa abordagem, a preocupação da antropologia não se encontra mais na busca por leis universais, mas sim na interpretação das culturas existentes. O critério de cientificidade não está na pretensa neutralidade e objetividade, e sim na maneira como ocorre às

esboços de uma teoria geral das ciências humanas, a partir disso o conhecimento sobre o ser humano passou a se situar no plano da positividade, nesse sentido, “o positivismo de Comte e de Durkheim assinala o fim da teoria do conhecimento, instalando em seu lugar uma teoria da ciência” (Rodrigo, 2007, p. 73). As teorias positivas influenciadas pelas ciências da natureza apontavam que as ciências sociais deveriam abandonar as pressuposições, separar os julgamentos de fato dos julgamentos de valor, a ciência da ideologia, tentando alcançar um conhecimento que fosse inteiramente objetivo, desse modo, o pesquisador deveria apenas descobrir e decodificar as leis sociais.

explicações e estruturas lógicas da pesquisa. A antropologia passa a ter uma compreensão de que existe uma multiplicidade de interpretações culturais, sendo assim, o sujeito deixa de ser visto como um objeto e adquire um caráter de abundantes significações simbólicas, uma vez que os símbolos representam os alicerces que constituem os conhecimentos da cultura.

Por meio da descrição densa, a antropologia interpretativa busca dar voz aos sujeitos de estudo, assim, ocorre uma ruptura de paradigma na maneira de escrever o texto etnográfico. Nessa nova etnografia, o pesquisador irá participar e apresentar detalhes sobre as subjetividades dos sujeitos de pesquisa, isto é; suas emoções, seus sentimentos, suas percepções, buscando trazer na íntegra a interpretação dos próprios sujeitos sobre sua cultura, assim, o antropólogo irá realizar a descrição da interpretação dos sujeitos sobre sua própria cultura.

A compreensão de cultura que utilizamos identifica que ela se trata de um código de símbolos partilhados pelos seus membros (Laraia, 2020). À vista disso, os símbolos não são uniformes. Por isso, a cultura deve ser estudada e interpretada dentro dos contextos em que se apresenta.

Destarte, a cultura se trata dos modos de viver dos sujeitos, construídos mediante seu processo de socialização, de modo que ao mesmo tempo em que tem singularidade e profundidade, só pode existir no compartilhamento e na coletividade. A cultura também é vista como um meio de superação e amparo simbólico diante das dificuldades materiais e objetivas de vida, uma vez que por meio da criatividade e da organização social, esses sujeitos encontram instrumentos para viver, resistir e coexistir. Ainda, se existe algo que todas as sociedades têm em comum, esta é, a habilidade de criar novas culturas para diferenciar-se do outro (Laplantine, 2000). Nesse sentido, a cultura também é um aspecto de distinção entre os grupos, uma vez que é através do pertencimento a um determinado modo de comportamento que confere as identidades. A cultura, portanto, é a habilidade essencialmente humana de existir na alteridade que embora singular, é também coletiva, socializada e diversa.

2.2. Cultura: polifonia de saberes, a metamorfose social e a desmistificação do natural

O conceito de cultura é amplamente discutido por diversas áreas do saber. Sobretudo dentro das Ciências Sociais, possui abundantes sentidos e significados, sendo ainda um campo de disputas teóricas e com extensas produções bibliográficas.

Segundo Hall (2003), vem ocorrendo uma revolução no pensamento humano no que tange ao conceito de cultura. A cultura ganhou novos e significativos contornos. Se outrora a cultura era definida por determinismos biológicos, geográficos e essencialistas⁴, ou mesmo

⁴ Ver: LARAIA, Roque Barros de. **Cultura: um Conceito Antropológico**. 30ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 17-21.

categorizada somente para se referir à arte, à música e à literatura⁵, agora é vista sob um panorama dinâmico e multifacetado. Passa a compreender os modos de viver dos sujeitos e as coisas que são apreendidas conforme a experiência da socialização, como andar, falar, comer, vestir-se, etc. Assim, ocorre uma desmistificação do congênito. Tais elementos da experiência humana passam a ser compreendidos como aprendidos e não inatos, em outras palavras, construídos socialmente.

A cultura passa a ser vista como um elemento constitutivo para o entendimento das instituições e relações sociais. As novas concepções de cultura insurgem colocando a cultura como uma atividade primária da experiência humana, não sendo, portanto, separada da vida social. A cultura é responsável por produzir sentido, significados e valores, e passa a ser compreendida como processos, não como “algo” estático, inerte e naturalizado. Nesse aspecto, a relação entre cultura e sociedade assume um novo contorno construtivista, isto é, os processos de socialização e representação são compreendidos no campo da construção social.

Nessa corrente, na década de 1960, surge o que ficou conhecido como “Estudos Culturais”. Os estudos culturais são marcados, principalmente, pelos pensadores: Raymond Williams (2011), Richard Hoggart (2009 [1957]), Edward P. Thompson (1987 [1963]; 1998 [1980]). Os trabalhos dos referidos autores, que ficaram conhecidos como a primeira geração dos estudos culturais, a partir de reflexões e revisionismos da teoria marxista, apontam a cultura como um campo de disputas e tensões (Cevasco, 2003). Ao questionar a concepção de cultura como “alta cultura”, esses autores evocam a cultura como um espaço de resistência às classes dominantes que sempre pautaram as concepções de cultura.

Nessa ótica, as transformações socioeconômicas não estão desvinculadas do panorama da cultura⁶ (Williams, 2011). Destarte, a cultura trata-se de um modo de vida. Não se separa da realidade material dos sujeitos, tampouco é uma experiência estática. Esse deslocamento teórico é de suma importância para pensarmos a Cultura Popular, que ganha destaque, sobretudo, nas obras de Edward P. Thompson: *A Formação da Classe Operária Inglesa* (1987 [1963]) e *Costumes em Comum: Estudos Sobre a Cultura Popular Tradicional* (1998 [1980]), ambos os livros versam sobre a perspectiva “dos de baixo”, retratam a história a partir da perspectiva da classe trabalhadora, vendo-a como um movimento impulsionador da história geral (Cevasco, 2003).

⁵ O termo “Cultura” era dirigido a aquilo que é erudito/culto, conforme observação do historiador Peter Burke (1989) em seu livro “Cultura Popular na Idade Moderna”.

⁶ Essa concepção é elaborada pelo autor ao tratar de “materialismo cultural”. Nessa compreensão, as mudanças no âmbito econômico implicam e são entendidas no âmbito da vida dos sujeitos.

