

**“Movimento cult” do Rio de Janeiro e os discurso sobre o coco de Pernambuco****“Movimento cult” in Rio de Janeiro and discourses about coco de Pernambuco**Genilson Leite da Silva<sup>72</sup><https://orcid.org/0000-0002-7098-7125>Bruno Rodolfo Martins<sup>73</sup><https://orcid.org/0000-0002-6480-3676>

**Resumo:** Este artigo trata das tensões, práticas, discursos, entre pessoas, lugares e disputas de narrativas, em torno do que é chamado genericamente de cultura popular. Como recorte, identificamos o circuito de rodas culturais existente na cidade do Rio de Janeiro – chamado aqui de “Movimento cult” – como expressão típica dessas tensões, e que, de alguma forma, reatualiza as relações de poder já demarcadas pelos folcloristas do país desde o início da República. Como exemplo, analisamos uma dessas tensões relacionada ao Coco realizado nessas rodas, que fez emergir embates demarcados por questões de cultura, raça, origem nativa e tradição. Caracteriza-se por pesquisa etnográfica e tem como procedimento de coleta de dados a netnografia e observação participante, como táticas para dar conta das questões relacionadas à contemporaneidade. A partir disso, identificou-se relatos de como esse Movimento reproduz o projeto colonial implícito das dinâmicas próprias das elites dominantes diante dos grupos dominados. Por fim, transforma essa cultura popular em produto de consumo da elite para si própria, em que se extingui, a cada dia, sua força política, seus aspectos de resistência cultural e a participação de populares, visto o preço de mensalidade das aulas e dos ingressos para os *shows*, deixando seus criadores fora da roda.

**Palavras-chaves:** Movimento Cult; Rodas Culturais; Coco; Projeto colonial; Indústria Cultural.

**Abstract:** This article deals with tensions, practices, discourses, between people, places and narrative disputes, around what is generically called popular culture. As an excerpt, we identified the circuit of cultural circles existing in the city of Rio de Janeiro - here called “Movimento Cult” - as a typical expression of these tensions, and that, in some way, refreshes the power relations already demarcated by the country's folklorists since the beginning of the Republic. As an example, we analyzed one of these tensions related to Coco carried out on these wheels, which caused clashes deriving due to issues of culture, race, native origin and tradition. It is characterized by ethnographic research and its data collection procedure is netnography and participant observation, as tactics to deal with issues related to contemporaneity. Based on that, reports were identified of how this Movimento reproduces the colonial project implicit in the dynamics of dominant elites in the face of dominated groups. Finally, it transforms this popular culture into an elite consumer product for itself,

<sup>72</sup> Mestre em Arte, Cultura e Cognição (UERJ). Bacharel em Dança (UFRJ) e Licenciando em Educação Física pela mesma. Contato: genilson.leite@hotmail.com

<sup>73</sup> Mestre em Relações Etnorraciais (CEFET-Maracanã), Especialista em História da África e da Diáspora Africana no Brasil (FIS) e em Gênero e Sexualidade (UERJ). Bacharel e Licenciado Pleno em Educação Física (UFRJ). Atualmente é professor da SME-PCRJ. Contato: capoeiranomade@yahoo.com.br



where its political strength, its aspects of cultural resistance and the participation of the people are extinguished every day, given the price of tuition for classes and tickets for school. the shows, leaving their creators out of the roda.

**Keywords:** Movimento Cult; Cultural Rodas; Coco; Colonial project; Cultural Industry.

### Reflexões iniciais sobre “Movimento Cult” e o circuito das rodas culturais

Ritualisticamente, alguns grupos “culturais” se alternam em dias previamente marcados todos os meses do ano para a realização de rodas em espaços públicos: uns fazem rodas de Coco, outros de Jongo ou Samba de Roda, entre outros brinquedos populares. Ou, como dito em 2014, por um integrante de um desses grupos: “fazemos tudo, mas, nossa especialidade é jongo”. Seus integrantes se conhecem e se revezam muitas vezes participando da roda de outros grupos, para “fortalecer” essa rede.