Situado no campo teórico dos estudos culturais latino-americanos, em concordância com Williams (1958), o autor Néstor Garcia Canclini (1983), tece uma crítica acerca dos relativismos culturais, uma vez que essas abordagens muito amplas podem vir a velar as desigualdades e hierarquias existentes dentro das culturas, esvaziando as discussões acerca das relações de poder que perpassam os aspectos culturais.

Os processos ideais (de representação e reelaboração simbólica) remetem a estruturas mentais, a operações de reprodução ou transformação social, a práticas e instituições que, por mais que se ocupem da cultura, implicam uma certa materialidade. E não só isso: não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais (p. 29).

A materialidade do poder e das desigualdades de forma alguma estão desassociadas da temática da cultura, existe uma relação direta entre o simbólico e o econômico (Hall, 2003). Por essa razão, a cultura se trata de um processo e não algo congênito.

Ao mesmo tempo em que a cultura não está desvinculada das questões materiais presentes na sociedade no âmbito da infraestrutura, não é somente um produto da mesma, a exemplo das culturas populares que fazem resistência ao mercado e a dominação. Ou seja, não podemos deslocar a cultura de sua notável vinculação material, mas também não podemos reduzi-la ao aspecto econômico.

2.3. Cultura: agência, estrutura e espaços de poder

Embora não possamos limitar a cultura no campo da infraestrutura, também não podemos perder de vista que a cultura é um espaço de disputas de poder. Segundo Canclini (1983), a cultura é utilizada como uma ferramenta para elaboração e construção de hegemonia de cada classe, uma vez que realiza uma função importante na compreensão, reprodução e transformação do sistema social. Nessa perspectiva, a cultura está diretamente ligada às estruturas materiais, uma vez que se refere a todas as práticas, coisas e intuições existentes na sociedade. Assim, reproduzir sentidos é necessariamente reproduzir a materialidade.

A cultura não é uma abstração espiritual desvinculada das materialidades sociais, trata-se de um processo social de produção, não estando alheia às infraestruturas de produção e reprodução da vida, assim:

Toda produção de significado (filosofia, arte e a própria ciência) é passível de ser explicada em termos de relação com suas determinações sociais. Mas essa explicação não esgota o fenômeno. A cultura não apenas representa a sociedade; cumpre também, dentro das necessidades de produção de sentido, a função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas. Além de representar as

relações de produção, contribui para sua reprodução, transformação e para criação de outras relações (Canclini, 1983, p. 29-30).

É preciso compreender a cultura como um processo social e material, de modo que as questões relativas à economia não estão separadas da cultura, compondo uma totalidade indissociável. Nessa ótica, a acepção da cultura está intimamente conectada aos conflitos sociais, às questões políticas e todo arcabouço das relações de poder presente nas sociedades.

Outra contribuição importante acerca dos estudos culturais e das relações de poder é do Edward P. Thompson (1998) que vimos no subtítulo anterior. O referido autor realiza uma crítica às compreensões estruturalistas do marxismo ortodoxo – base-superestrutura. Ao redimensionar os conceitos de classes sociais, ele ressignifica as compreensões marxistas, rejeita os reducionismos econômicos e posiciona a cultura como um espaço de multiplicidades e dinamicidade, uma vez que para Thompson (1981) é preciso levar em consideração a agência, isto é, as histórias dos sujeitos, posto que estes não são abstrações, tampouco, uniformizações de estruturas.

Ao analisar a experiência das culturas populares na Inglaterra do século XVII, o autor infere que cultura não se separa das relações de poder entre as classes sociais. Sendo por intermédio desta que as classes subalternizadas se organizam, constituem crenças, consciência e identidades que resistem às formas de dominação. Dentro desse contexto, o autor contribui para modificar a compreensão de classes populares como passivas. Nas palavras do autor, tratam-se de:

Homens e mulheres que discutem sobre os valores, escolhem entre valores, e em sua escolha alegam evidências racionais e interrogam seus próprios valores por meios racionais. Isso equivale a dizer que essas pessoas são tão determinadas (e não mais) em seus valores quanto o são em suas idéias e suas ações, são tão sujeitos (e não mais) de sua própria consciência afetiva e moral quanto de sua história geral (Thompson, 1981, p. 194).

Nessa perspectiva, ao evocar as histórias das classes subalternizadas, o autor alude que “os de baixo” têm visão própria do mundo, desmistificando a visão da cultura popular como passiva e presa às estruturas de poder, ao contrário disso, a cultura popular é uma resistência.

Destarte, a cultura trata-se de um imperativo social que gerencia e estabelece toda a vida dos indivíduos e da comunidade, designa a forma como os costumes são criados, como são transmitidos e como fundamenta as instituições sociais (Chauí, 1994). Nesses moldes, prepondera também o conflito. Dentro de um conjunto de diferentes recursos, existe uma troca entre o oral e o escrito, o subordinado e dominante, a aldeia e a metrópole. Trata-se justamente de um campo de componentes conflitivos (Thompson, 1998).

Na mesma corrente de Thompson (1998; 1981; 1987), não podemos deixar de fora as contribuições de Raymond Williams (2011), também citado anteriormente. Ao tratar de cultura e materialismo, o autor alude que a produção cultural na sociedade capitalista opera, no sentido, de produzir hegemonias, ou seja, a dominação de classes. Contudo, essa dominação não aparece somente pela força, mas implica também os aspectos morais e intelectuais, isto é, as classes dominantes convencem culturalmente de que suas ponderações são necessárias e benéficas a todos os demais.

Uma vez que é ligada ao processo material de produção, reprodução e representação da realidade social, a cultura é, em substância, um espaço de disputas e de poder. A cultura é utilizada para a manutenção de costumes e hábitos, isto é; tangencia aspectos simbólicos do convívio social, e a partir destes, materialmente distingue o que é bom ou mau, o que deve ou não ser visto e valorizado. Em outras palavras, as estruturas de poder presentes na infraestrutura da sociedade se apropriam da cultura para definir todos os aspectos da vida social. É nesse âmbito que percebemos como operam a cultura de massas e a indústria cultural.

Em contrapartida, Williams (2011) verifica que nenhuma forma de dominação por mais consenso que confira na cultura, jamais conseguirá se apropriar de todas as formas, costumes, símbolos e práticas humanas. É nesse sentido que incorpora a concepção de contra-hegemonia. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que existe alienação e dominação cultural imprimidas pelo modelo capitalista vigente, existem também formas alternativas à essa dominação, como é o caso da cultura popular aqui apresentada.

Ao mesmo tempo em que a realidade objetiva implica diretamente o pensamento, nas escolhas e no tipo de vida que é experienciado pelos atores sociais, é através desta mesma que essas agências humanas encontram formas de resistir às imposições e lógicas capitalistas de dominação. E as culturas populares se encaixam como esses espaços contra-hegemônicos, sendo vistas como aquilo que é desprovido de saber, de mau gosto e pitoresco (Arantes, 1990) em relação à cultura dita erudita e civilizada. Dentro desse campo de disputas políticas, culturais e econômicas, a cultura popular resiste.

Nessa perspectiva, não nos deteremos a uma compreensão abstrata de cultura popular, mas intentamos compreendê-la em sua experiência prática, dentro de um recorte espacial e temporal delimitado, construídos mediante o referencial teórico.

Assim, este trabalho se situa no limiar entre agência e estrutura, e como esses dois elementos coexistem. De um lado, temos as estruturas socioculturais e econômicas que traçam a uniformização dos gostos e costumes, do outro, temos a agência humana dos sujeitos e sujeitas presentes na cultura popular que resiste a essa estrutura. Portanto, a

compreensão aqui é de que ao mesmo tempo em que essas culturas populares não são estáticas e sofrem influências das estruturas, também resistem a elas.

3. Cultura popular: Cocos de roda e resistência

3.1. *Indústria cultural x cultura de massas: qual o lugar da cultura popular na pós-modernidade?*

A pós-modernidade configura-se como um marcador temporal epistemológico, ou seja, é uma forma de explicar os fenômenos e mudanças materiais, políticas e socioculturais a partir do tempo e em comparação com marcadores anteriores. Sendo assim, trata-se de um conceito difícil de ser traçado, uma vez que nem mesmo é um marcador delimitado pelos estudiosos do tema, para muitos teóricos, a pós-modernidade sequer existe, de modo que ainda impera-se a modernidade.

Dando continuidade ao debate, para Fredric Jameson (1983), por exemplo, a pós-modernidade é a emergência de novos símbolos na cultura a partir da emergência de uma nova ordem econômica – a modernização dos meios de produção, o aparato da sociedade pós-industrializada, consumista e uniformizada. Em outras palavras, tais questões infraestruturais incidem, dialeticamente, nas questões socioculturais.

Paradoxalmente ao mesmo tempo em que a pós-modernidade pode ser compreendida a partir de fragmentação, mutabilidade e heterogeneidade de identidades dentro do mundo globalizado, também por esse mesmo contexto, produz a uniformização das culturas, o apagamento de identidades e o obscurecimento de memórias. Essa pretensa mutabilidade pós-moderna, na realidade, revela-se como liquidez e uniformização velada, como indicam mais enfaticamente os conceitos de cultura de massa e indústria cultural.

A cultura de massa não perfaz autenticidade, originalidade, tampouco tem raízes na vida cotidiana dos sujeitos como é o caso das culturas populares, ao contrário disto, a cultura de massa produz modas (Bosi, 2000). Em outras palavras, a cultura de massa se caracteriza pela produção industrial aliada aos meios de comunicação de massas para a geração do consumo uniformizado e exacerbado.

A cultura de massa se apropria de diversos elementos culturais: populares, religiosos e até mesmo os ditos como eruditos. A partir dessa cooptação, ocorre um processo de simplificação destes para torná-los “mastigáveis” ao público com o objetivo de gerar lucro. Em outras palavras, é o mercado e o consumo que ditam suas condições de existência, de modo que o moderno se apresenta sob a forma de espetáculo (Medeiros, 2003). Assim, no tocante à apropriação dos elementos das culturas populares, ocorre uma exploração destes por parte do capitalismo.

A indústria cultural, de modo semelhante, relaciona-se ao mercado, através da reprodutibilidade técnica, a cultura é transformada em um produto do mercado, cujo objetivo é a uniformização dos sujeitos por intermédio do consumo, de modo que, a cultura não é feita por sujeitos que nela se reconhecem e encontram pertencimento, é somente industrializada e reproduzida de acordo com os interesses das classes dominantes. Assim, para Adorno (1988) e Horkheimer (1988), de modo mais radical que a da compreensão de cultura de massa, o mercado concebeu a dominação completa da sociedade.

A cultura de massa e a indústria cultural, são aspectos nascidos no seio da sociedade capitalista, com um objetivo claro de alienação das massas, cujo processo é resultado da apropriação da propriedade privada dos meios de produção, dialeticamente, essa apropriação ocorre mediante a alienação dos instrumentos de trabalho.

Para elucidação mais precisa desse processo, devemos voltar às compreensões marxistas de infraestrutura e superestrutura. As necessidades humanas acampam distintas esferas da vida, assim a produção não se encontra somente na satisfação e consumo para subsistência (comer, vestir e se abrigar), mas também produz a satisfação cultural e intelectual.

Desse modo, a maneira que produzimos a nossa realidade é denominada por Marx (2008) de infraestrutura. Nessa categoria, entra a produção de alimentos, casas, roupas etc., infraestrutura que serve de base para uma ordem social denominada de superestrutura. Essa superestrutura é não somente originada na infraestrutura, bem como, é moldada e controlada por ela (Pals, 2019), conjecturando, um movimento dialético. Nas palavras do próprio Marx (2008, p. 47):

A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência.

É na superestrutura que encontramos a cultura, o direito, a moral, o Estado, a religião etc. Destarte, a arte, os valores e as ideias são construídos para justificar a lógica do mercado, servindo para a manutenção das desigualdades sociais, em outras palavras, a superestrutura gera um aparato político e ideológico para estruturação e perpetuação dos interesses das classes dominantes. Dentro dessa compreensão, ao tomar o marxismo como ponto de partida, os teóricos críticos ampliam o debate acerca da cultura e fomentam a discussão sobre a indústria cultural.

Ao tomar as estruturas históricas das lutas de classes na discussão, os autores definem que o objetivo da indústria cultural é a construção da perda do senso crítico e da reflexão.

Nesse sentido, a indústria cultural acampa os diversos meios de comunicação, a saber: o rádio, o cinema, a televisão, as revistas e os jornais. Atualmente, ocupa também a internet e as redes sociais. Com efeito, existe uma formação capitalista sistemática no fomento da manipulação com o interesse da geração de lucros, manutenção do status quo e exercício do controle social. Portanto, trata-se da mercantilização da cultura em favorecimento dos interesses das classes dominantes.

Ainda que concordemos que existem lutas de classes vigentes nas conjunturas socioculturais, uma vez que este é um espaço político de disputas, e embora as relações entre cultura de massa e cultura popular sejam muito delicadas, de modo que o capitalismo adentra nos meios de comunicação e tenta reduzir as manifestações populares como folclore para o turismo e seus símbolos sejam espetacularizados (Bosi, 2000; Canclini, 1983), diferentemente do que os teóricos críticos pensavam, a cultura não foi totalmente engolida pela indústria cultural, a exemplo das manifestações populares.