Para o público desavisado, essas rodas são expressões máximas de uma suposta “cultura brasileira” que podem ser contempladas, apreciadas, participadas e em alguma medida, consumidas. São oportunidades únicas para se ter acesso a elas no modo *delivery*: “sem sair de casa”. Nesse sentido, (1) sendo brinquedos populares locais da cidade ou do estado, não seria preciso se deslocar para as periferias de onde são nativas, nem ter contato com as comunidades locais e tradicionais que as praticam e mantêm seus sentidos políticos de resistência cultural vivos; e (2) sendo brinquedos de outros estados, não seria preciso viajar para poder “curtir”, “comentar” ou “compartilhar”.

A existência e a estruturação do “Circuito de Rodas Culturais” pela cidade do Rio de Janeiro (e em algumas cidades próximas), o que satiricamente chamamos aqui de “Movimento Cult”, exemplifica algumas tensões típicas e históricas fomentadas pela academia e por folcloristas pelo país, diante das culturas populares, tradicionais, folclóricas, enfim, pelas culturas dos outros, das pessoas excluídas e marginalizadas pelo sistema social vigente. Sobretudo, pela forma como se colocam habilitados a desenvolver/realizar práticas que fazem parte da memória de um povo, apropriando-se do que foi/é ferramenta de resistência e usando como simples atividade de lazer ou produto a ser vendido no mercado do exótico. Em alguma medida, traz elementos novos, em especial, as questões conjunturais, como as escassas políticas públicas de editais, ou o que chamamos de “modinha” pelo que é popular e afro-indígena das regiões Norte e Nordeste<sup>74</sup> do Brasil.

No início dos anos 2000, surgem alguns grupos que poderíamos chamar de “parafolclóricos”, considerados aqui como grupos que trabalham com propagação, divulgação e/ou a comercialização das ditas manifestações “folclóricas” ou “cultura popular” brasileira. Esses grupos, ainda vale destacar, são independentes de instituições, pois, apesar de terem estudantes universitários, não estão vinculados a nenhuma universidade.

Nesse sentido, é importante para esta análise a existência da Cia Folclórica do Rio<sup>75</sup>, vinculada à Escola de Educação Física e Desportos – EEFD da Universidade Federal do Rio

<sup>74</sup> Destaca-se que há uma preferência pelas manifestações populares da cultura afro-indígenas do Norte e Nordeste brasileiro com exceção do jongo, que é o “ritmo” mais pedido e único de origem no Sudeste, e que isso pode ter relação com o trabalho disseminador do Mestre Darcy do jongo, que com seu grupo “Jongo da Serrinha” levou o jongo para o centro do Rio e para os palcos do Brasil e do exterior, assim como também gravou CDs, CD-livro, produziu material audiovisual. A mais, somos “agraciados” por grupos de Samba de roda e Afoxé (BA), Coco (PE, AL), Maracatu (PE), Tambor de crioula, Bumba-meu-boi e Cacuriá (MA) e os grupos mistos que como o já citado “faz tudo”.

<sup>75</sup> Conforme consta na página da EEFD, no item “Histórico” da Cia Folclórica, ela “foi fundada em 1987 pela professora Eleonora Gabriel, na Escola de Educação Física e Desportos (EEFD). Este projeto originou-se do Grupo de Danças Folclóricas da UFRJ, fundado pela professora Sônia Chemale na década de 70” (COMPANHIA FOLCLÓRICA RIO-UFRJ, 2020, p. 1).



de Janeiro – UFRJ, em atuação na cidade bem antes dos anos 2000, e que influenciou e influencia ainda a formação desses outros grupos, mesmo que indiretamente: uns seguindo o modelo de ação da mesma, alguns outros se contrapondo ou se descobrindo nesse processo de construção de um coletivo. Mas algo em comum pode demonstrar uma certa unidade nesses grupos: a maioria de seus integrantes estudaram na UFRJ, e alguns, com mais ênfase, passaram pelos cursos da EEFD, tiveram contato com a Cia. (seja por aulas, eventos ou apresentações), e outros compuseram durante algum tempo (ou ainda compõem) o corpo da mesma.