Como visto no tópico anterior no que tange às contribuições de Williams (2011) e no que concerne a discussão de agência e estrutura, se partimos de uma compreensão ortodoxa, perderíamos de vista os processos de transformação entre o simbólico e o econômico, a coexistência destes elementos emerge na fundamentação de um terceiro: a resistência.

Conforme Gramsci (1995), mesmo que seja fragmentada e sofra com as diversas influências das culturas hegemônicas, a cultura popular possui uma visão de mundo própria, tenaz e com capacidade para transformar a realidade social. Em outras palavras, mesmo que ocorra essa mercantilização cultural empregada pelo capitalismo, não houve a supressão total das culturas, de modo que as estruturas de dominação não conseguem destruir o modo de vida das classes subalternizadas.

Em linhas gerais, compreendemos a cultura popular como referente às tradições, costumes, usos e memórias das classes populares (Bosi, 2000), assim, a cultura popular se configura como concepções de mundo, comportamentos e formas de experienciar a realidade social alternativas às classes hegemônicas.

Voltando para a postulação inicial deste subtópico, no que tange a pós-modernidade e a cultura popular, podemos ainda encontrar solução para as questões pós-modernas na conceituação de culturas híbridas do Canclini (1998). Nessa linha, as culturas populares se transformam em conjunção aos contextos histórico-sociais em que estão inseridas. Assim, mesmo que haja modificações, isto não implica necessariamente a extinção dessas culturas.

Nessa perspectiva, não existe uma cultura popular íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de forças das relações de poder e de dominação culturais (Hall, 2003). Assim, além da cultura popular ser dinâmica e transformada constantemente, e por essa razão,

não podemos reduzi-la como um resgate de tradições inalteradas (Canclini, 1998), também existe no campo das lutas de classes. E mais uma vez, temos o limiar entre agência e estrutura – dominação e resistência.

Desse modo, "a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou ser perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência" (Hall, 2003, p. 263). Ainda, continuando nas formulações do referido autor, temos que:

(...) há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de *resistência* e também momentos de *superação*. (...) O que importa não são os objetos culturais intrínsecos e historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, *o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela* (Stuart Hall 2003, p. 255-258, grifo nosso)

Nessa ótica, as culturas populares não são estáticas, tampouco homogêneas. Ao contrário, são dinâmicas e múltiplas. Portanto, não se trata de compreender a cultura popular como reprodução e sobrevivência do passado no presente, mas como parte de um processo histórico que atribui sentido e significado ao presente dessas manifestações, ganhando, também, outros contornos e ressignificações (Ayala, 1987).

Outro autor que realiza uma importante contribuição para este trabalho é Renato Ortiz (1984). Ele aborda a existência de uma relação de poder entre as culturas populares e a sociedade global, aqui interpretadas como os processos capitalistas engendrados como cultura de massa e indústria cultural: "A hegemonia dos grupos e da classe dominante tende desta forma a delimitar e penetrar o espaço das classes subalternas. A relação de poder que se observa nos remete assim às relações concretas de poder entre grupos e classes sociais" (Ortiz, 1984, p. 79).

Destarte, o lugar da cultura popular na pós-modernidade é concebido dentro de uma compreensão contextualizada de que as culturas populares ao mesmo tempo em que são contra-hegemônicas, ao evocarmos o elemento da resistência, também abarcam e sofrem com as transformações impressas pelo tempo e pelo capitalismo. Nesse termo, a cultura popular ora é transformadora, ora é reprodutora da realidade estruturada (Ortiz, 1994). Assim, as manifestações populares do coco de roda, presentes nesta pesquisa, existem, resistem, sendo fortes alternativas contra-hegemônicas, mas também coexistem com essa estrutura, por conseguinte são interpretadas no contexto de suas realidades sociais dinâmicas e multifacetadas.

3.2. *Cocos de Roda: história, memória e resistência*

As primeiras formulações teóricas e descritivas acerca do Coco de Roda foram realizadas pelo poeta e historiador da arte Mário de Andrade em seu livro *Os Cocos* (2002), organizado e publicado por Oneyda Alvarenga após a morte do referido autor. A obra narra apaixonadamente e minuciosamente a experiência de campo com distintos grupos de coco. Em seu texto, o autor considera que o coco é de origem africana, bem como, destaca o caráter original e a liberdade rítmica dos “cantos dançados”: “[...] quase impossível descobrir e grafar com exatidão não só pequenas figurações, pequenas 'fitas' virtuosísticas episódicas, como até o ritmo geral da peça" (Andrade, 2002, p. 148).

Outro autor que realiza uma contribuição acerca da origem dos Cocos é José Aloísio Vilela (1980), para ele a prática é originada do Quilombo dos Palmares, e foi iniciada através dos povos escravizados africanos que catavam e quebravam coco em um ritmo de trabalho específico que possibilitou o surgimento da música. Em concordância com Vilela (1980), Câmara Cascudo (1979) afirma que foram homens e mulheres escravizados que trabalhavam como “quebradores de coco” ou atividade “coqueira” que deram início ao folguedo, surgindo provavelmente nos batuques do século XVI. Nesse sentido, o coco surge vinculado às vivências materiais destes sujeitos que enquanto trabalhavam criavam versos e rimas relativos ao seu cotidiano. Em outras palavras, a função original dos Cocos era ser um canto de trabalho para acompanhar a quebra de Cocos, sendo os instrumentos, sobretudo de percussão: pandeiros, bombos e ganzás (Cascudo, 1979).

Para compreender a cultura é preciso percebê-la como um processo social e material, de modo que as questões relativas à economia não estão separadas da cultura, compondo uma totalidade indissociável. Nesses termos, as culturas populares também surgem a partir das condições materiais de vida e estão profundamente vinculadas a estas, como por exemplo as canções entoadas pelos participantes do Coco que estão carregadas do trabalho material e da realidade que vivenciam, portanto, a vivência material do trabalho não se separa das práticas culturais.

No tocante aos nossos dados empíricos, os mestres de Coco de Roda na cidade de Igarassu apontam que o Coco de Roda surge de uma construção afro-índigena para resistir aos processos de dominação no período colonial: “Igarassu foi uma capitania que recebeu muitos escravos africanos e indígenas, e essa brincadeira surgiu a partir do encontro desses povos. E aí é um ato de resistência desses povos” (Gigi / Pinga Coco). Ainda, segundo o mestre Joel do Rala Coco Maria, o Coco de Roda em Igarassu tem origem africana e indiana, bem como, tem forte relação com a configuração da reprodução material dos sujeitos:

Uns dizem que veio da África, outros dizem que veio da Índia. Não é brasileiro, o coco. A métrica do coco, a gente pode dizer que a gente refaz o que vem de fora, e isso fica tão natural para a gente, que a gente acha que é nosso. E é nosso! O coco é nosso! Mas o fruto, se aqui já tinha, a história diz que veio de fora, da África, da Índia. *Aí você vai para a parte econômica. Aqui em Igarassu a gente tinha quatro ou cinco fábricas de coco. Tem um aqui no loteamento, por trás dos bambus, na Ondunorte. E tem uma por trás da antiga Afasa. Essas duas que eu conheço. Tinha outra ali na antiga Itamaracá, para quem desce, saindo da integração para ir para os correios. Ali tem outra fábrica de coco que fazia tapeçaria. Por incrível que pareça, entre todas as culturas que aqui existiam, uma das mais fortes era a cana-de-açúcar e o coco em Igarassu. Nas décadas de 50 e 60 a exportação do coco era tão grande e a festividade do coco aqui em Igarassu era uma das maiores no litoral norte e sul. Uma das maiores. Havia riquezas enormes, a exportação era enorme. A exportação era muito grande. (...) o aprendizado que a gente tem na cultura popular e na vertente do coco te dá o conhecimento de história, economia, sociabilidade e o respeito por todos.*

Esse recorte histórico evocado a partir da memória destas pessoas é necessário para a compreensão do fenômeno da cultura popular, relacionando-se perfeitamente com o referencial teórico desta pesquisa. Em outras palavras, conforme apresentou Canclini (1983), a cultura popular não é um personalismo ou uma abstração teórica, mas tem raízes profundas na forma como os sujeitos e as sujeitas realizam a reprodução da existência material de toda a sociedade, de modo que cultura e economia não se separam.

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem num processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos e pela compreensão, reprodução, e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (Canclini, 1983, p. 42).

Nessa ótica, os participantes da cultura popular tecem os processos de reprodução, representação e reelaboração simbólica através do compartilhamento das condições gerais materiais, isto é, de produção, circulação e consumo do sistema em que vivem, como é o caso dos Cocos de roda apresentados por Andrade (2002), Vilela (1980) e Cascudo (1979).

Ainda, segundo Cavalcanti (2018, p. 66, grifo nosso), o coco se trata de uma “*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 trupé*”. Em concordância, o mestre Joel afirma a importância da roda na caracterização do Coco.

E quando você vem para o coco, é mais forte. Porque a suavidade também está no coco, como as rodas. *Quando você fala que quer saber um pouco de coco de roda, toda a métrica de coco na linguística, falando de coco, seja ele coco de improviso, coco de zambê, coco de praia, coco de sertão, coco de umbigada, é coco de roda. Por que isso? Porque todas essas manifestações vêm para dentro da roda, quando o coqueiro fica no centro, cantando, e se faz a roda, batendo palma. É tudo coco de roda, mas que pode ser dividido em várias sequências, como eu já falei: coco de praia,*

coco de engenho, coco de sertão, coco de embolada, coco de improviso. *Mas quando você vai cantar, todo mundo faz uma roda. É coco de roda.*

Além disso, o Coco traduz simbolicamente a fusão harmoniosa entre a musicalidade cabocla e negra. Ainda, é comum a roda de homens e mulheres com o solista no centro, cantando e fazendo passos figurados até que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou vênia ou simples batida de pé (Cascardo, 1979).

A dança é originária de Alagoas (Silva, 2014), mas é muito popular no Rio Grande do Norte, na Paraíba, no Ceará, e em Pernambuco, também encontrada no Maranhão, em Sergipe e na Bahia. Há distintas maneiras de se dançar o Coco a depender da região, porém mais comumente podemos estabelecer três: a dança em pares, filas ou rodas, tendo como principal característica a batida dos pés; ora descalços ora com calçados de madeira sendo quebrado, contando ainda com expressões corporais e palmas que acompanham o ritmo da percussão.

Além dos calçados de madeira para dar o som da “pisada” do Coco, outras concepções apontam que a dança do coco está ligada ao trabalho coletivo de construção de casas de pau-a-pique no meio rural.

(...) 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 (Cavalcanti, 2018, p. 67).

Nesse contexto, mais uma vez podemos relacionar o coco de roda como relativo às questões de materialidade e objetivação da vida social, ou seja, ligado à realização do trabalho, evidenciando a inseparabilidade do simbólico e do econômico, conforme Williams (2001).

Durante o processo de observação direta e participante em Igarassu, dentre as diversas formas existentes, foram vistas três formas distintas de dançar o Coco de roda. A primeira e mais característica é a dança em roda à maneira da ciranda, com algumas pessoas de mãos dadas realizando o passo mais característico do coco: a pisada marcada ritmicamente por palmas ou pelo ganzá, principalmente. Com as mãos unidas, os participantes realizam os movimentos de batidas leves com os pés, e a partir da batida de palmas ou do ganzá, mais comumente, realizam a pisada rítmica, colocando um de seus pés para frente na roda. Os participantes do círculo podem se alternar entre formar rodas menores e rodopiar ao redor de um ponto central. Esses giros adicionam dinamismo à dança e permitem que os dançarinos interajam entre si.

A segunda forma observada é a dança em pares ou em trios, onde não são dadas às mãos. Os participantes ficam de frente um para o outro, e realizam o mesmo movimento dos pés apresentados nas rodas. A pisada alterna entre para frente e para os laterais em conformidade com os giros em conexão com o ritmo do batuque. Os pés dos participantes tendem a se encontrar na interação. Muitas vezes inclui momentos de improvisação, em que os dançarinos têm a oportunidade de demonstrar sua criatividade e habilidade individual. Também é comum ver uma interação animada entre os dançarinos, que podem brincar, se divertir e criar conexões enquanto dançam. Dadas a essas identidades dinâmicas, diversas e transitórias, movimentos vinculados à capoeira também foram frequentemente encontrados nas rodas de coco.

A terceira forma é a mescla dos dois anteriores, tem-se uma roda semelhante a ciranda no ritmo de coco e com duas ou mais pessoas no centro da roda fazendo os passos supracitados, improvisando e misturando com seus próprios conhecimentos de dança. Logo que as pessoas estão no centro da roda saem, outras entram e/ou são puxadas. Em síntese, a dança é o elemento catalisador das emoções e subjetividades que unem as pessoas e que conectam seus corações ao ritmo do batuque, fortalecendo seus laços de interação e pertencimento à cultura e a comunidade, imperando-se, sobretudo, a diversidade, são variados os tipos de coco de roda encontrados no campo. A música também é uma parte essencial do coco de roda. Os dançarinos cantam junto com os músicos e muitas vezes usam letras que contam histórias, celebram tradições locais, manifestam seus sentimentos e suas lutas.