Podemos supor que, antes dos anos 2000, a conjuntura não favorecia a criação desse tipo de grupo parafolclórico independente; afinal, se desde a década de 1980 já havia a Cia Folclórica, por que só na virada do milênio haveria esse “gosto pelo exótico” e essa vontade de montar e compor um grupo? Em outro caminho mais contundente, por que a ausência de gosto pelo exótico natural da região própria do Sudeste? Seguimos com a provocação: cadê a Folia de Reis, Clóvis, Bate-bolas, Mineiro-pau, Congada, Batuque de umbigada? Não, os universitários do Sudeste nunca pensaram na extinção dessas manifestações próprias dos estados do Sudeste, discursos vazios e sem ação efetiva e que só servem as manifestações do Norte ou Nordeste do país, típico da academia para ter acesso direto ao objeto de pesquisa.

É bem mais que um gosto do exótico ou uma preocupação com a suposta extinção de um brinquedo popular qualquer. Trata-se, uma vez mais, como dizem Simas e Rufino (2020), do “projeto colonial” em curso, que preza a mortandade e todos os seus caminhos. Pensar que essas ações são mortais não é nenhum exagero. Os mesmos autores insistem na necessidade de “encantamento” do mundo, no retorno aos modos de viver que se direcionam para a vida.

E, aqui, se trata da vida das populações negra, indígena, periférica, favelada, escolhidas para serem marginalizadas pelo sistema social que vivemos, e que sempre foi alvo desse “projeto”, tanto no sentido do genocídio, como no sentido do “semicídio”, que silencia modos de comunicar, visões de mundo, linguagens e palavras, como diz Sodré (2005, p. 4). Mas essas culturas de que tanto se quer “vivenciar” são produzidas por essas populações, e sempre o fizeram enquanto tática de resistência, enquanto “política de vida”, em busca de manter o “encantamento” do mundo e de si mesmas. Justamente, por essas e outras questões, Simas e Rufino (2020, p. 15) escrevem que “o extermínio e a subalternização secular de princípios comunitários e de práticas rituais contrárias ao padrão dominante são um dos componentes da política de mortandade e do desencantamento do mundo”.

Não basta(ria) a apreciação estética do outro, tampouco a avaliação etnocêntrica e arrogante de uma salvaguarda emergencial de um brinquedo igualmente avaliado como em perigo de deixar de existir, exigindo uma ação supostamente consciente do “povo do sul”<sup>76</sup> em cuidar dessas manifestações culturais afro-indígenas do Norte e do Nordeste. E, aqui, esse “cuidado” é nada menos que ocupar espaços culturais, políticos e pedagógicos que devem/deveriam estar ocupados pelas populações tradicionais que mantêm esses brinquedos de resistência desde a criação dos mesmos.

A tese recorrente e que traduz essa situação é a premissa de que a cultura popular é do povo, logo, para qualquer pessoa se servir dela, desconsiderando as desigualdades sociais e raciais que estruturam a sociedade, permitindo o acesso, o estudo e, como vemos, a reprodução à vontade e descompromissada com as autorias tradicionais por pessoas de classe média e com oportunidades de classe correspondentes; enquanto os agentes culturais de raiz continuam desfavorecidos – como antes, e agora, somando-se a tais concorrências nas disputas por seus próprios lugares (usurpados) de direito.

<sup>76</sup> Expressão utilizada por nordestinos para se referirem às pessoas das regiões Sudeste e Sul do país, com um tom de tratamento igualmente genérico dado por esses ao povo nordestino.

Carlos Brandão percorre uma linha similar e denuncia as desigualdades das relações de poder nessa expansão do popular, e vê como “engano” a ideia de circularidades proposta por pesquisadores como Néstor García Canclini, Peter Burke ou Renato Ortiz.

Em tempos em que convivemos com conceitos como culturas híbridas, hibridização de culturas ou circularidade de/entre culturas, um provável engano poderia ocorrer ao estabelecermos como uma panfolclorização todo o complexo trabalho de criação cultural dos diferentes sujeitos e povos negros ao longo de nossa história, esquecendo que uma parte importante do que consideramos “erudito” em nossas realizações artísticas mais diversas é também, e em boa medida, resultado do trabalho de suas mãos e mentes (BRANDÃO, 2009, p. 725).

Para o autor, esse engano desconsidera a forma como a cultura popular é capturada pelas elites, que a ressignifica, e retiram seu pertencimento aos populares. Nesse processo, são expropriadas pela elite, passando a receber um rótulo de erudito ou clássico como forma de desvalorização e desqualificação do popular. Entre os jargões que poderiam resumir essa questão está o que diz: “a cultura negra é boa, desde que não praticada por pessoas negras”.