No que tange ao canto, tem-se a figura do mestre cantador, sendo muito importante dentro do coco, uma vez que é ele quem puxa os versos. A forma do canto alterna entre estrofe-refrão, de modo que somente o refrão é fixo, sendo as outras estrofes construídas de forma improvisada e criativa. As estrofes são entoadas de formas diversas, como por exemplo, a partir de estruturas de versos simples (Vilela, 1980; Cavalcanti, 2018); em quadras com dominância de redondilhas maiores, e o refrão sendo a resposta destas (Andrade, 2002); também em contextos que o refrão aborda um assunto diferente das outras estrofes (Cavalcanti, 2018).

Os cocos de roda têm seus sistemas de símbolos e significados próprios que orientam a ação dos sujeitos participantes, conforme a concepção de cultura formulada por Geertz (1978), sendo parte fundamental e constitutiva de suas identidades.

É por intermédio da dança, da música e dos cânticos poéticos que essas pessoas exprimem sua conexão com suas ancestralidades, reafirmam as suas memórias e a forma como são repassadas as práticas e os aprendizados a partir desta vivência, construindo suas próprias consciências de mundo, evocando o caráter autônomo e autêntico da cultura popular

(Thompson, 1998; Gramsci, 1995), desmistificando a compreensão de que essas pessoas estão passivas as estruturas e alheias às opressões, ao contrário são agentes construtores de intelectualidade e instrumentos políticos contra-hegemônicos, como visto na expressão da dança do coco de roda, sua originalidade e forma não é um mero artefato personalista, mas possui uma motivação própria e visceralmente política.

Outro livro de destaque para referência dos estudos acerca do coco de roda foi publicado e desenvolvido pelos pesquisadores da Universidade Federal da Paraíba – Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala, assim em 1996 nasce a obra *Os Cocos – Alegria e Devoção* (2000). Nesse livro, os autores discordam de Vilela (1980) e Cascudo (1979) quanto à origem do Coco. Afirmam não existir provas suficientes que comprovem essa prerrogativa. Ademais, abordam acerca da ligação do coco com as raízes africanas e afro-brasileiras.

Vários estudiosos assinalam a origem negra dos cocos. Africana, para uns, algoana, para outros, mas não chegam a examinar cuidadosamente os aspectos que dão aos cocos uma identidade cultural afro-brasileira. São fortes as marcas da cultura negra nos cocos, especialmente nos dançados: os instrumentos utilizados, todos de percussão (ganzá, zabumba ou bumbo, zambê, caixa ou tarol), o ritmo, a dança com umbigada ou simulação de umbigada e o canto com estrofes seguidas de refrão cantado pelo solista e pelos dançadores. Esses elementos aparecem também no batuque, no samba-lenço paulista, no jongo, no samba de partido alto, no samba de roda da Bahia (Ayala, 1999, pp. 232-233).

No que se refere à dança e à poesia presentes no coco, Ayala (1999) alude:

[...] Na brincadeira do coco há ironia, há ambigüidade, há momentos de crítica social, mas a construção dos versos e o sentido da poesia é diferente. *A poesia, neste caso, configura-se como um dentre vários elementos indispensáveis para o canto e a dança. Nos cocos dançados predomina o coletivo: para que haja a dança é preciso gente para (a)tirar os cocos e para responder dentro da roda de dançadores, gente que toque os instrumentos, gente que saiba os passos que caracterizam a dança e esteja disposta a entrar na roda* (p. 232, grifo nosso).

Ademais, existe uma grande diversidade de modalidades de coco, entre elas: o coco praieiro, coco-agalopado, coco bingolé, coco catolé, o coco de roda, sendo este caracterizado pela dança em círculo.

No século XX, em Pernambuco, a manifestação dos Cocos é difundida pelo litoral urbano e ganha outros contornos e influências, sobretudo dos maracatus de baque virado, de modo que a alfaia, instrumento característico desses maracatus, é introduzido no coco.

Voltando às postulações referentes a origem do coco, temos que existem dissensos acerca de sua origem e estruturação, contudo existe sintonia no que tange a concepção de que os Cocos são resultados das experiências entre africanos e indígenas. Este trabalho se situa em concordância tanto com a concepção de origem elaborada por Cascudo (1978) e Vilela (1980), quanto valoriza as contribuições de Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala (1999).

Destarte, compreendemos o coco de roda como uma expressão cultural do nordeste brasileiro, originado especificamente no Estado de Alagoas, que carrega aspectos de matriz africana e indígena em suas danças (Silva, 2014). Ainda tendo em vista que a cultura popular se trata da concepção de mundo das classes subalternizadas, suas vivências e lutas, consideramos sua origem como advinda do trabalho, nos termos de Canclini, ao elaborarmos a concepção de culturas como vinculadas às realidades materiais objetivas de seus sujeitos.

Nesse sentido, são trabalhadores empobrecidos, sem condições de reproduzir sua vida dignamente, encontraram na cultura popular uma forma de se defenderem das opressões das culturas dominantes, a exemplo da cultura de massa e da indústria cultural anteriormente explicitadas. O Coco de Roda apresenta originalidade e tenacidade, construindo identidades contra-hegemônicas.

Dito isso, o Coco engloba em sua tessitura poesia, música, canto e coreografias típicas de maneira simultânea. Ainda, as características da dança como a umbigada, os instrumentos de percussão, e o canto cujas estrofes são seguidas de refrão são referências culturais africanas, presentes no samba de roda e no jongo (Ayala, 1987). Assim, o Coco de roda é construído por grupos que foram marginalizados e estigmatizados. Embora tenha passado por inúmeras transformações, sendo vivenciado de formas distintas dependendo da territorialidade, o Coco de roda segue sendo uma maneira de resistência em meio a uma cultura que empreende os imperativos do mercado.

3.3. Cocos de Roda: Identidade e resistência

O coco de roda é dinâmico, transformador, profundamente político, observe abaixo na fala de Douglas do Pinga Coco:

Essa visão do coco para Igarassu eu acho muito importante porque não é só cultural, inicialmente, talvez, fosse só cultural, um pouco político, porém, *hoje a gente tem muito essa questão política no coco em Igarassu e em outros espaços*. Muito, muito ligado realmente. Então a gente tenta lutar pelo nosso direito e pelo nosso espaço através de um brinquedo que é o coco, especificamente o nosso grupo tem a maior parte de pessoas negras, majoritariamente feito por mulheres. *Eu acho que é um orgulho dizer isso do nosso coco, mostrar que gente preta também faz cultura e política na rua*. É algo muito importante que a gente tem uma visão muito importante do nosso coco.

Em concordância com a concepção de Douglas, Joel ressalta o aspecto da ciranda dentro do coco de roda como uma questão política de subversão da ordem estabelecida:

E quando você vai para a roda, *aquela questão da ciranda de dar as mãos, não é meramente dar as mãos para girar para o lado esquerdo ou para o lado direito*. E isso a gente leva para as escolas, para as universidades, a questão de você tirar a visão militarista de se sentar um atrás do outro, se perfilarem nas cadeiras sem ninguém olhar para ninguém. Nem para trás, nem para frente, nem para os lados.

Quando a ciranda vem, ela quebra este paradigma. Se dá as mãos, se olha de lado, para frente. Sou eu contigo e tu comigo. É cantar os versos sentindo: “cantando ciranda, quando a madrugada avança, já notei que você dança, me olhando com simpatia”. Isso é muito massa (Joel / Rala Coco Maria).

Nos trechos acima entendemos a cultura popular como um ato político, distante de quaisquer neutralidades (Gramsci, 1995). Formadora de pertencimento e resistência política de distintas ordens sociais, e são as próprias concepções de identidade cultural de um povo que mantém vivo as suas raízes e a sua memória, nos termos de Abib (2004) e Ayala (1987). Assim, o coco de roda consegue construir resistências contra hegemônicas, contra a opressão e a exploração de corpos que são em sua maioria negros. Ainda dentro da roda de coco, a coletividade, a simpatia e a solidariedade são aspectos de destaque, o que importa é vibrar com a cadência do batuque, identificar-se com a canção e compartilhar da dança e dos afetos com outro.

Voltemos à própria conceituação de cultura popular na visão dos sujeitos presentes nesta pesquisa.

A origem da cultura popular é ser uma tradição de comunidade - transforma a comunidade em uma grande família, que gira em torno daquela brincadeira. Eu tinha a vivência, a gente que vive dentro tem aquilo como uma coisa normal, como é andar, respirar, fazer uma refeição no dia. É como se aquilo fosse um pedaço da gente. É uma coisa super normal. Por isso que eu bato tanto nesta tecla de enxergar a cultura popular não apenas como uma nomenclatura, mas como uma identidade cultural. A cultura popular faz parte de um povo. E, justamente por isso, por essa identidade tão forte, para muitas pessoas que estão dentro da comunidade, é como se fosse uma coisa normal para elas. Você não vai andar e dizer: “Nossa! Eu estou andando, estou respirando! Meu Deus! Eu estou transpirando”. É uma coisa natural do seu corpo, então, para as pessoas que convivem na comunidade, é uma coisa natural. Brincar coco de roda, brincar cavalo marinho, brincar maracatu, sair com o maracatu no carnaval... é normal (Carlos Boró / Coco Juremado).

A cultura forma identidades culturais a partir da vivência na sociedade, das experiências construídas que caracterizam os sujeitos enquanto pertencentes às identidades culturais, desse modo suas vivências construídas por intermédio da socialização, tornam-se a sua própria conceituação de ser. Não sendo possível pensar nestas pessoas dissociadas da dimensão da cultura popular em que estão inseridas. Nesse sentido, o entrevistado relata o seu processo de epifania, ao se reconhecer enquanto parte da cultura popular e a compreensão de sua importância em sua própria vida, conforme explicitado abaixo:

E começou a vir uma série de insights, de estalos e a cultura popular teve essa importância muito forte através deste percurso de enxergar de forma diferente, porque foi um estalo na mente que eu tive: “Isso aqui é parte de nossa identidade, é parte da gente. Se ficar só a gente com as coisas que a gente faz no dia a dia, a gente vai perder uma boa parte do sentido, da nossa essência, um pedaço da gente. Isso aqui é muito mais do que uma simples brincadeira, isso é uma identificação, é quase um retrato nosso” (Boró / Coco Juremado).

São essas identidades emocionais, subjetivas, mas também profundamente políticas e engajadas vinculadas às lutas de classes (Hall, 2003), parte inseparável dos processos de sociabilidades das classes subalternizadas que encontramos no coco de roda.

A cultura popular é um resgate de vida. É uma oportunidade, uma condição de trabalho, porque a gente não está brincando. Bom, são brincadeiras, mas os assuntos são sérios. A gente consegue, de fato, sustentar nossa família, fazer a feira, pagar as nossas contas, e se sentir acolhido pela sociedade. Não é só a arte. Eu tenho uma profissão. Eu sou estudante de Direito, e eu não conseguia dizer que tinha minha profissão. Mas, de um tempo para cá, eu posso dizer que eu sou artista, sou cantora, sou coquista. Eu sou bailarina, formada em dança popular. Tudo isso é para dizer que, enquanto as pessoas desacreditavam que a cultura era tão importante, hoje eu posso dizer que tenho minha vida, minha dignidade, minha reputação, através da cultura. Para mim a cultura alimenta a alma. A cultura tira você do buraco, dá esperança, e faz você pensar que dias melhores existem, de fato. É só questão de tempo (Raphaella / Trans Coco).

No trecho acima podemos perceber que essas identidades presentes na cultura popular são de resistência no sentido em que além de fornecer a reprodução material da vida, também fornecem significado à vida destes, ampliando suas visões de mundo e dando um lugar para pertencer. Para Raphaella e como para diversas outras pessoas oprimidas, a cultura popular é um sopro de esperança, é uma luz no fim do túnel, um espaço para resistir e lutar por melhores condições de vida.

A cultura popular é um lugar de lutas e contradições, mas sobretudo de resistência. Na união dessas pessoas vulnerabilizadas e marginalizadas, são construídas as ferramentas para resistir à dominação. Proporciona sentido e transformação na vida de muitas pessoas, também revitaliza seus pertencimentos e conexões com suas ancestralidades, homenageando seus antecessores e pavimentando caminhos para a maior autonomia e liberdade de seus predecessores que manterão a cultura popular viva, mas sem deixar de ter suas próprias transformações (Abib, 2004).

O bombo que a gente toca hoje, o mineiro que a gente balança, o cacho que a gente rufa é uma homenagem aos nossos ancestrais. Então, o melhor ancestral daqui, por exemplo, o bombo que eu toco hoje, a baqueta que eu faço barulho num coro representa também a voz do ancestral, não é só da gente, é de todo mundo que veio antes (Douglas / Pinga Coco).

E o objetivo é perpetuar o brinquedo para que nos tornemos ancestrais para alguém, para que a gente possa ser essa porta de passagem, para que outros venham e consigam ocupar esse espaço (Hayany / Pinga Coco).