Waldenyr Caldas comenta sobre um processo de “fetichização da cultura” do outro e nos diz que

uma das formas de a classe dominante manter seu poder sobre as demais classes sociais é por meio da produção e do consumo da cultura diferenciados. Ela não deve, segundo sua própria ideologia de classe dominante, consumir os mesmos produtos das classes subalternas. E realmente não os consome (CALDAS, 2008, p. 82).

Não é à toa esse crescimento oportuno de grupos e de ocupações de espaços públicos, assim como a vontade de viver da/s cultura/s apresentada/s por seus componentes, e as adaptações realizadas pelos mesmos diante dos brinquedos para conseguir isso.

Continuamos enfáticos no tratamento dessa questão: o circuito do “Movimento Cult” vem ocasionando para as manifestações tradicionais/culturais intensas transformações que as descaracterizam e deformam suas práticas, não só por romper com seus processos ritualísticos, mas por criar novos processos que buscam “sofisticá-las” a ponto de descaracterizá-las. Vemos a imposição de uma estética que expropria as práticas a ponto de criar grau de valor, em que se é legitimada pela uniformização e não pela capacidade de improvisação, criatividade, espontaneidade, individualidade, coletividade, cooperatividade ou pertencimento.

Afinal, para que “sofisticá-la”? Esse termo indica que essas culturas precisariam se tornar acessíveis à sensibilidade das elites, e que seus produtores originais deveriam adaptar-se para que as mesmas sejam dignas de serem consumidas. Nesse sentido, o que trazemos para pauta é o reconhecimento de que o circuito do “Movimento Cult” não seria apenas um espaço de manipulação do popular, espaço de uma vontade ingênua e um desejo utópico, mas também um espaço de comercialização da cultura.

Essa “concorrência”, típica da estrutura comercial, se mostra “desleal”, pois nivela agentes culturais que estão desigualmente posicionados na estrutura social, diante das disputas de editais e suas correspondências burocráticas, complexas para esses próprios universitários, quanto mais para os grupos tradicionais que tiveram pouco acesso a um ensino de qualidade, ou ainda em condições desfavoráveis para se organizarem para tais empreitadas, ou mesmo estarem sujeitos a vulnerabilidade social. Proporcionalmente a isso, também surgem pessoas entre esses grupos parafolclóricos se autointitulando mestres e mestras dessa ou de outra tradição, ou de várias(!).

Importa salientar que essa “sofisticação” está a serviço desse “projeto colonial” e de base capitalista que, logo, busca retirar dessas manifestações seu poder libertário e sua autonomia, com o intuito de manter os privilégios e as hierarquias sociais baseadas nas desigualdades de raça, cultura e origem produzidas pelos herdeiros da colônia. Com isso,

“elevar” as culturas populares à categoria de eruditas está mais relacionado com o processo de esfoliação, que vem despir essas culturas de seu caráter político, eliminando assim qualquer possibilidade de emancipação e independência de seus produtores originais, transformando-a por fim em mero produto a ser consumido, domesticando-as.

Zezito de Araújo demonstra que, para serem reconhecidas ou simplesmente apresentadas para a sociedade, essas culturas são estigmatizadas e estereotipadas. Em termos gerais, destaca que

ao se folclorizar a cultura, folcloriza-se com ela, o indivíduo e o grupo racial. [Isso faz] parte de um mecanismo histórico de produção do homem-espetáculo ou espetaculoso, do ser exótico e leviano, e, como tal incorporado à dimensão não-séria (ARAÚJO, 2011, p. 4).

Transforma-se numa cultura sem valor, mas com preço. Algo que pode ser comprado, usado e descartado. Quando traduzimos isso para seus praticantes tradicionais, é a morte que se estabelece, seja simbólica ou física. Não seria uma preocupação urgente a vida dessas pessoas?

A reflexão pertinente de Michel Nicolau (2005, p.141-142) demonstra três “modos de se matar a cultura”, e ambas se retroalimentam muitas vezes: um modo é “exotizar” a cultura, no qual se perde a herança, por não conseguir se reproduzir; outro modo é “desprezar” a cultura, provocando esquecimento e isolamento, devido a sua não inclusão no sistema social; e uma outra é “padronizar”, passando pela perda de identidade, se adequando ao sistema, mas perdendo suas características próprias de criação. Em suma, sob essa mesma lógica, as culturas podem ser coisificadas e mortas, e as pessoas que a produzem, também.