Podemos verificar a resistência no fato de que apesar de todas as imposições e dominações, os membros do coco de roda resistem através do tempo, repassando seus saberes e honrando suas ancestralidades, sendo esse processo de transmissão da cultura uma resistência ativa ao esquecimento. Além disso, um ponto importante desenvolvido por Boró é que seus grupos culturais não são tradicionais, veja abaixo:

Outro valor forte que a gente sempre traz é que a gente não é uma tradição de coco de roda. A tradição tem que estar na comunidade. Tem um processo no tempo. A gente não representa o coco tradicional. Primeiro que coco tradicional não é grupo, ele é vivência comunitária. Mas a gente reforça que o nosso principal referencial é a tradição de coco de roda, tanto da cidade, como de fora da cidade. A gente reforça isso, tanto nas músicas, nas batidas, nos discursos, nos eventos, nas sambadas. Estas são nossas duas bases, e são as coisas que a gente sempre reafirma, tanto a tradição de terreiro quanto a tradição de coco de roda, aqui na nossa cultura popular. A gente não pode e não quer fugir disso (Boró / Coco Juremado).

Nesse processo, ocorrem as ressignificações da manifestação, nesses novos sentidos empregados, as identidades de resistência ao mesmo tempo em que resistem à dominação, expressas aqui na cultura de massa e na indústria cultural, adaptam-se aos desafios constituídos na pós-modernidade (Ortiz, 1994; Hall, 2006), conjecturando esse limiar entre material e simbólico, estrutura e agência, dominação e resistência; os Cocos de roda constituem suas identidades e vivem através do tempo, nunca somente como passado, mas como um presente ativo que constitui as experiências humanas na sociedade.

4. Considerações Finais

A cultura popular é um tema de recorrente interesse nas Ciências Sociais, sobretudo, no que tange à Sociologia e à Antropologia. É um conceito difícil de ser traçado, pois esta incorpora uma grande diversidade de manifestações artísticas e culturais. De modo reducionista, abordar cultura popular é tratar de modos de vivenciar a realidade social, posto que envolve a percepção de mundo dos sujeitos, seus valores, crenças, mitos e ritos que formam as identidades.

Este trabalho apresentou uma breve reflexão acerca do conceito de cultura, explorando as visões antropológicas e sociológicas, entendendo a cultura como dinâmica, multifacetada, coletiva e embebida no campo das disputas de poder. Apontou a resistência presente na cultura popular do ponto de vista teórico no que tange a manifestação cultural do Coco de Roda. Os Cocos de Roda ilustram vividamente como a cultura popular é capaz de transcender os limites do tempo, resistindo à erosão da homogeneização cultural imposta pela cultura de massa. Ao resistir aos processos de dominação, a cultura popular é autêntica e capaz de envolver sentimentos, visões de mundo e tem uma vinculação real com as subjetividades das pessoas, sendo parte integral e constitutiva de suas identidades.

Finalmente, espera-se contribuir para que as políticas públicas sejam formuladas por um olhar humano e atento encontrado na cultura popular.

Referências

- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. Brasiliense, 2017.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação das massas. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- AYALA, Marcos. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Ática, 1987.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *Estudos avançados*, v. 13, p. 231-253, 1999.
- AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Orgs.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.
- ANDRADE, Mário de. *Os Cocos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção*. São Paulo: Edusp, 2007.
- BOAS, Franz. *Antropologia cultural*. Zahar, 2004.
- BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e cultura popular*. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. Editora Companhia das Letras, 2010.
- CEVASCO, Maria Elisa. *As Dez Lições Sobre os Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 4ª. e.d. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Culturas Híbridas*. Tradução: Heloísa Pezza e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1998.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAVALCANTI, Telma César. *Tradição e Juventudes em Alagoas: o grupo de coco de roda Xique-xique*. 2018. 189 f. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Educação, Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.
- GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- GERHARDT, T. E. SILVEIRA, D. T. (eds.). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2009.
- GUARESCHI, Pedrinho A. *Sociologia crítica: alternativas de mudanças*. 64ª edição. Porto Alegre, EdIPUCRS, 2014.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.
- JAMESON, Fredric et al. Postmodernism and consumer society. *The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*, p. 111-125, 1983.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um Conceito Antropológico*. 30ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. 12 reimp da 1ª ed, (1988), São Paulo: Brasiliense, 2000.
- MALINOWSKI, Bronisław. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Editora Abril, 1984.
- MEDEIROS, Roseana Borges de. *Maracatu rural: luta de classes ou espetáculo?*. Tese (doutorado em Serviço Social) – Universidade Federal de Pernambuco – Recife, p. 171. 2003.

- MAY, T. *Pesquisa social*. Questões, métodos e processos. Trad. Carlos Alberto Silveira Netto Soares. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. *Metodologia do trabalho científico*: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatório, publicações e trabalhos científicos. 7. ed. 6. reimpr. São Paulo: Atlas, 2011.
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da Economia Política*. Trad. Florestan Fernandes. 2. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.
- MAIA, T. M. B. ; TORRES, M. E. A. ; SOUSA, J. M. (Re)existência e tradição na cultura popular negra de pernambuco: o que falam as vozes do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igarassu à luz da teoria das representações sociais. *In*: MOREIRA, R.M. ET al (Orgs). (Org.). Representações sociais na contemporaneidade. 1ªed.Curitiba: CRV, 2021, v. 6, p. 109-122.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PALS, Daniel L. Marx: a religião como alienação. In: PALS, Daniel L. Tradução de Caesar Souza. *Nove Teorias da Religião*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019, pp. 131-161.
- RADCLIFFE-BROWN, REGINALD; EVANS-PRITCHA, EVAN; CAIXEIRO, NATHANAEL C. *Estrutura e função na sociedade primitiva*. Ed. Vozes, 1973.
- RODRIGO, L. M. A questão da cientificidade das ciências humanas. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 18, n. 1, p. 71–77, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643574>. Acesso em: 11 jun. 2023.
- SANTOS, Jose Luiz dos. *O que é Cultura*. 16ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SILVA, Cicero Pedroza da. *Coco de roda novo quilombo*: saberes da cultura popular e práticas de educação popular na comunidade quilombola de Ipiranga no Conde-PB. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.
- THOMPSON, E.P. *Costumes em comum*: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- THOMPSON, E.P.. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.
- THOMPSON, E.P. *A Miséria da Teoria ou planetário de erros*: uma crítica ao pensamento de Althusser. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- THOMPSON, E.P.. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP São Paulo*, n. 65, março/maio de 2005, pp. 210-224.
- VILELA, Aloísio. *O coco de Alagoas*: origem, evolução, dança e modalidades. Museu Théo Brandão, UFAL, 1980.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução André Glaser. São Paulo: Ed.Unesp, 2011.