Esse escárnio ocorre na mesma dinâmica escancarada que tornou o mito da democracia racial como uma verdade tanto para negros, quanto para brancos. Muitas vezes, grupos e mestres populares, assim como povos e comunidades tradicionais, de forma paradoxal, são em certo ponto “gratos” a esses praticantes que “levantam” a bandeira da “cultura popular”, não a deixando acabar(!?).

### **O espetáculo das ruas no caminho de uma indústria cultural (?)**

A busca por inserção numa sociedade na qual tudo é espetacularizado, em que transformações impostas de fora para dentro dessas tradições culturais, em que as mesmas são praticadas com outros propósitos por pessoas também de fora das tradições, atribuindo valores alienígenas às mesmas, se torna o fundamento desse tipo de Movimento.

Essa sociedade se torna um local onde o irreal assume o topo de uma hierarquia a serviço de uma “sociedade do espetáculo”, onde o espelho reflete imagens turvas e essas imagens devem ser reproduzidas em grande escala (ADORNO, 2002). Problematicamos essa reprodução pelo fator da hierarquização e as normas de conduta pré-determinada.

O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à qualificação mais completa. Cada um deve-se portar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado a priori por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo (ADORNO, 2002, p. 172).

Essa busca por uma padronização (seja de uma dança, música, figurinos etc.) nada mais é que uma tentativa de se encaixar como um produto aos olhos da indústria cultural. Para alcançar tal *status*, perde-se e abre-se mão de práticas antigas, rituais, códigos e identidades. Silencia-se as subjetividades, a criatividade, a espontaneidade e a capacidade de improvisação

dos indivíduos envolvidos. Cria-se um espaço onde a técnica é sistemática, espaço onde o improvisado não é permitido, e por fim, a diversidade tem um exemplar a seguir.

Fica nítida a violência simbólica, uma vez que os símbolos e códigos de povos e comunidades tradicionais sucumbem diante dessas demandas; têm a forma de violências psicológicas, uma vez que essas referências tradicionais, frente às suas necessidades, veem suas práticas cotidianas gerando renda a terceiros, enquanto as mesmas sub-existem financeiramente.

A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer que lhe é semelhante (ADORNO, 2002, p. 175).

Acreditamos na capacidade transformadora da cultura popular e reduzi-la a um produto nesse contexto é o mesmo que desvalorizar toda história de vida e resistência de praticantes da mesma como matriz geradora; é transformar a cultura em algo descartável como todo e qualquer produto desenvolvido atualmente pelo sistema capitalista, conforme a obsolescência programada.

## O Coco dos cariocas (?)

Ater-se às questões pura e simplesmente estética é apenas mais uma forma de alienar os dominados para que esses não percebam o que realmente ocorre. Seguindo uma linha reflexiva objetivada pelo “projeto colonial”, podemos observar que alguns aspectos que caracterizam as rodas e eventos de Coco do Rio de Janeiro apresentam ou buscam apresentar características que, de certa forma, tentam manter uma (suposta) estética similar ao que ocorre no Nordeste. O que ao nosso olhar soa como uma estereotipação: uma construção de personagens que se fazem presentes no imaginário do sudestino.

Há nesses movimentos, a dinâmica de trazer referências tradicionais (na pessoa de mestres e mestras, ou outras pessoas envolvidas com tradições do Coco) para o Rio e promover com essas uma “turnê” onde essas referências são levadas a vários lugares ou a grupos, para passar seus conhecimentos aos sudestinos aventureiros desbravadores da cultura, que colaboram com “contribuições simbólicas”, “voluntárias” ou “conscientes”, em que, depois de arcar com algumas despesas, tal montante dessas contribuições será entregue a essa referência mestra. Podemos questionar ainda por que o valor da aula ou oficina oferecida por essas referências, via de regra, é sempre um valor inferior ao pago pela pessoa participante? Há nessas práticas os resquícios do que Taussig (2010, p. 15) denomina de “fetichismo da mercadoria”, que para ele “pode ser interpretado como o que transforma pessoas em coisas e coisas em pessoas”.

Avaliamos nesse sentido que, para além da própria cultura tradicional ser adaptada e servida como produto, as referências tradicionais são também coisificadas, colocadas num contexto de prestação de serviços, perdendo poder de negociação, sendo intermediadas por terceiros, como que empresários ou produtores de artistas de elite, que tomam para si boa parte do montante – sem, contudo, a premissa de um acordo que formalizasse isso. Mestres e mestras são tratados quase como uma propriedade desse ou daquele grupo, que se coloca como intermediário entre outros grupos, pessoas interessadas e instituições com potência de realizar algum contrato.

Outra questão que chama a nossa atenção é a prepotente capacidade – ou seria típico exercício de poder – desses grupos em legitimar qual nordestino pode ou não falar sobre, ou questionar essa dinâmica. A exemplo disso, apresentamos a análise de dados recolhidos nas



redes sociais. Neles, observamos a tensão criada entre esses grupos parafolclóricos do Rio de Janeiro e um nordestino, que, de passagem pela cidade no ano de 2018, questiona as dinâmicas e o modo do fazer Coco dos grupos cariocas.

Visamos captar essas tensões como resultado da mercantilização da cultura e como retrato do “projeto colonial”, através do processo de deslegitimação ou desqualificação de seu discurso. Um típico exemplo que transforma as tradições populares em “coisa” produto, como também seus praticantes tradicionais – que podem até ter voz, mas não serão escutados.

A partir desse recorte, observamos que os grupos do Rio de Janeiro foram taxativos em desqualificar o discurso desse nordestino pernambucano, Ednaldo, hoje assumindo o nome social Caetana da Silva devido ao processo de transição de gênero a qual está passando. Ela reivindicava questões relacionadas aos fundamentos presentes na estrutura e nos rituais existentes na manifestação. Acredita-se que essas reivindicações expressariam uma disputa de território e nicho de mercado, uma vez que a mesma era uma potente concorrente do grupo parafolclórico Zanzar<sup>77</sup>, que ministra suas aulas e oficinas de “cultura popular” no Circo Voador, ao lado da Fundação Progresso, local onde Caetana ministra suas oficinas de danças e ritmos pernambucanos.

Caetana se autolegitima através do discurso de ter vivência com mestres e mestras de Coco e Maracatu de Pernambuco, além de ser nativa do mesmo estado. Segundo ela, nos “eventos” dos grupos do Rio há uma descaracterização da manifestação no que diz respeito aos rituais, estrutura e função. Já os grupos do Rio apontam um essencialismo na argumentação de Caetana, junto ao desejo de se autodenominar mestra e dona da cultura nordestina. Como em todas as tensões, há um pouco de verdade em cada um dos lados. Por um lado, vemos uma pessoa nordestina que vem para o Sudeste na esperança de sobreviver de apresentações, aulas e oficinas de dança popular, porém a mesma fora alertada sobre a importância de “fechar” com esses grupos para poder transitar de forma harmônica entre os mesmos e ainda “fazer uma grana”. Por outro, temos os grupos “criativos” que inventam movimentos, toques e rituais estranhos ao Coco, descaracterizando-o.

Os Cocos no Nordeste, mais precisamente de Pernambuco, mesmo às vezes denominados Coco de roda, têm uma estrutura aberta, na qual quem brinca é livre para transitar pelo espaço e essa mesma liberdade é dada a tocadores, diluindo a rigidez de papel fixo para os mesmos. Outro aspecto importante na brincadeira é a falta de uma coreografia ou de movimentos “muito elaborados”, o que estimula a criatividade dos brincantes, assim como também se torna algo mais convidativo e envolvente. A insistente batida dos pés no chão, o trupé, dialoga com o ritmo dos tambores e nos remete a uma relação com a natureza e as ancestralidades afro-indígena. A dança é marcada por pisadas firmes no chão que reverbera por todo o corpo que se posiciona projetado para terra como um tipo de reverência e conexão com a terra.

Já no Rio de Janeiro, a manifestação acontece em um espaço restrito com delimitação do mesmo em formato de círculo e com casal solista. Observamos nessas rodas de Coco uma dinâmica de “compra” semelhante à da capoeira, na qual os participantes que pretendem substituir uma das pessoas no centro, ou o casal, precisa, ritualisticamente, saldar os instrumentos ou os tocadores, e posteriormente aquele a quem se deseja substituir. Os movimentos são construídos tendo como influência os movimentos dos Cocos nortistas e

<sup>77</sup> Em sua página do *facebook*, o Grupo Zanzar (2020, p. 1) descreve o seguinte: “Com quatorze anos de existência, o Zanzar é um grupo de música e danças populares brasileiras que trabalha as linguagens das culturas populares tradicionais (coco, jongo, carimbó, cavalo-marinho, maracatu, cirandas e frevo, entre outros), sendo formado por músicos e brincantes [...] e promove mensalmente, na última quinta feira, às 20h, uma Roda de Coco aberta e gratuita nos Arcos da Lapa”. E finaliza exaltando que recria “estas manifestações dentro de uma linguagem própria e original que valoriza e se inspira nesta rica brasilidade”.

nordestinos. Observa-se uma abordagem genérica dos gestos, uma vez que esses mesclam as diferentes expressões da manifestação existente no Norte e Nordeste.

Nos grupos do Rio, os movimentos são amplos com grandes deslocamentos dentro do círculo, e percebe-se também uma coreografia complexa que exige grande habilidade de seus participantes, fatores esses que projetam na roda uma perspectiva de palco, onde o casal solista é protagonista de um espetáculo e cada integrante tem um papel definido que pode ser revezado. Logo, a conexão com a terra, espiritualidades e ancestralidades afro-indígenas passam a ser secundárias em relação à questão estética ali posta, há uma preocupação estética sobre o melhor “figurino”, o melhor posicionamento dos braços, o melhor trupé, a performance atlética. Os saltos e uma horizontalidade do corpo que desvirtuam a relação do contato e conexão com a terra, interferindo assim no fluxo de energia. Há também pouco diálogo com o ritmo: não se dança para e nem com a música.

Os aspectos que distinguem uma manifestação da outra as colocam em relação de contraponto ou conflito entre ancestralidade e *show*, entre o encantamento e a performance atlética, que se faz presente nos objetivos daqueles que os praticam. No Rio, a delimitação espacial, a construção cênica e a inclusão de roupas estereotipadas do tipo “roupas de ir para roda”, onde as mulheres vestem saias de chita, cada vez mais coloridas e rodadas e os homens ficam mais à vontade denotam uma performance que sofre grandes influências das dinâmicas vivenciadas nas aulas de outros estilos de dança e de teatro, extraindo das manifestações populares, no caso do Coco, sua dimensão política e social em nome de um suposto resgate, que não passa de um desserviço. Um des-encantamento.

### Considerações nem tão finais

O relato aqui apresentado foi construído a partir de observações dos eventos nas rodas e de conversas e tensões que se passaram nas redes sociais e de nossa experiência enquanto pesquisadores, mas também como brincadores não tradicionais preocupados com as tradições e seus brincadores. Durante esse período, percebemos o grande fluxo de pessoas que se interessam pelas culturas populares nordestinas e logo procuram desvirtuar suas potencialidades políticas e sociais por interesse próprio ou por modinha. Criam grupos que disputam os poucos editais ofertados pelas Secretarias de Cultura, tomando na “mão grande” as poucas chances de grupos e mestres tradicionais em ter acesso a algum recurso que minimamente permitiria aos mesmos desfrutar de transporte e alimentação para participações em eventos.

Durante esse período de experiência visitando mestres e grupos tradicionais, o que foi percebido aqui no Rio de Janeiro é que esses universitários “guardiões” da “cultura popular” raramente estão dispostos para as manifestações do sudeste, exceto samba, carnaval e jongo; tão escassa quanto é sua disposição para se deslocar para regiões mais distantes da cidade, como também à Baixada Fluminense. Comumente, esses se limitam a percorrer o circuito de roda que tem sua variação entre o Centro do Rio e a Zona Portuária (Lapa, Rua do Lavradio, Praça XV, Cais do Valongo, Largo da Prainha, Pedra do Sal, Praça Mauá) e o subúrbio (limitado entre Méier e Madureira), ou alguns eventos esporádicos em datas comemorativas como no caso da festa tradicional do Boi Brilho de Lucas, em Parada de Lucas, ou do Quilombo de São José no Vale da Serra, em Valença, no interior do estado. Em relação a esses dois últimos, o primeiro disponibiliza ônibus saindo da Lapa para o transporte ida e volta, gratuitamente, para quem desejar ir para a festa, que é também espaço de apresentação desses mesmos grupos. O segundo virou um evento anual que tem até empresa de turismo oferecendo pacotes de viagem para apreciação da festa, onde esses grupos de universitários se digladiam para fazer parte da festa com a finalidade de expor seu “trabalho” para a

comunidade do “Movimento Cult” e ganhar notoriedade que posteriormente renderá alunos e apresentações financiadas.

Para nós, ficam ainda algumas questões renitentes: será que esse modelo de grupo parafolclórico serve à resistência cultural, enquanto colaboradores potentes dos grupos, mestres e mestras tradicionais, ou serão aqueles que padronizam, folclorizam e enquadram as tradições às regras sociais dominantes, aos fetiches da elite, ao comércio do exótico?

Seria mais cômodo a esses grupos se organizarem para “brincar”, do que para apoiar grupos tradicionais? Ou seria, na verdade, mais conveniente?

Ou continuam se vangloriando de supostas influências salvacionistas que os mesmos estariam promovendo com suas ações (de pesquisa e montagem de espetáculos<sup>78</sup>) entre os grupos tradicionais?

O circuito de rodas culturais do “Movimento Cult” promove algum “encantamento”, no sentido que Simas e Rufino (2020) indicam? Aplicam uma “política de vida” para, com ou pelos grupos tradicionais, ou participam construindo ainda mais invisibilização, padronização e morte, ocupando os lugares daqueles outros que as criaram e as mantiveram desde sempre?

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade, 1930-1969**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARAÚJO, Z. de. **Folclorização e Significado Cultural do Negro**. 2011. Disponível em: [www.ideario.org.br/neab/kule2/Textos%20kule2/Zezito.pdf](http://www.ideario.org.br/neab/kule2/Textos%20kule2/Zezito.pdf) Acesso em: 13 mai. 2020.

BRANDÃO, Carlos. Rodrigues. **Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares**. In: Caderno de pesquisa, v.39, n 138, 2009, p. 715-746.

CALDAS, Waldenyr. **Cultura**. 5. ed. São Paulo: Global, 2008.

COMPANHIA FOLCLÓRICA DO RIO-UFRJ. **“Histórico”**. 2020. Disponível em: <https://www.eefd.ufrj.br/ciafolc/hist%C3%B3rico> Acessado em: 27 dez. 2020.

GRUPO ZANZAR. **“Sobre o Grupo zanzar”**. 2020. Disponível em: <https://web.facebook.com/notes/1499954830074166/> Acessado em: 31 dez. 2020.

NICOLAU, Michel. Diversidade cultural no sistema ONU: um lugar para cultura. In: BRANT, L. (org.). **Diversidade Cultural: globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas**. São Paulo: Escrituras; Instituto Pensarte, 2005, p. 131-148. (Democracia Cultural;1)

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento (sobre política de vida)**. Rio de Janeiro; Mórula Editorial, 2020.

<sup>78</sup> A Cia. Folclórica (2020, p. 1), ao ir a campo para montar um espetáculo, relata que “através dessa iniciativa surgiu a oportunidade de conhecer e incentivar vários grupos tradicionais como o grupo de Cirandeiros de Tarituba (Paraty)”, e que “após o incentivo e o intenso trabalho realizado pela Companhia junto à comunidade, os taritubenses reativaram o grupo de danças e, mais tarde, lançaram um CD–livro sobre sua cultura”. Defende ainda essa ação como “uma contribuição essencial de um projeto acadêmico realizado dentro de uma universidade pública”.



SODRÉ, M. **A verdade seduzida:** por um conceito de cultura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

TAUSSIG, Michael. The devil and commodity fetishism in South America. Chapel Hill: TheUniversity of North Carolina Press, 2010, pp. xi – xiv; xv-xvii; 3-38. (Tradução em português: TAUSSIG, Michael. **O diabo e o fetichismo da mercadoria na América do Sul.** São Paulo: Editora da Unesp, 2010, p. 11-15; 17-20; 23-69).

[Recebido: 31 dez 2020 – Aceito :18 mar 2021]